

ISSN 2221-9919

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Дзяржаўная навуковая ўстанова  
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,  
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ»

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

**ПЫТАННІ  
МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,  
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

**ВЫПУСК 15**

Мінск  
«Права і эканоміка»  
2013

УДК 39 (=161)

ББК 63.5

П95

Рэдакцыйная калегія:

В.А. Арловіч, А.А. Каваленя, А.І. Лакотка, М.Ф. Піліпенка, Т.В. Валодзіна,  
А.В. Гурко, В.І. Жук, А.В. Красінскі, Б.А. Лазука, А.С. Ліс, Т.Г. Мдзівані,  
Я.М. Сахута, Р.Б. Смольскі, Н.А. Юўчанка

Навуковы рэдактар:

член-карэспандэнт НАН Беларусі А.І. Лакотка

Рэцэнзенты:

доктар архітэктуры В.Ф. Марозаў,  
доктар філасофскіх навук С.П. Вінакурава

Рэдактар-укладальнік:

кандыдат філалагічных навук А.Г. Алфёрава

П95

**Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 15 /  
наук. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы  
і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2013. – 446 с.  
ISSN 2221-9919.

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

Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы фундаментальных навуковых даследаванняў на 2011 – 2015 гг. «Гісторыя, культура, грамадства, дзяржава».

Частка артыкулаў прадстаўлена ў рамках Праграмы навуковага супрацоўніцтва Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, прынятай на сумесным пасяджэнні Прэзідыума НАН Беларусі і калегіі Міністэрства культуры РБ 25 сакавіка 2010 года.

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

**УДК 39 (=161)**

**ББК 63.5**

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

**ISSN 2221-9919**

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,  
мовы і літаратуры», 2013

© Афармленне. «Права і эканоміка», 2013

## ЗМЕСТ

<i>Локотко А. И.</i> Традиционное культурное наследие и поиск новых идей интеграции	7
<b>РАЗДЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА</b>	
<i>Балуненко И. И.</i> Проблема идентичности в современной православной храмовой архитектуре Беларуси	12
<i>Вакар Л. У.</i> Лубок, ап-арт і калаж у жывапісе А. Крошкіна	18
<i>Габрусь Т. В.</i> Традыцыі і інавацыі ў архітэктурны сучасных каталіцкіх храмаў Беларусі	24
<i>Горанская Т. Г.</i> Изображения белорусского города в печатных изданиях XVI – XIX веков	31
<i>Захарына Ю. Ю.</i> Мастацкія вобразы сучасных спартыўных збудаванняў Беларусі: канструкцыйная логіка і сімвалізацыя архітэктурных форм	42
<i>Ивановская Д. А.</i> Комплексный подход в оформлении интерьеров Духовно-образовательного центра Белорусской Православной церкви в Минске	50
<i>Калкоўская Э. У.</i> Пейзаж у беларускім жывапісе эпохі рамантызму: характэрныя адметнасці ў творчасці выпускнікоў Санкт-Пецярбургскай Імператарскай акадэміі мастацтваў	57
<i>Кононова-Григолец А. В.</i> Эффект свечения и светоносность в живописи	64
<i>Лисов А. Г.</i> Парижская школа: выбор между свободой творчества и национальным стилем	72
<i>Медвецкий С. В.</i> Некоторые аспекты постмодернизма в белорусской живописи 1980 – 1990-х годов	78
<i>Нисс Е. В.</i> Личность Адама Идзьковского в архитектуре Беларуси XIX века	85
<i>Пикулик Е. Н.</i> Роль виленских книгоиздательских центров XVI – XVIII вв. в развитии белорусского искусства кириллической книги	92
<i>Ржевская Е. А.</i> Зураб Церетели: памяти Казимира Малевича	98
<i>Чайко М. П.</i> Праблемы сучаснай беларускай мастацтвазнаўчай тэорыі ў галіне манументальнай скульптуры	104
<i>Шамрук А. С.</i> Актуалізацыя катэгорый чужывеннасці і тактыльнасці ў архітэктурным фармоабразаванні	110

## РАЗДЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

<i>Агафонова Н. А.</i> Нарративные конструкции белорусского минисериала	118
<i>Бабарико В. А.</i> Опыт исполнения полифонии на баяне как слуходвигательное представление	125
<i>Безручко А. В. В. П.</i> Небера: путь от солдата Великой Отечественной войны до известного советского кинорежиссёра-педагога	130
<i>Горбушина И. Л.</i> Особенности фортепианного стиля и репертуара И. М. Шумиловой	137
<i>Измаилова Л. В.</i> История колокольных функций (репрезентативная и культурно-историческая)	144
<i>Климук И. Я.</i> Специфика художественной коммуникации в сфере популярной музыки	149
<i>Копытько Н. А.</i> «Песни Хиросимы» Дмитрия Смольского в истории белорусской музыки	156
<i>Лю Мин Вэй</i> Цзяннаньская музыка сычжу как явление нематериального культурного наследия	162
<i>Малей А. А.</i> Цвет в сценических композициях Бориса Герлована	168
<i>Мдивани Т. Г., Карпилова А. А., Цмыг Г. П.</i> Феномен академической музыки: сущность и современное состояние (на материале российского и белорусского композиторского творчества последней трети XX – начала XXI в.)	174
<i>Савицкая О. П.</i> Органная месса И. С. Баха: вопросы формообразования	189
<i>Слухаенко В. А.</i> Специфика форм и эстетических задач театра юного зрителя в современных реалиях	198
<i>Смольская К. Р.</i> Беларуская драматургія як генератар абнаўлення эстэтычнай палітры	205
<i>Цмыг Г. П.</i> Хоровое академическое исполнительство в Беларуси рубежа XX – XXI вв. Творческие портреты (камерный хор)	212
<i>Цыбина А. В.</i> «Тип организованного хаоса» как форма репрезентации действительности в произведениях видеоарта конца XX – начала XXI в.	218
<i>Ярмалінская В. М.</i> Тэатральна-дэкарацыйны жывапіс Я. Чамадурава – важны этап у развіцці сцэнічнага мастацтва і сцэнаграфіі Беларусі	224

<i>Яроміна К. П.</i> Выяўленчасць і метафара ў сцэнаграфіі опернага спектакля ў Беларусі 1990 – 2010-х гадоў (на прыкладзе прац В. Окунева ў Нацыянальным акадэмічным Вялікім тэатры оперы і балета Рэспублікі Беларусь)	231
<i>Loos H.</i> Musikwissenschaft an der Universität Leipzig	239
<b>РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ</b>	
<i>Алфёрава А. Г.</i> Вобразна-паэтычныя асаблівасці сучасных загадак Лагойшчыны	247
<i>Атрошчанка Ю. Ю.</i> Гендарная мадэль народнага светабачання беларускай няказкавай прозы	252
<i>Бачыла І. Г.</i> Вывучэнне традыцыйных страў беларусаў айчыннымі навукоўцамі 2-й паловы ХХ – пачатку ХХІ ст.	257
<i>Бохан Л. В.</i> Абрадава-святочныя стравы яўрэяў Беларусі ў ХІХ – пачатку ХХІ ст.	266
<i>Грунтов С. В.</i> Семантика придорожных крестов и часовен Беларуси ХVІІІ – пачатку ХХІ в.	274
<i>Жвалеўская А. А.</i> Спецыфіка выкарыстання этнічных жартаў у этналагічным даследаванні	281
<i>Ждановіч К. І.</i> Персаніфікацыя кветак у вуснапаэтычнай творчасці беларусаў	285
<i>Захаркевіч С. А.</i> Праблема вывучэння культурнай адаптацыі: вопыт англа-амерыканскай сацыяльна-культурнай антрапалогіі	291
<i>Изотова О. В.</i> Праздники ремёсел в городских и сельских поселениях Минской области	297
<i>Касперовіч Г. І.</i> Традиции животноводства в личных подсобных хозяйствах Республики Беларусь	302
<i>Корнікова Н. В.</i> Влияние массовой культуры на образ жизни гомельской интеллигенции в начале ХХІ в.	309
<i>Кухаронак Т. І.</i> Абрад «завіваць бярозу» на магілёўска-смаленскім памежжы	317
<i>Луц Л. М.</i> Асноўныя кампазіцыйныя формы ўнутранай арганізацыі тэкстаў беларускіх казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песень	323
<i>Мацулька В. А.</i> Змены ў жаночых і мужчынскіх галаўных уборах беларусаў у 50 – 70-я гады ХХ ст.	328
<i>Мілаш Я. А.</i> Беларускія хрысціянскія традыцыі і іх уплыў на этнічныя працэсы на беларускіх землях у канцы ХІХ – пачатку ХХ ст.	334

<i>Міхайлец М. А.</i> Гістарыяграфія вывучэння народнай матэрыяльнай культуры беларусаў польскімі даследчыкамі XIX – пачатку XX ст.	340
<i>Наваградскі Т. А.</i> Застольны этыкет у традыцыйнай культуры харчавання беларусаў	350
<i>Новак В. С.</i> Міфалагічныя ўяўленні жыхароў Гомельшчыны	355
<i>Новак В. С.</i> Міфалогія прадметаў хатняга ўжытку	359
<i>Ракава Л. В.</i> Міжкультурнае ўзаемадзеянне ў традыцыйным касцюме беларусаў у канцы XIX – сярэдзіне XX ст.	367
<i>Саўчанка Г. П.</i> Навелістычныя балады Гомельшчыны: сюжэт «заморскае зелле»	373
<i>Сидоренка В. Н.</i> Радыовешчание на польском языке в БССР в 1920 – 1930-е годы	376
<i>Смалюга І. І.</i> Паэтычныя спосабы ўзбагачэння выразнасці ў тапанімічных паданнях беларусаў	382
<i>Філіпчык Д. У.</i> Адметныя асаблівасці абыдзённага абраду ў вёсцы Папшычы Глыбоцкага раёна	389
<i>Шкрабова Т. А.</i> Изменения в благоустройстве городских населённых пунктов Гомельщины в 1950-е – середине 1960-х годов	396

#### **РАЗДЗЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ**

<i>Андрейкив К. В.</i> Резьба как отдельный вид бойковских ремёсел конца XIX – 30-х годов XX в.	403
<i>Варатнікова А. А.</i> Ромбашчытковыя кольцы старажытных славян: аспекты руху ў раслінным дэкоры	407
<i>Костюкова В. Н.</i> Традиционное и новое в вышивке украинских рушников Киевщины начала XXI в.	412
<i>Локиук И. Н.</i> «Серпанковые» ткани Ровенского Полесья: сохранение региональных традиций	418
<i>Палуян А. М.</i> Пахавальна-памінальная лексіка на тэрыторыі Добрушкага раёна Гомельскай вобласці	425
<i>Флікоп Г. А.</i> Працэсійныя абразы і фератроны ўніяцкага паходжання ў Музеі старажытнабеларускай культуры: пытанні атрыбуцыі	429
<i>Хазанова К. Л.</i> Лексіка традыцыйнага жылля беларуска-расійскага памежжа: матывацыя, этымалогія, дэрывацыя	438

## **ТРАДИЦИОННОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И ПОИСК НОВЫХ ИДЕЙ ИНТЕГРАЦИИ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 18.04.2013)*

Сегодня на фоне кризиса традиционных культурных ценностей Европы, грозящего разрушением европейской цивилизации, утратой ею лидирующих позиций в развитии мировой культуры, важное значение имеет опыт сохранения и развития историко-культурных связей на постсоветском пространстве. Кризис нравственных основ старого света, конфликт поколений, духовный нигилизм, замена здравого смысла вседозволенностью порождают социальные болезни, разрушающие общество, личность, ведущие к замене созидательных идей потребительскими инстинктами.

Наиболее очевидным признаком кризиса является вопрос культурной преемственности между поколениями, утрата иммунитета, сохраняющего идентичность в условиях распространения глобальной субкультуры. Для Европы это результат распада мировой колониальной системы, двух мировых войн, проповедования рыночной идеологии, где выживает сильнейший. Континент стал ареной столкновения различных культурных традиций и религий.

Разразившийся в европейской экономике кризис – это не только следствие противоречий производства и капитала, национальных и мировых рынков, но и результат иждивенческого, паразитирующего образа жизни, жизни «взаймы», жизни одним днём, передача ряда сфер услуг и производства гастарбайтерам.

Наибольший ущерб разрушение традиционных культурных ценностей причиняет молодёжи, лишая её нравственных ориентиров, провоцируя конфликт с церковью, обществом, государством, превращая её в потерянное поколение.

Опыт культурной толерантности на бывшем советском пространстве основывается на уважении традиций и культур многочисленных народов, народностей и этнических групп, их постоянном систематическом изучении.

В мировом историко-культурном пространстве культура стран СНГ занимает исключительное место. На евразийских просторах исторически сформировалось уникальное единство духовных и материальных ценностей. Культуры народов СССР играли важную роль в историческом процессе интеграции, формировании новой исторической общности народов в XX веке. Различная конфессиональная, этническая принадлежность, традиции, тем не менее, не стали препятствием в развивающемся и крепнущем чувстве общности.

Сегодня опыт этнокультурных объединяющих процессов XX в. может быть весьма актуальным в поиске новых идей интеграции.

В развитии интеграционных процессов важная роль принадлежала общественно-социальным, или гуманитарным, наукам: истории, языкознанию, философии, этнологии, искусствоведению, фольклористике. С их помощью сформировались понятия общности историко-культурного наследия, эволюции культур, которые структурировали самосознание, мировоззрение народов и народностей, прошедших вместе длительный исторический путь, для многих значительно превышающей возраст СССР. Историко-культурное наследие ярко свидетельствует, как веками складывались связи между славянскими народами, народами Поволжья и Урала, Средней Азии и Казахстана, Кавказа, Сибири и Дальнего Востока.

Еще в 1930-е годы Максим Горький выдвинул идею многотомного научного издания «Творчество народов СССР». Изучение и систематизация памятников народной духовной культуры (фольклора) способствовали сохранению как уникального культурного наследия, так и лучших духовных традиций семейного и общественного быта, добрососедских отношений и уважения культур и традиций других народов.

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси работа по сбору и научной атрибуции наследия народной духовной культуры ведётся свыше пятидесяти лет. В результате собрано и атрибутировано несколько сот тысяч песен, легенд, баллад, преданий, загадок. Коллекция стала научной базой, на основе которой издано более сорока томов серии «Беларуская народная творчасць» и ряд многотомных тематических циклов. Мир увидел первозданную чистоту народного духовного наследия одного из славянских народов, чудом сохранившегося в эпохи промышленного переворота и коллективизации, войн.

Ценные духовные традиции и сегодня составляют основу прочной семьи, общественной стабильности, патриотизма, миролюбия, уважения к традициям народов, что важно идеологически, с точки зрения проблем строительства современного общества.

В 60 – 70-е годы XX в. осуществлено ещё одно масштабное фундаментальное исследование, реализованное в девятитомном издании «Искусство народов СССР». Многоцветие национальных школ и направлений, при всём их богатстве и разнообразии, в то же время впервые предстало как совокупность нового, целостного, общего. Искусство новой исторической общности в архитектуре, монументальном и изобразительном искусстве



выступило как единство разнообразных национальных традиций и художественных культур. Оно стимулировало создание национальных историй искусств. В результате работы нашего Центра в 1970 – 1980-е годы появилась на свет шеститомная история белорусского искусства.

1960 – 1980-е годы являлись периодом активных межнациональных научных контактов в области изучения этногенеза и этнической истории народов. Актуальность изучения исторических форм сообщества людей обусловила большую научную работу по созданию региональных этнографических атласов. Подготовка регионального атласа «Беларусь, Украина, Молдова» стимулировала ряд фундаментальных исследований материальной культуры. Появились крупные работы по этнографии Беларуси. Логическим продолжением стало начатое в 1990-е годы многотомное издание «Беларусы» (к настоящему времени вышло 13 томов). В нём изложены новейшие научные данные по этногенезу и этнической истории белорусов, их духовной и материальной культуре, семейным и общественным традициям.

В конце 80-х – начале 90-х годов XX в. Институт этнологии и антропологии Российской академии наук приступил к изданию многотомной серии «Народы и культуры». Эта уникальная работа посвящена истории народов нынешнего СНГ. Вторым после тома «Русские» увидел свет том «Белорусы». Издание продолжается, вышли тома «Украинцы», «Татары», «Народы Поволжья и Приуралья» и другие.

Масштабные исследования в области народоведения актуальны и сегодня, так как в условиях глобализации важно сохранение национального языка, традиций, культур, уникального исторического опыта народов. Без них невозможно решение современных нравственных, этических и эстетических проблем.

Крупным проектом последней четверти прошлого века явилось создание Свода памятников истории и культуры СССР. Впервые была поставлена задача изучения и атрибуции наследия археологии, архитектуры, монументального искусства. В Беларуси эта работа воплотилась в восьмитомном Своде памятников истории и культуры, изданом Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора. Свыше 11 тысяч историко-культурных ценностей атрибутированы на его страницах. Свод стал источником, который в течение двух десятилетий использовался как основа внесения памятников культуры в списки государственной охраны.

Свыше 5 тысяч памятников из общего числа – это монументы и надгробия, связанные с Великой Отечественной войной. Тысячи стел и

мемориальных досок в городах и сёлах Беларуси – свидетельства общей борьбы братских народов за свободу и независимость. Все народы и национальности нашего содружества увековечены в названиях улиц, площадей, бульваров.

Осуществляется издание свода памятников истории и культуры Российской Федерации. Вышли тома по Брянской, Смоленской, Тверской, Ивановской и другим областям. Мы помним, что выходцами из белорусской земли были предки А. С. Грибоедова, Ф. М. Достоевского, А. С. Грина, А. Т. Твардовского, Е. А. Евтушенко, М. И. Глинка, М. П. Мусоргского, Д. Д. Шостаковича.

Одним из последних фундаментальных проектов стало написание истории городов и сёл. В двадцатипяти томной истории городов и сёл Украины отражена летопись городов, крупных населённых пунктов. Из планируемых шестнадцати томов истории городов и сёл Беларуси уже увидели свет восемь (Гомельская, Могилёвская, Брестская, Минская области). Собраны сведения по более чем 24 тыс. населённых пунктов. И видно, как исторически переплелись на белорусской земле судьбы русских и украинцев, поляков и татар. В мире и согласии веками находились верования и обряды, традиции и языки, культуры различных этнических групп. Ныне белорусскую культуру невозможно представить без П. А. Данелии, В. Г. Мулявина, А. Ю. Мдивани, И. Г. Лангбарда, М. П. Парусникова.

Ряд фундаментальных исследований осуществляется на протяжении последних лет в новых условиях – условиях СНГ. Это совместные проекты с Российской академией наук по изучению культуры белорусов Сибири и Дальнего Востока, белорусско-российского этнического пограничья, проект с НАН Украины по изучению этноконтактных территорий Полесья. Налаживаются контакты с учёными и институтами Молдовы и Армении.

Одним из путей в поиске новых идей интеграции может быть путь дальнейшего сближения в сферах культуры и искусства, сферах многогранных, составляющих духовную, нравственную основу взаимопонимания и сближения. В этом направлении гуманитарные науки способны внести значимый вклад в развитие идеи новой общности. Таким вкладом могло бы стать написание многотомной серии «Культура и искусство народов СНГ». Нужно по-новому осмыслить то общее, что сформировалось в сфере культуры и искусств за советский период, и те тенденции в культурах суверенных государств СНГ, которые определились за прошедшие двадцать с лишним лет, раскрыть уникальность наших культур в мировом культурном контексте. Осознание общности в сфере культуры усилит интеграционные процессы в других, в том

числе производственных и экономических сферах на благо развития содружества.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется роль и значение традиционного культурного наследия в жизни современного общества, интеграционных процессах на пространстве СНГ.

#### SUMMARY

In article the role and value of a traditional cultural heritage in life of modern society, integration processes on space of the CIS is analyzed.

# РАЗДЕЛ I

## ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

*Балуненко И. И.*

### ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Состояние белорусской православной церкви конца XX – начала XXI в. определяется семью десятилетиями антиклерикальной политики, обусловленной особенностями исторического пути советского общества. Результатом запрета на возведение храмов, закрытия ряда религиозных образовательных учреждений и массовых репрессий духовенства стало уничтожение системы передачи неявного религиозного знания, спровоцировавшее кризис идентичности в Русской Православной церкви, к юрисдикции которой относится и Православная церковь Беларуси: «В настоящее время православная идентичность в России может быть возрождена лишь на основе разорванной традиции. Храмы можно восстановить и выстроить с нуля, раны и пробелы в общественном сознании залечить намного сложнее. Религия вынуждена исполнять новые функции, традиции должны быть подвержены переработке либо даже изобретены заново» [1, с. 7].

Изобретение традиций приобретает особое значение в ситуации, когда аутентичное православное предание замещается народным христианством [2, с. 21], а существенная часть прихожан Русской Православной церкви имеет лишь поверхностное представление о содержании Нового Завета и основах православного вероучения. В храмовой архитектуре данный процесс выражается через попытки создания храмостроительного канона, основанного на стереотипном представлении о внешнем облике православного храма, и закреплении этого стереотипа в документации, регулирующей храмостроение. Так, собирательный образ крестово-купольного храма, один из ключевых символов, ассоциирующихся с русским православием, конструирует религиозную идентичность прихожан, не способных сформулировать догматические отличия православия от иных христианских конфессий. Другая важная функция универсального образа храма заключается в символической

унификации разрозненных и децентрализованных христианских общин в «церкви, пережившей настоящую дерегуляцию, которая характеризуется разросшимся локализмом, лояльностью малым группам и индивидуально-сфокусированными верованиями и практиками» [3, с. 2]. Систематизация храмостроительных принципов может оказаться единственным возможным способом переустановки утерянных традиций, которые никогда не были кодифицированы в должной степени, либо, по крайней мере, позволит предложить новые обычаи взамен утерянных. Так, характерной особенностью изобретённой традиции является её «автоматически подразумеваемая непрерывность с традициями прошлого... особенность изобретённых традиций заключается в иллюзорной природе данной преемственности. В целом, изобретённая традиция – это ответ на вызов современности, принимающий вид отсылки к ситуациям прошлого» [4, с. 1 – 2].

Особую роль в процессе создания храмостроительного стандарта, базирующегося на собирательном образе православного храма, играет Архитектурно-художественный центр «Арххрам», официальный институт Московской Патриархии Русской Православной церкви, занятый разработкой нормативных документов, регулирующих храмостроение России и Беларуси. В качестве основы храмостроительного стандарта предложен принцип «канонической традиции» [5, с. 4], то есть универсальной композиционно-символической структуры православного храма, выражающей богословские догматы и максимально раскрытой в крестово-купольном типе храма.

Принцип канонической традиции не подразумевает отражения характеризующих XX век изменений мировоззренческого характера, которые проявились в секуляризации общества и определили как новейшие направления христианской теологии, так и основные тенденции мировой христианской архитектуры. М. Кеслер, руководитель «Арххрама», отмечает: «Мы живём в безбожном, секуляризованном мире. Так как же может Церковь и церковная архитектура следовать поветриям “мира сего”? Напротив, она совершенно естественно противопоставляет себя, конечно, не миру людей, а миру сил зла и оберегает себя, оберегая то, что для неё свято и непреложно, в том числе и запечатлённое во внешних формах храмовой архитектуры» [6, с. 19]. Одним из проявлений актуальной православной идентичности, в наибольшей степени влияющим на развитие храмовой архитектуры, стала концепция противостояния Западу, игравшему роль значимого Другого со времён конфликта западников и славянофилов [7, с. 54]. В этой координатной системе православные христиане рассматривают Западный мир не только как секулярный и профанный [8, с. 249;

9, с. 303], но и как зону влияния конкурирующих христианских церквей (католической и протестантской) которые, в свою очередь, утратили верное понимание христианства, приняв еретические воззрения, и стали неподобающе светскими. Следовательно, католическая и протестантская храмовая архитектура понимается не только как чрезмерно секулярная, но также как фундаментально неприменимая для нужд православного богослужения. Этот образ мысли отразился в храмостроительной практике через стремление подчеркнуть оригинальность православной храмовой архитектуры, преувеличить её отличия от католических и протестантских образцов, в основном путём активного использования «аутентичных» исторических архитектурных стилей и игнорирования исторических построек, не вписывающихся в эту парадигму, например, православных храмов базиликального типа.

Характерным признаком этой тенденции является трансформация представления о канонической традиции (архетипе, выраженном в композиционной структуре крестово-купольного храма) в представление об архитектуре владими́ро-суздальского стиля как эталоне крестово-купольного типа храма. То есть идея вневосточной канонической традиции подменяется идеей особой каноничности определённых исторических архитектурных стилей, некогда распространённых на территориях, входящих в состав современной России. Эта тенденция прослеживается во всех постсоветских странах, где национальные церкви относятся к юрисдикции Русской Православной церкви: России, Беларуси и, в меньшей степени, Украине. Внимание к русскому архитектурному наследию можно связать со слиянием дискурсов православия и русского национализма [1, с. 11; 9, с. 305 – 306], возникшим в конце 1960-х годов как реакция на антиклерикальную политику и космополитизм СССР. Взаимное влияние обоих дискурсов было исследовано Д. Поспеловским, который уделил особое внимание активному использованию изображений владими́ро-суздальской храмовой архитектуры в националистической прессе [10]. Русский национализм стал интегральной частью православной самоидентификации не только в России, но и в Беларуси, где православие связано в основном с «руссо-центристской» версией национальной идентичности [8, с. 30].

Архитектурное решение церкви святой Евфросиньи (арх. Н. Дятко, Минск, 1996 г.), первого культового объекта, возведённого на территории Беларуси после распада СССР, базируется на интерпретации облика храма Покрова на Нерли. Как и исторический прототип, здание храма святой Евфросиньи выделяется простотой наружных форм, выверенными пропорциями, высокими и

узкими оконными проёмами. Архитектор скрупулёзно воспроизвёл традиционный символизм крестово-купольного храма, выраженный в его композиционной структуре и пропорциях. Н. Дятко рассматривает архитектуру владими́ро-суздальского стиля в качестве храмостроительного канона, который следует понимать не как систему жёстких ограничений, сковывающих воображение архитектора, но как стимул творческой изобретательности. Храм святой Евфросиньи являет собой приложение этого принципа: традиционные кубические пропорции стен вытянуты в вертикальном направлении благодаря увеличению диаметра и высоты барабана купола.

В архитектуре современных белорусских храмов также распространён эклектический синтез псевдорусского стиля с элементами барокко, классицизма либо стиля модерн. Характерными примерами сочетания стилей являются: Богоявленская церковь (арх. В. Балеико, Глуск, 1998 г.) с элементами барокко на фронте здания и в декоре фасадов, а также католической розой над главным входом; храм Святой Троицы (арх. В. Кулин, Достоево, Брестский район, 1996 г.); храм Святой Троицы (арх. А. Лукьянчик, Мядель, 2000 г.), напоминающий в плане греческий крест; храм Покрова Пресвятой Богородицы (арх. Л. Шулаев, Тарасово, 2001 г.) с классическим фронтоном на каждой из сторон. Храм святой Софии Слуцкой (арх. А. Лукьянчик, Минск, 2011 г.) сочетает многоуровневое шатровое завершение, характерное для деревянной храмовой архитектуры, с классическим декором фронтона и карниза. В храме святого Николая (1996) в деревне Чисть возле Молодечно типичный силуэт «церкви-муравьёвки» объединён с фронтонами в стиле барокко, венчающими каждую из стен основного объема церкви. Спроектированные Л. Макаревичем храмы Александра Невского (1997) и Жён-мироносиц (2007) в Барановичах выделяют удлинённые в вертикальном направлении пропорции, обильный декор и активное использование возможностей архитектурной пластики.

Архитектуру мемориальной церкви Всех Святых (арх. Ю. Погорелов, Минск, 2008 г.) и собора Воскресения Христова (арх. В. Романенко, Минск, 2008 г.) отличает подчёркнуто экстравертный характер отношения с окружающей застройкой. Храмы выступают не просто в качестве композиционных доминант, точек притяжения, обогащающих городскую среду, они активно подавляют контрастирующую модернистскую застройку микрорайонов, выражая идею противостояния секулярному миру.

Малое распространение характерных черт исторического белорусского храмостроения в современной храмовой архитектуре Беларуси не объясняется исключительно ориентацией Православной церкви на русскую национальную

идентичность. Если формирование национальной традиции русского храмостроения происходило в середине XIX – начале XX в. и завершилось до революции 1917 г., то аналогичные процессы в белорусской архитектуре были невозможны из-за особенностей политической ситуации. Разработка белорусской архитектурной традиции была начата лишь в 1-й половине XX в. Если информация о стилистических особенностях и характерных чертах белорусской храмовой архитектуры собрана и проанализирована в работах таких исследователей, как Н. Щекотихин, Т. Габрусь, Г. Лаврецкий, А. Кулагин и других, то возможности применения этих сведений в архитектурой практике до конца XX в. оставались крайне ограниченными. Последовательное использование выразительного языка белорусской храмовой архитектуры отмечается в работах архитекторов Н. Емельяновой и А. Трухина.

Храм Всех Святых в Гродно (арх. Н. Емельянова, 2011 г.) представляет собой увеличенную копию Коложской церкви. Облицованные бежевым кирпичом стены декорированы камнем и плиткой, напоминающими оригинальную мозаику церкви св. Бориса и Глеба. Архитектурное решение храма Пресвятой Богородицы (арх. А. Трухин, Минск, 2001 г.) базируется на интерпретации облика храма архангела Михаила в Сынковичах и Рождества Пресвятой Богородицы в Маломожейково. Элементы храма оборонного типа: базиликальная кубическая форма с башей на каждом ребре – объединены с силуэтом восьмерика на четверике. Луковичные купола и белая штукатурка, полностью покрывающая стены храма, придают зданию вид компромисса между краснокирпичным готическим храмом и более привычным крестово-купольным белокаменным типом. Богоявленская церковь (2001), нереализованный проект А. Трухина, содержит прямые цитаты из виленского барокко, заметные в парных башнях на главном фасаде; положение и очертания купола отсылают к Свято-Никольской церкви (1669) в Могилёве.

Творческий поиск белорусских архитекторов не сводится исключительно к возрождению русской либо белорусской национальных храмостроительных традиций. Архитектор В. Даниленко, занятый поиском языка храмовой архитектуры, отвечающим на вызовы современности, определяет свои работы как «архитектуру своего времени для своего народа» [11, р. 73]. Храмы святой Евфросиньи (арх. В. Даниленко, Ивенец, 1998 г.) и Рождества Богородицы (арх. В. Даниленко, Солигорск, 2000г.) отличает эстетика минимализма, проявляющаяся в отсутствии декора, интенсивном естественном освещении интерьера, создающем экспрессивный светотеневой контраст, подчёркивающий сложную форму внутренней поверхности белых стен. Наружный объём здания



представляет собой очищенный от второстепенных элементов крестово-купольный храм. Соединение основанной на символизме канонической традиции и отрицающей символы эстетики модернизма в проектах В. Даниленко неслучайно: оба художественных языка отличает строгий формализм, ясная геометрия и внеконтекстуальный характер.

Таким образом, основные тенденции храмовой архитектуры Беларуси определяются актуальным состоянием православной идентичности. Стремление возродить утраченную после революции 1917 г. православную традицию и объединить разрозненные общины Русской Православной церкви выливается в тенденцию к унификации облика храма, выраженную в распространении концепции универсальной канонической традиции, соответствующей крестово-купольному типу храма. Идея противостояния секулярному миру выливается в неприятие эстетического языка современной архитектуры, подчёркивание особенностей православного храма и агрессивно-экстравертное отношение ряда современных церквей к окружающей застройке. Популярность в православной среде ориентированной на Россию национальной идентичности обусловила широкое распространение русских архитектурных стилей храмовой архитектуры и малую степень проработки белорусской архитектурной традиции в современной практике храмостроения. Необходимо дальнейшее развитие национальных черт белорусской храмовой архитектуры и разработка экспрессивного художественного языка, средствами которого возможно органично вписать православный храм в архитектурную среду современных белорусских городов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Burgess, J. P. *Orthodox Resurgence: Civil Religion in Russia* / J. P. Burgess // *Religion in Eastern Europe*. – 2009. – Vol. 29, № 2. – P. 1 – 14.
2. Митрохин, Н. *Русская православная церковь: современное состояние и актуальные проблемы* / Н. Митрохин. – М. : НЛЮ, 2004. – 646 с.
3. Hann, C. *Individual and Collective Identities in Russian Orthodoxy* / C. Hann, H. Golz // *Eastern Christians in Anthropological Perspective* / University of California Press ; ed. C. Hann [and others]. – Berkeley, 2010. – 392 p.
4. *The Invention of Tradition* / E. Hobsbawm [and others]; ed. E. Hobsbawm, T. Ranger. – Cambridge : University Press, 1984. – 320 p.
5. *Культовые здания и сооружения : здания, сооружения и комплексы православных храмов, правила проектирования = Культывя будынкi і збудаванні. Будынкi, збудаванні і комплексы праваслаўных храмаў* : ТКП–453.02–83–2007. – Введ. 17.09.07. – Минск : РУП «Стройтехнорм», ТКС 04 «Проектирование зданий и сооружений», 2007. – 44 с.
6. Кеслер, М. *Храмовое зодчество : особенности, смыслы, задачи* / М. Кеслер // *Храмоздатель*. – 2013. – № 2 (3). – С. 12 – 19.

7. Ачкасов, В. А. Миф Запада в российской политической традиции : поиск идентичности / В. А. Ачкасов // Россия и Грузия : диалог и родство культур : сб. материалов симпозиума / Санкт-Петербургское философское общ-во ; под ред. В. В. Парцвания. – СПб, 2003. – № 1. – С. 48 – 55.
8. Lastouski, A. Russo-Centrism as an Ideological Project of Belarusian Identity / A. Lastouski // Belarusian Political Science Review. – 2011. – № 1. – P. 23 – 46.
9. Pospelovsky, D. Russian nationalism and the Orthodox Revival / D. Pospelovsky // Religion in Communist Lands. – 1987. – Vol. 15, № 3. – P. 291 – 309.
10. Pospelovsky, D. The Resurgence of Russian Nationalism in Samizdat / D. Pospelovsky // Survey. – 1973. – Vol. 19, № 1. – P. 51 – 74.
11. Даниленко, В. Служить архитектуре / В. Даниленко // Архитектура и строительство. – 2004. – № 3. – С. 72 – 76.

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследуется вопрос влияния идентичности, доминирующей в среде прихожан и духовенства Русской Православной церкви конца XX – начала XXI в., на развитие основных направлений в современной православной храмовой архитектуре Беларуси.

#### SUMMARY

The article defines prevailing tendencies in Belarusian Orthodox Christian church architecture of the late 20th and early 21st century and the influence of identity that dominates among contemporary Russian Orthodox Church parishioners on current development of church design.

*Вакар Л. У.*

#### **ЛУБОК, АП-АРТ І КАЛАЖ У ЖЫВАПІСЕ А. КРОШКІНА**

*Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава  
(Паступіў у рэдакцыю 25.04.2013)*

Пра Алега Крошкіна кажуць як пра «спевака гарадскога фальклору» [1, с. 3], «віцебскага Зошчанку» [2, с. 4], «прадстаўніка шансону» [3, с. 4] у жывапісе, «песняра роднага горада» [4, с.3]. Сам мастак характар сваіх творчых пошукаў вызначае як «брутальны рэалізм» [5, с.4]. З усяго згаданага зразумела, што А. Крошкін, спалучаючы эпатаж і артыстызм, даследуе паўсядзённасць – адну з цэнтральных складаючых культурнай прасторы постмадэрнізму.

Сярод студэнтаў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага інстытута ён вылучаўся самастойнасцю мыслення і веданнем мадэрністычнага мастацтва. Пазней у адным з інтэрв'ю мастак падкрэсліваў атмасферу эстэтычнага плюралізму віцебскай мастацкай школы 1970-х гадоў: «я ўдзячны сваім настаўнікам І. Сталярову, А. Некрасаву, А. Арлову, Л. Дзягілеву, што ў гады вучобы яны дазвалялі нам рабіць тое, што мы хацелі і як хацелі» [6, с. 4].

Ужо у студэнцкія гады мастак распрацоўваў абстрактныя («Успышка», 1970 г.), прасторава-дынамічныя, у духу ап-арту («Нацюрморт з лямпай», 1970 г.; «Кампазіцыя 2», 1971 г.) кампазіцыі. Дадзеныя эксперыменты, а таксама захапленне фактурнасцю калажа практычна вызначылі наступнае развіццё мастака. Уласцівыя майстру іронія і гумар ужо ў 1970-я гады зрабілі з яго постмадэрніста. У творы «Праросшы квадрат» (1975) А. Крошкін здзяйсняе калажную рэдукцыю з культавым творам XX стагоддзя – «Чорным квадратам» К. Малевіча: прымушае прарасці яго жоўтымі вярхоўкамі, быццам прадказваючы другаснасць эпохі постмадэрнізму, што яшчэ толькі наступала.

Апавяданне на карцінах А. Крошкіна мае лубочны характар: мастацкая прастора складаецца з асобных сюжэтна-знакавых сцэн і тэатральна дэманструецца глядачу. Большасць работ гэтага цыкла мае «кулісы», мінаючы якія, погляд глядача трапляе ў ігравую прастору карціны. Логіка ігравого відовішча дазваляе аўтару ўводзіць у кампазіцыі не матываваныя сюжэтам вобразы і знакі, што часамносяць смехавы характар і разлічаны выключна на глядача. У рабоце «Танцы. Каханкі» (1999) мастак у якасці куліснага персанажа малюе рыбака з рыбай, якую ён дэманструе глядачу, ці абяцаючы поспех у прыгодах, ці выяўляючы іронію адносна сваіх герояў. У карціне «Ігра ў дурня» (1998) ёсць картачныя ігракі, персанажы, што падказваюць, і проста глядачы. Для асаблівай пікантнасці аўтар малюе на ігральным стале мініяцюрную жаночую постаць у непрыстойна-эратычнай позе. У жывапісе А. Крошкіна сустракаюцца і іншыя вобразы падобнага тыпу («Сябры. На базары», 1998 г., «Віцебскія каханкі», 1999 г.). Паводле Ю. Лотмана, фрывольная тэматыка, забароненая афіцыйнай культурай, у святочнай атмасферы фальклорнай традыцыі садзейнічае пераклучэнню ў гульнявую сітуацыю [7, с. 493]. Эксцэнтрычнасць такіх знакаў разлічана на правакацыю смеху і задавальнення.

Абраная А. Крошкіным тэма паўсядзённасці знаходзіць падтрымку ў яго паслядоўных зваротах да немастацкіх матэрыялаў, знойдзеных на сметніку. У жывапіснай карціне «Гандляркі семак» (1977) самотныя бабулі ў адсутнасці пакупнікоў скормліваюць свой тавар варонам, што пакідаюць на зямлі шалупінне. Гэты матэрыял стаў метафарай правінцыяльнай закінутасці і адначасова выяўленчым сродкам мастака, з дапамогай якога ён стварае фактурныя эфекты.

У карціне «На базары» (1977) А. Крошкін «засыпае» шалупіннем ад семак унутраны двор рынка і неба вакол царквы, імітуючы чараду птушак. Мастак адкрывае «ап-артычныя» якасці знойдзенага матэрыялу, яго дробную чорна-белую структуру, зыбкасць якой стварае ілюзію хаатычнага руху. У другой

рабоце рынкавага цыкла «Сябры. На базары» (1998) А. Крошкін змешвае лузгу семак і фарбу, дасягаючы тым самым яе асаблівай пастознай і зіхоткай кансістэнцыі. Такое рашэнне апраўдана сюжэтам: зямля быццам хістаецца пад нагамі гуляк, якія толькі што выйшлі з піўной. Напэўна, гэтыя эксперыменты сталі вопытам, што дазволіў мастаку выпрацаваць адметную жывапісную фактуру, якую ён часта выкарыстоўвае ў працах 1990 – 2000-х гадоў. Гэта або цёмная вязкая паста, выпукласці якой пакрыты кантраснай светлай фарбай, або шматкаляровая тканіна яркіх дробных мазкоў, хаатычна нанесеных малым пэндзлем. Першая ўжываецца мастаком для выяўлення аб’ёмных форм і надае адметную тактыльную пачуццёвасць жывапісу. Другая – для дэкаратыўнай мадуляцыі вялікай каляровай плямы.

Другім своеасаблівым аўтографам А. Крошкіна з’яўляецца рэльефны кардон упаковачных каробак. Яго мастак актыўна ўводзіць у гарадскія краявіды, імітуючы шыферныя дахі дамоў («Ціхае жыццё», 1998 г.), арыгінальна расфарбоўвае, запаўняе дэкаратыўны фон тэматычных («Нацюрморт з рыбай», 1992 г., «Кравец», 1998 г.) і абстрактных («Белае – чорнае», 2000 г.) калажоў. Дынамічная структура паралельных ліній гэтага матэрыялу надае актыўнасць любой форме, узмацняе яе датыкальна-пачуццёвыя якасці і, акрамя таго, напаўняе фактуру гульнёй святлаценю. У абстрактнай кампазіцыі «Светлае» (2000) і «Зімнім пейзажы» (2001) рабрыста-хвалістыя ўстаўкі кардону разам з белым колерам фарбы ствараюць хісткую паверхню, якая гуляе са святлом, праецыруючы яго назад у прастору.

Рэльефны кардон удала раскрывае асноўны кампазіцыйны прынцып працы мастака – кантрасу форм і вобразаў. Калажы «Прывітанне, Чарлі!» (1999) і «Белае і чорнае» (2000) пабудаваны на супрацьпастаўленні святла і цемры. Размешчаны па цэнтры кавалак рэльефнага кардону падзелены на дзве паловы, узаемазвязаныя асіметрычнай расфарбоўкай чорна-белых палос, і тым самым задае тэму пераходу і пераадолення жорсткага супрацьстаяння. У творы «Прывітанне, Чарлі!» мастак з уласцівым яму гумарам дапаўняе калаж знакамі сонца і луны, аголенай дзяўчыны і старой, жаночай рукі з манікюрам і рукі мастака з пэндзлем (сапраўдным прадметным аб’ектам, уведзеным у кампазіцыю). Па вертыкалі ў цэнтры карціны аўтар малюе вобраз Чарлі Чапліна, сцвярджаючы тым самым усепераможную моц гумару і гульні. Адзначаецца характэрная наратыўнасць творчасці А. Крошкіна, неадольнае імкненне мастака паказаць і расказаць, разгарнуць тэму, спалучыць знак з логікай.

Гульнівы характар набывае і рэтраспектыўны аналіз А. Крошкіным развіцця еўрапейскага жывапісу. У выніку дыялогу з класічнай традыцыяй

з'яўляюцца працы тонкай іроніі і паэзіі. У «Ціхім жыцці» (1998) мастак абыгрывае тэрмін «stilleven», ствараючы постмадэрнісцкі «кактэйль» з элементаў нацюрморта, пейзажа і жанравых сцэн спатканняў і гулянняў, якія адбываюцца на дахах віцебскіх дамоў. Карціну «У цырульні. Люстэрка» (2005) мастак парадыйна складае з гатовых сэнсавых блокаў, разбураючы жанравыя і стылявыя межы. А. Крошкін піша нацюрморт з працоўнымі прыладамі цырульніка: на першым плане – невялікая стальніца з ілюзорна выпісаным флаконам духоў, на другім – карціна з традыцыйным для прымітывізму партрэтам цырульніка і кліента, што можа ўспрымацца як люстэрка з наклеенымі на ім фотаздымкамі мадэляў у духу поп-арту. Атрымаўся постмадэрнісцкі пасціш жанра «trompe l'oeil», пародыя і фантазія адначасова, пабудаваныя на стылявой эклектыцы і сэнсавых цытатах.

У канцы 1990-х гадоў сюжэтныя матывы, якія мастак назіраў у рэальным жыцці, становяцца фрагментамі або кампазіцыйнай схемай для пабудовы філасофска-канцэптуальных твораў. Вобраз вячэрняга Віцебска служыць асновай для мантажных кампазіцый з фрагментаў прыватнага жыцця, якія выпраменьваюць вокны у прастору вуліц і плошчаў. У карціне «І гэта пройдзе» (2007) А. Крошкін на аснове мазаікі самастойных «аконных сюжэтаў» стварае маляўнічую імправізацыю на тэму вядомай фразы цара Саламона: «Усё праходзіць! ... І гэта пройдзе!». У цэнтры палатна выяўлена постаць старога шагалаўскага тыпажу (раней створанага аўтарам у калажы «Ля калонкі», 1992 г.), вакол якога ў кругавым парадку раскіданы клеймы акон з алюзіямі на ўласныя раннія працы. Іх перакамбінацыя прыводзіць да новай якасці карціннага вобраза інтэртэкстуальнага характару, дзе іронія мудрага Саламона адносіцца як да жыццёвых праблем персанажаў, так і да самога аўтара, які імкнецца знайсці новыя сэнсы ва ўжо зробленым.

У новых інтэрпрэтацыях улюбёных сюжэтаў танцаў і боек А. Крошкін адмаўляецца ад мяккага гумару на карысць сатыры і гіпербалы («Чарга», 2000 г.; «Танец», 2002 г.; «Танцы», 2004 г.). Раней уключаныя ў складаныя кампазіцыі, зараз гэтыя матывы становяцца самастойнымі карцінамі манументальнага гучання. Гратэская стылізацыя постацей, іх непрапарцыянальнасць, а таксама кампануюка ў паліхромную маналітную пляму, падобную да ядра, увасабляе новы вобраз натоўпу, своеасаблівую алегорыю масавай культуры. Чалавек, пазбаўлены асабовасці, падпарадкаваны масавым інстынктам і здатны на крайнюю жорсткасць.

Хасэ Артега-і-Гасэт адзначаў: «Маса змятае са свайго шляху ўсё, што не падобна да яе, яна вытоптвае ўсялякую індывідуальнасць, знішчае ўсё

высакароднае, выбранае і выдатнае. Таму, хто не такі, як усе, таму, хто думае не так, як усе, пагражае небяспека быць знішчаным» [8, с. 47]. У карціне «Бойка» (2007) дынамічная дыяганаль падзяляе прастору і задзір, якія збіліся ў адзін клубок. Агрэсія выяўлена гіпертрафіяй дэталі – вялізным кулаком, шматразова паўтораным па коле. Экспрэсія жэста, кантраснасць і актыўнасць колеру стварае жорсткую карціну гвалту.

Іронія самапаўтору прысутнічае і ў калажах А. Крошкіна, якія, нягледзячы на сваю абстрактнасць, валодаюць канцэптуальным патэнцыялам. Працуючы з адходамі, мастак дэманструе цуд іх пераўтварэння ў аб'ект мастацтва. У кампазіцыі «Лірычнае нішто» (2002) мастак разнастайна апрацоўвае кавалкі палатна: разразае, ірве, паліць і кампануе разам з каляровай паперай. У «Кампазіцыі з анучамі (I)» (2003) разам з кавалкамі палатна героямі твора становяцца анучы, аб якія мастак выціраў пэндзлі. У «Кампазіцыі з анучамі (II)» (2004) прыклееныя да палатна ярка-чырвоныя анучы імпульсіўна закідваюцца чорнай і белай фарбамі, якія, сцякаючы, ствараюць адчуванне згасання крэатыўнага напружання.

У жывапісна-пластычным калажы «Разбурэнне» (2004) здвінутыя кропкі сыходжання каляровых плоскасцяў, разнабой датыкальных адчуванняў скамечанай тканіны, незгарманізаванасць хаатычных рытмаў дэманструюць праяўленне неўтаймаванай разбуральнай сілы. Калаж «Аўтакампіляцыя (2)» (2003) створаны з розных мастацкіх матэрыялаў: фарбы, палатно, газета, каляровая папера, лісты белай паперы, пакрытыя плямамі змешаных колераў. Такім чынам, творчы акт прыраўноўваецца да акту ачышчэння, пазбаўлення ад бруду, што так неабходна сучаснаму спажывецкаму грамадству, якое ператварыла сваю жыццёвую прастору ў сметнік тэхнічнага прагрэсу, а культуру – у інфармацыйны сметнік.

Тэма трансфармацыі народнай традыцыі пад уплывам масавай культуры і непазбежныя дэфармацыі паўсядзённасці ў выніку гэтага працэсу становіцца цэнтральнай у творчасці А. Крошкіна апошняга часу. На змену інтымным сцэнам правінцыяльнага жыцця прыходзяць рэаліі фестывальнага Віцебска, які выступае аб'ектам экспансіі шоу-бізнесу. Важным кампанентам мастацкага вобраза становіцца газетная аснова, якая служыць фонам для наступных слаёў фарбы. Цалкам яна не запісваецца, ствараючы эфект палімпсеста, калі фактура газеты і нанесеныя на яе вобразы пульсуюць, гуляюць сэнсамі шматслойнай мастацкай тканіны. На змену дакладным контурам і лініям прыходзіць свабодны неаэкспрэсіяністычны мазок шырокім пэндзлем.

У рабоце «Мастак і мадэль» (2007) А. Крошкін на першым плане супастаўляе два знаёмыя для сваёй творчасці вобразы: старога з пеўнем і бялявую прыгажуню ў ніжняй бялізне. Сябе ж мастак выяўляе збоку, некалькі дыстанцыруючыся ад занадта яскравага вобраза сучаснай паўсядзённасці, якая прыходзіць да нас з вокладак часопісаў і экранай тэлевізараў. Не запісаная цалкам друкарская структура газетных палос выступае скрозь фарбавае пакрыццё, падкрэсліваючы імгненную, разлічаную на некалькі хвілін увагі сутнасць мас-медыйнай інфармацыі. Гэтаму ж дапамагае і «зіхатлівы» фарбавы фон, утвораны трафарэтнымі адбіткамі слоў («Віцебск», «art», «піва», «Vitebsk»), а таксама фрывольная гульня пралітай фарбы ў свабоднай манеры дрыпінгу. На карціне «Ля віцебскіх вытокаў» (2007) аголеная прыгажуня-веліканка з глянцавых часопісаў прысела каля гарадской ратушы і засмечвае ўзгорысты ландшафт горада рознакаляровым канфэці «мас-медыйнага смецця». Жывапіс апошняга цыкла А. Крошкіна, як і ўся яго творчасць, мае гульнявую сутнасць. Яго персанажы па-ранейшаму гуляюць ў паддаўкі з глядачом, эпаціруючы яго эротыкай і антыэстэтыкай сюжэта. Сам жа мастак дэманструе поўную свабоду ад ханжаскіх забарон і высокі артыстызм валодання пэндзлем і фарбай. Часам, выказваючы салідарнасць са сваімі героямі, ён піша сябе на палатне («На пленэры», 2007 г.).

Творчасць Алега Крошкіна развівалася дзякуючы ўзаемадзеянню дзвюх тэхнік: жывапісу і калажу. Эксперыменты з фактурамі розных матэрыялаў садзейнічалі выпрацоўцы арыгінальнай ап-артычнай пластычнай мовы, а кампазіцыйныя ўстаўкі паступова змянялі характар сюжэта з рэалістычна-апавядальнага на візуальна-канцэптуальны. У аснове паэтыкі мастака ляжыць традыцыйная для лубка тэма правінцыяльнай паўсядзённасці, якая ў эпоху постмадэрнізму напаўняецца агрэсіўнымі матывамі мас-медыйнай культуры.

## ЛІТАРАТУРА

1. Широкова, Р. Певец городского фольклора / Р. Широкова // Народнае слова. – 1999. – 25 лютага. – С. 3.
2. Голынский, О. Радостный талант Олега Крошкина / О. Голынский // Віцебскі рабочы. – 2005. – 18 кастрычніка. – С. 4.
3. Пастернак, Т. Влюблённый в жизнь художник / Т. Пастернак // Народнае слова. – 2005. – 11 кастрычніка. – С. 4.
4. Станич, Д. Значительное и нечто / Д. Станич // Витебский проспект. – 2005. – 13 октября. – С. 3.
5. Крупица, Н. Пленник улочек и снов / Н. Крупица // Витьбичи. – 2000. – 22 сентября. – С. 4.

6. Пастернак, Т. Художник – устройство из нервов / Т. Пастернак // Народное слова. – 2005 – 24 мая. – С. 4.
7. Лотман, Ю. М. Художественная природа русских народных картинок / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб., 2000. – С. 482 – 494.
8. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // «Дегуманизация искусств» и другие работы : эссе о литературе и искусстве / Х. Ортега-и-Гассет. – М., 1991. – С. 40 – 229.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творчество О. Крошкина в контексте эстетики примитивизма и постмодернизма. Образы провинциальной жизни и повседневности, а также ирония и юмор делают О. Крошкина одним из ярких художников культуры постмодернизма в Беларуси. Художник выработал свой живописный стиль благодаря открытию свойств оп-арта. Исследователь сравнивает поэтику его произведений с игровой интерпретацией сюжетов народного лубка, выявляет в композициях картин не мотивированные сюжетом образы и знаки, которые носят смеховой характер.

#### SUMMARY

The article observes creativity O. Kroshkin in the context of aesthetics of primitivism and post-modernism. The images of small-town life and everyday life, as well as irony and humor make O. Kroshkin one of the brightest artists of postmodern culture in Belarus. The artist developed his own style of painting through the discovery of the properties of op-art. The researcher compares the poetry of his works from the game interpretation of folk stories splint, reveals in the compositions of the paintings are not motivated plot images and characters that are humorous in nature.

*Габрусь Т. В.*

### **ТРАДЫЦЫІ І ІНАВАЦЫІ Ў АРХІТЭКТУРЫ СУЧАСНЫХ КАТАЛІЦКІХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2013)*

Гісторыя эвалюцыі дойлідства сведчыць, што пры ўсёй разнастайнасці творчых праяўленняў іх дыялектыка грунтуецца на ўзаемадзеянні традыцый і інавацый, якія ў рэшце рэшт складаюцца ў дастаткова стабільны і пазнавальны прынцып формаўтварэння, або стыль. Паняцце стылю ўключае не толькі мастацкія асаблівасці пэўнага жанру, напрамку, эпохі ў дойлідстве ці культуры ў цэлым, але і індывідуальную творчую манеру аўтара. Сродкі і прыёмы выяўлення архітэктурнай задумкі, якія выкарыстоўваюцца свядома ці на падставе наяўных стэрэатыпаў, забяспечваюць новую мастацкую цэласнасць і самабытнасць твораў у агульным гісторыка-культурным кантэксце.



У сучаснай архітэктурцы ў цэлым, і сакральнай у прыватнасці, эстэтычная канкрэтызацыя аўтарскай задумы вырашаецца з дапамогай мэтанакіраванай камбінаторыкі сродкаў вобразнай выразнасці, якая практычна бясконца ў сваіх інтэрпрэтацыях. Мастацкая мова найноўшай архітэктурцы заснавана на прынцыпах кантэкстуалізму: складаных асацыяцыях, зашыфраваных сімвалах і кодах. Яна звяртаецца да архетыпаў, метафарычнай вобразнасці і знакавых форм мінулых стыляў, сімвалічнай арнаментыкі і колеру. Сучасная постмадэрнісцкая архітэктурца адмаўляецца як ад простых геаметрычных аб'ёмаў мадэрнізму, так і ад дыскамфортнай для чалавечай душы аднастайнасці і механістычнасці функцыяналізму, а таксама культу тэхнікі і канструкцый, уласцівых сучаснаму «хайтэку». Архітэктурная творчасць у эпоху постмадэрнізма можа быць не толькі сур'ёзнай, ідэйна насычанай, але і гарэзлівай, эпатажнай, пераймальнай, заснаванай на стылізацыі, імітацыі запазычанага стылю. Пры гэтым ёй уласцівыя неабмежаваная фантазія і тэатральны пачатак, выдумка і гульня, пры захаванні павагі да гісторыка-культурнай спадчыны і навакольнага прыроднага асяроддзя.

Для выяўлення асноўных характарыстык мастацкай мовы сучаснай каталіцкай архітэктурцы Беларусі намі ажыццёўлены мастацтвазнаўчы аналіз звыш 80 касцёлаў, пабудаваных у 1990 – 2000-х гадах. У аснову архітэктонікі большасці з іх закладзена традыцыйная для заходняга хрысціянства (як для аўтэнтчных гістарычных, так і для псеўдагістарычных стыляў) семантыка Каўчэга Выратавання або карабля, выцягнутага прамавугольнага нефа, а таксама вытворная ад папярэдняй структура трохнефавай базілікі. У шэрагу выпадкаў ідэйна-канфесійная праграма каталіцкай царквы выяўляецца дадаткова увядзеннем у архітэктурную кампазіцыю папярочнага нефа – трансепта, што фарміруе прасторавае ядро збудавання ў выглядзе лацінскага крыжа. Пры аднанефавым варыянце лацінскі крыж выяўлены ў аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі ад падмуркаў, у крыжовых базіліках – на ўзроўні карніза збудавання. Амаль усе сучасныя касцёлы адпавядаюць гэтай канфесійна-праграмавай ідэі, але пры гэтым падаюць значную колькасць арыгінальных варыяцый яе інтэрпрэтацыі ў кантэксце авангардных постмадэрнісцкіх канцэпцый.

Для заходнехрысціянскіх сакральных збудаванняў аўтэнтчных і псеўдагістарычных стыляў традыцыйным спосабам гарманізацыі, упарадкавання кампазіцыі заўсёды з'яўлялася падоўжна-восевая сіметрыя, радзей – цэнтральна-восевая. У мясцовай каталіцкай архітэктурнай традыцыі часоў готыкі, рэнесансу і барока найбольш пашыранай была падоўжна-восевая сіметрыя, уласцівая аднанефавай ці базілікальнай структуры касцёла. Як сведчыць гісторыя

айчыннай архітэктуры, у касцёлах готыка-рэнесанснага тыпу XVI – пачатку XVII ст. вось сіметрыі была акцэнтавалася размяшчэннем на галоўным фасадзе адной цэнтральна-восевай вежы, а ў больш позніх барочных касцёлах – дзвюх вуглавых вежаў, што падкрэслівала білатэральную (люстэркавую) сіметрыю галоўнага фасада. Такія прыёмы размяшчэння вертыкальных дамінант кампазіцыі вызначаюць устойлівы архітэктурна-мастацкі вобраз каталіцкіх храмаў Беларусі гістарычных стыляў. Асіметрычнае размяшчэнне вышынных дамінант з’яўляецца толькі ў канцы XIX ст. пад уплывам эстэтыкі мадэрну, напрыклад, адну асіметрычна пастаўленую вежу маюць неараманскія касцёлы ў Вілейцы і Мінску (св. Сымона і Алены) ці касцёлы ў стылі мадэрн у Ражанцы і Солах. У сучаснай хвалі архітэктурнай эклектыкі менавіта па спосабе гарманізацыі архітэктурных мас (сіметрыя – асіметрыя) найбольш ярка выяўляюцца канцэптואльныя стылістычныя накірункі: гістарызму і рэтраспектывізму ці постмадэрнісцкай радыкальнай эклектыкі.

Як у сучасным праваслаўным храмабудаўніцтве адметнай канфесійна-знакавай формай з’яўляецца тэма старажытнарускай закамары (паўцыркульнай, якая завяршае частку сцяны, або дэкаратыўнай аркі), так у каталіцкіх храмах Беларусі лейтматывам фарміравання архітэктурнага вобраза выступае перш за ўсё двухсхільны дах з падоўжным вільчыкам, што падкрэслівае дынаміку кампазіцыі храма-каўчэга. На галоўным фасадзе тарэц даху часцей за ўсё вырашаны ў выглядзе шчыта, схілы якога ўтвараюць прамы, тупы або востры вугал, што знакава надае нейкую «неагатычную» вобразнасць. У адрозненне ад франтона шчыт не мае гарызантальнага карніза, які замыкае яго ў трохвугольнік. Плоскасць шчыта непасрэдна працягвае сцяну фасада, надаючы яму большую вытанчанасць і вертыкальную дынаміку. Гарманічную аб’ёмна-прасторавую кампазіцыю многіх касцёлаў фарміруюць разнастайныя рытмічныя суадносіны аб’ёмаў і вянчальных мас збудаванняў.

Паколькі істотным знакавым кампанентам сусветнага хрысціянскага дойдства спрадвечу з’яўляецца вертыкальная дамінанта, для большасці сучасных касцёлаў Беларусі характэрны высокія чацверыковыя прызматычныя вежы пастаяннага сячэння, не падзеленыя візуальна на ярусы. Іх архітэктурны вобраз генетычна звязаны з сярэдневяковымі італьянскімі званіцамі-кампаніле, структура якіх (устойлівасць пры невялікім папярочным сячэнні) тлумачыцца спрыяльным кліматам Італіі і будаўніцтвам з натуральнага каменю. У айчыннай традыцыі сакральнага дойдства вышынныя дамінанты, узведзеныя з цэглы, былі больш масіўнымі і падзяляліся па вертыкалі на ярусы, што паступова змяняліся, каб зракава надаць большую вытанчанасць. У архітэктуры

сучасных касцёлаў вежы тыпу «кампаніле» звычайна накрыты чатырохграннымі шатрамі, вышыня якіх роўная боку асновы, гэта значыць, некалькі больш высокімі, чым традыцыйныя для мясцовага дойлідства шатры-«каўпакі», вышыня якіх звычайна была роўнай палове дыяганалі падмурка. Акрамя таго, у авангардных аўтарскіх праектах строга пірамідальная форма шатра іншы раз наўмысна ўскладнена і дэфармавана.

Будаўніцтва сучасных касцёлаў з авангарднымі тэндэнцыямі ў стылістыцы ажыццяўляецца пераважна ў заходніх рэгіёнах Беларусі, дзе значная частка насельніцтва гістарычна мае каталіцкае веравызнанне. Да 1990-х гадоў у горадзе Баранавічы дзейнічаў толькі адзін касцёл Узвышэння Святога Крыжа, пабудаваны з дрэва ў 1924 – 1925 гг. у характэрным для часоў 2-й Рэчы Паспалітай стылі нацыянальнага рамантызму з элементамі неаготыкі і мадэрну. За апошнія 20 гадоў у гэтым буйным горадзе рэспубліканскага падпарадкавання ўзведзена тры манументальныя сучасныя святыні, якія вызначаюцца арыгінальнасцю і адначасова традыцыйнасцю архітэктурнай задумы. Для архітэктурны першага з іх (касцёла св. Зыгмунта), змураванага з якаснай цёмна-чырвонай цэгля ў пачатку 1990-х гадоў, характэрна свабоднае выкарыстанне матываў і элементаў, запазычаных з гістарычнага вопыту айчыннага дойлідства. Гэта трохнефавая базіліка з высокім сярэднім і шырокімі бакавымі нефамі, шырыня якіх уступамі звужаецца ў бок алтара. Тарэц цэнтральнага нефа амаль цалкам займае шкленне, каркас якога на шчыце фасада ўтварае ромб – сучасную трансфармацыю гатычнага акна-ружы. Арыгінальнасць вобразу збудавання надаюць дзве масіўныя, трохвугольныя ў плане вежы, накрытыя аднаскільнымі дахамі, увенчанымі крыжамі. Лініі схілаў дубліруюцца рытмічным поясам вузкіх вертыкальных праёмаў. Мадэрнісцкая гульня геаметрычных форм спалучаецца з канцэпцыяй гістарызму, выяўленай у архітэктоніцы святыні.

У 1998 г. у Баранавічах асвячоны касцёл Божай Маці Фацімскай, узведзены ў адзіным архітэктурна-мастацкім ансамблі з трохпавярховым будынкам жаночага кляштара місіянерак. Комплекс мае развітае прасторавае вырашэнне. З паўночнага боку да прамавугольнага нефа касцёла з трохгранным галоўным фасадам прымыкае двухпавярховы кляштарны будынак. У яго вядзе шмат’ярусная вежа-званіца, ярусныя якой паступова змяншаюцца. Мастацкую выразнасць ансамблю надае адзінства архітэктурных форм і каларыстычнага вырашэння, заснаванага на традыцыйным кантрасце белых сцен і чырвоных дахаў, шматразовым паўтарэнні матыву круглай люнеты-ружы і востравугольных форм, што стварае пэўныя готыка-рэнесансныя рэмінісцэнцыі.

Парафіяльны касцёл Найсвяцейшай Тройцы ў Баранавічах кансекраваны ў 2002 г. Яго архітэктоніка заснавана на семантыцы лацінскага крыжа, утворанага асноўным прамавугольным нефам і больш нізкімі крыламі трансепта, накрытых агульным двухсхільным дахам. Гарэц даху на галоўным фасадзе закрыты шчытом, грані якога ўтвараюць прамы вугал. Падобны шчыт завяршае фасад уваходнага аб'ёму-нартэкса. Для мастацкага вобраза святыні характэрны паўтарэнні і рытмізацыя простых геаметрычных форм, у першую чаргу прамога вугла. Відавочна, што ў сучасным актыўным касцельным будаўніцтве ў Баранавічах дамінуе канцэпцыя гістарызму, якому ўласціва апеляцыя да мясцовых традыцый і іх творчай інтэрпрэтацыі.

У Гродна за апошнія 20 гадоў разам з вернутымі старажытнымі каталіцкімі святынямі існуе некалькі новых касцёлаў, архітэктурна якіх вызначаецца творчай інтэрпрэтацыяй сучасных мастацка-стылявых напрамкаў, што шмат у чым вызначыла агульную спецыфіку каталіцкага будаўніцтва ўсяго рэгіёна. У канцы 1990-х гадоў у жылым раёне Паўднёвы ўзведзены касцёл Бязгрэшнага Зачацця Найсвяцейшай Дзевы Марыі (арх. А. Тараненка). Авангарднае гучанне традыцыйнай трохнефавай базіліцы надаюць шматгранныя формы галоўнага фасада і бакавых нефаў, наўмысная ламанасць плоскасцей і ліній. Вось сіметрыі акцэнтавана V-падобнай канструкцыяй высокай званіцы, завершанай крыжам. Невысокі дах цэнтральнага нефа на ўзроўні карніза рытмічна дэкарыраваны востравугольнымі шчыткамі-вімпергамі. Тую ж неагатычную тэму працягваюць шырокія аднаскільныя дахі бакавых нефаў з буйнамаштанымі вімпергамі. Да алтарнай часткі святыні прымыкае двухпавярховая плябанія.

Яшчэ больш яркая авангардныя неканструктывіцкія тэндэнцыі выяўлены ў архітэктурна гродзенскага касцёла Божай Міласэрнасці ў мікрараёне Вішнявец, узведзенага ў 1999 – 2002 гг. (арх. А. Штэн, З. Казакевіч). Неардынарнасць архітэктурна-мастацкаму вобразу гэтай святыні надае ромбападобны план кафалікона, двухсхільны дах са схіламі трохвугольнай формы, асіметрычнае размяшчэнне галоўнага фасада, што надае яму дадатковую дынаміку, узмоцненую вертыкаллю званіцы. Алтарная частка касцёла злучана з двухпавярховым будынкам плябаніі і парафіяльнага цэнтра ў адзіны комплекс.

Шырокі спектр авангардных архітэктурных форм прадстаўляюць сучасныя каталіцкія храмы горада Ліды. У 2002 г. кансекраваны касцёл Бязгрэшнага Зачацця Найсвяцейшай Дзевы Марыі, узведзены ў жылым раёне Слабада. Па архітэктоніцы гэта трохнефавая псеўдабазіліка (без верхняга асвятлення цэнтральнага нефа). Постмадэрнісцкае неагатычнае аблічча святыні надае шматразова паўтораная тэма двухграннага эркера з аднаскільным

трохвугольным пакрыццем. На бакавых фасадах аналагічныя эркеры чаргуюцца з высокімі вузкімі вокнамі, што рытмізуе прастору, падкрэслівае падоўжную дынаміку агульнай кампазіцыі. Алтарную частку дадаткова абкружае шэраг эркераў, нахштальт гатычных капэл. Галоўны фасад фарміруюць пяць эркераў рознай вышыні. Асіметрыю кампазіцыі акцэнтуюць левы ад увахода, увенчаны крыжам эркер-званіца, які дамінуе па вышыні. Тэма крыжа неаднаразова паўторана ў аздабленні званіцы. У мастацка-дэкаратыўным афармленні святыні выкарыстана таксама сакральная скульптура, кантраст адкрытай муроўкі з чырвонай цэглы з пабеленымі часткамі сцен, разнастайны рытм трохвугольных і трапецападобных аконных праёмаў.

Авангардны варыянт неаготыкі новай хвалі прадстаўляе касцёл Святога Сямейства ў Лідзе, пабудаваны ў пачатку 2000-х гадоў. Архітэктоніка збудавання традыцыйная: трохнефавая базіліка з невялікімі рамянамі трансепта. Неагатычны характар святыні надае адкрытая муроўка з цёмна-чырвонай цэглы, востравугольныя формы дахаў, люкарнаў, пінаклей, сігнатуркі. Аднак масіўная вежа на галоўным фасадзе пазбаўлена шатровага завяршэння, што стварае ўражанне наўмыснага адыходу ад традыцыі.

У наш час назіраецца тэндэнцыя да комплекснага будаўніцтва каталіцкіх святынь і будынкаў плябаній, кляштараў і парафіяльных цэнтраў у адзіным ансамблі. Горадабудаўнічая ансамблевасць здаўна ўласціва каталіцкаму дойлідству, што абумоўлена спецыфікай гістарычнага фарміравання планіровачнай структуры заходнееўрапейскіх гарадоў. Паняцце архітэктурнага ансамбля бярэ свой пачатак з антычнага дойлідства і непасрэдна звязана з паняццем гармоніі, што забяспэчвала сугучнасць і суразмернасць частак у цэлым. Сучаснае разуменне архітэктурнага ансамбля таксама зыходзіць з ідэі гарманічнага адзінства і цэласнасці, аднак з прычыны сучаснай стылізацыі храмаў у ансамблі могуць прысутнічаць пэўныя мастацкія калізій. Акцэнт у ансамблі звычайна ставіцца на суадносінах знешніх фармальных і стылістычных прыкмет.

Удалым прыкладам сучаснага вырашэння ансамбля можа быць комплекс касцёла св. Антонія Падуанскага і францысканскага кляштара ў Слуцку, пабудаваны ў 1992 – 2000 гг. Яго архітэктурна-мастацкі вобраз вызначаецца выкарыстаннем матываў і элементаў, запазычаных з гістарычнага вопыту заходнееўрапейскага сакральнага дойлідства, напрыклад, францысканскага манастыра ў Равэне (Італія). Для будаўніцтва жабрацкага ордэна францысканцаў увогуле ўласцівы падкрэслены аскетызм, прастата і яснасць архітэктурнай мовы. Кампактны аб'ём касцёла ў Слуцку накрыты двухсхільным дахам з двухграным

шчытом на галоўным фасадзе, схілы якога ўтвараюць прамы вугал. Уваход аформлены 6-калонным порцікам з надбудовай над ім, што вядзе на хоры. З паўднёвага боку да фасада прылягае масіўная прызматычная вежа, якая па прапорцыях нагадвае італьянскія кампаніле, але накрытая традыцыйным для беларускага дойлідства невысокім шатром-«каўпаком». Грані вежы ўверсе прарэзаны крыжападобнымі праёмамі з вітражамі. Па баках алтарнай часткі сіметрычна размешчаны двухпавярховыя будынкі кляштара з высокімі двухсхільнымі дахамі, аскетычнае аблічча якіх ажыўляюць рытмічныя трохвугольныя люкарны. У формах і прапорцыях ансамбля, адкрытай муроўцы з чырвонай цэглы відавочныя рэмінісцэнцыі раманскага стылю. Характэрна, што ў сярэдневяковых італьянскіх саборах званіца-кампаніле ставілася звычайна толькі з аднаго боку фасада.

Канцэпцыя сучаснай радыкальнай эклектыкі назіраецца ў архітэктуры шэрагу касцёлаў, узведзеных у 2000-я гады, напрыклад, каталіцкіх святынях у Гомелі, раённых цэнтрах Жабінка, Свіслач, Ваўкавыску, Лагойску, Гарадку, Воранава, вёсках Беліца і Бердаўка Лідскага, Азёрцах Глыбоцкага, Астрыне Шчучынскага, Волма Дзяржынскага, Юрацішках Іўеўскага раёнаў і іншых. Мастацкая мова сучаснай сакральнай архітэктуры канцэптually адмаўляе кампазіцыйны аскетызм, акцэнтуюе пластычнасць формы, дынамічную асіметрыю, наўмысныя інверсіі ў інтэрпрэтацыі гістарычнай архітэктурнай класікі. Пры гэтым відавочна, што прынцыпы формаўтварэння ў сучасным каталіцкім храмабудаўніцтве Беларусі абумоўлены дамінаваннем ідэйна-канфесійных стэрэатыпаў, арыентаваных на гістарычныя заходнееўрапейскія стылі з іх разуменнем ідэальных форм і прапорцый, а таксама на этнічныя эстэтычныя стэрэатыпы, выпрацаваныя традыцыйным айчынным дойлідствам, што спрыяе захаванню самабытнасці і выяўляе менталітэт народа.

## РЕЗІЮМЕ

Статья посвящена исследованию взаимодействия традиций и инноваций в архитектуре более 80 современных костелов Беларуси. Выявлено, что принципы формообразования в современном строительстве католических храмов обусловлены доминированием идеологических стереотипов конфессии, ориентированных на исторические западноевропейские стили, а также на этнические эстетические стереотипы. В художественном языке современных костелов наблюдается свободная интерпретация исторической архитектурной классики, акцентируется пластичность форм, асимметрия, смысловые инверсии.

## SUMMARY

The article explores an interaction between the traditions and innovations in the architecture of more than 80 contemporary roman-catholic churches of Belarus. The formation principles of the contemporary construction of the said churches were discussed in connection to domination of the confessional idiomatic stereotypes, which are much involved in the historic West European styles as well as in the common ethno-esthetic stereotypes. A free interpretation of the historic architectural classical traditions, an emphasis on the plasticity of various forms, an asymmetry and semantic inversions could be found in an artistic image of contemporary catholic churches.

*Горанская Т.Г.*

## **ИЗОБРАЖЕНИЯ БЕЛОРУССКОГО ГОРОДА В ПЕЧАТНЫХ ИЗДАНИЯХ XVI – XIX ВЕКОВ**

*Белорусский национальный технический университет  
(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Важным источником информации о состоянии города в определенный исторический период является его изображение в произведениях изобразительного искусства, в частности, в документальных иконографических материалах. Выделяется план (архитектурный чертёж); герб (знак города); панорама, или силуэт, города; «городской интерьер» и другие изображения. В статье рассматриваются примеры представления белорусских городов европейскими художниками и гравёрами. Ряд материалов, использованных в работе, может оказать существенную помощь при изучении и уточнении особенностей развития исторических поселений.

Выполненный анализ литературных и иконографических источников показал, что «изображения города» изменялись в ходе истории и не всегда имели одно и то же значение в изобразительном искусстве. Город представлялся целиком либо фрагментарно; вблизи или издалека; являлся главным изобразительным мотивом либо фоном событий; мог быть реальным либо фантазийным и т.д. «Образ города» выражает его значение (статус) в структуре других поселений.

Изображения города дают представление о состоянии его планировочной структуры, «скрытой в глубине веков» [1, с. 14], и отдельных архитектурных сооружений на определённом историческом этапе. Значительная часть отобразённых на гравюрах объектов сегодня не существует. Городские виды дают возможность проследить изменение типологии и конструкций зданий, смену архитектурных стилей и т. д.

Важными первоисточниками являются исторические планы городов, которые сохраняют первоначальную структуру уличной сети, расположение исторической застройки и т.д. План – условный вид города сверху – «является

самым древним и устойчивым типом градостроительного документа» [2, с. 198]. Изначально карты и планы городов представляли собой комбинированные проекции: реки и улицы проецировались вертикально, горы, здания – диагонально. В дальнейшем план включал параллельно-перспективную проекцию под прямым углом к поверхности. Как отмечал Г. З. Каганов в работе «Город на картине и “на самом деле”», «городская культура с древнейших времён располагала изобразительными средствами для представления города в целом. Но первоначально это были средства скорее знаковые, чем образные. Они не столько показывали, сколько обозначали город, хотя иногда использовали узнаваемые городские реалии» [2, с.198]. До нашего времени они дошли в виде аллегорических фигур и герба города.

В XV в. сакральный образ мира и, соответственно, понимание города как символического пространства сменились его трактовкой как части ландшафта (природы), сформировался своеобразный синтез ландшафтного и городского пейзажа. В связи с этим изменились иконография, колорит, подход к построению пространства. Произошёл переход от восприятия города как фона религиозных событий к изображению самого города. Точные городские виды получили распространение в книжной печатной графике.

В XVI в. была издана «Космография, или Описание всех стран...» С. Мюнстера, включавшая историко-географическое описание стран (в том числе Польши, Литвы, Московии) и содержавшая множество карт и изображений городов, чаще не соответствующих реальности (фантастических) (рис. 1 а, б). Книга пользовалась популярностью и много раз переиздавалась в XVI – XVII вв. В это время изображения города встречались, в основном, в рисунках, эскизах и книжной графике.

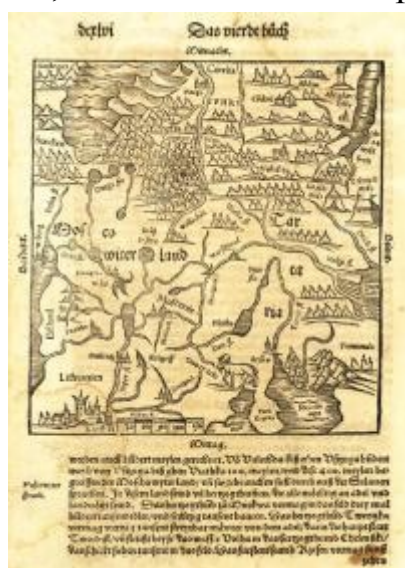


Рис. 1 а. Карта Московии. С. Мюнстер

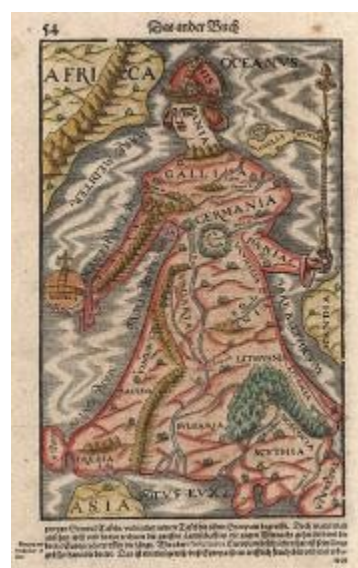


Рис. 1 б. Карта Европы. С. Мюнстер



Следующим крупным изданием, которое содержало виды городов, стал «Атлас городов Земного Мира» («Civitates Orbis Terrarum») (1572 – 1618). Его создателями и авторами были: теолог Г. Браун, издатель и гравёр Ф. Хогенберг, гравёр Ван ден Новейл, художник Г. Хуфнагель, топограф Я. ван Девентер и другие. Атлас представляет собой набор перспективных планов «с высоты птичьего полета», выполненных на основе натуральных наблюдений; цветных гравюр с изображением пейзажей, городских зданий, фигур жителей в национальных костюмах.

В «Атласе» приведено изображение города Вильно (рис. 2), выполненное гравёром Ф. Хогенбергом с применением параллельной перспективы. Такой приём, то есть взгляд на пространство города «a vol d’oiseau», даёт целостное представление о нём: городской центр сливается с рядовой застройкой и одновременно структурно выделен, что позволяет раскрыть «душу города».



Рис. 2. Vilna Lituaniae Metropolis. 1581 год. Г. Браун и Ф. Хогенберг



Рис. 3. Гродно. Г. Браун и Ф. Хогенберг (вторая гравюра)

В этом же издании представлено изображение города Гродно (рис. 3) на основании гравюры немецкого художника Матиаса Цюндта, сделанной в Нюрнберге в 1568 г. с рисунка Йохана Адельхаузера (рис. 4).

Гравюра фиксирует исторический момент встречи русского посольства с королём Сигизмундом II Августом в Гродно в 1567 г. В данном случае изображение города можно рассматривать с двух позиций одновременно: как фон исторического события («образ события»), где «образ города» является выражением его значения, и как главный объект изображения («портрет города»). Для подобных изображений (городских панорам) характерны: нарративный принцип построения композиции – последовательное чередование фронтальных планов; соединение в одном изобразительном пространстве нескольких разновременных моментов (событий); статичное положение стороннего наблюдателя. Панорама демонстрирует богатство силуэта, город воспринимается в единстве с окружающим природным ландшафтом.

Подчёркнутая взаимосвязь застройки с рекой и рельефом выражена в дуализме «горы и чаши»: «Тема горы – привычный образ неприступности, неуязвимости... Тема чаши связана с вариантами архитектурного выражения скученности, функционального разнообразия, пестроты» [1, с. 85].



Рис. 4. Гравюра немецкого художника Матиаса Цюндта (первая гравюра)

Аналогичные работы издавались и в других странах: «Theatrum Orbis Terrarum, sive, Atlas Novus in quo Tabulae et Descriptiones Omnium Regionum» («Театр Мира, или Новый атлас карт и представительства всех регионов») голландских картографов и издателей Вильяма Янсона Блау и Джона Блау (рис. 5 а, б). Особый интерес представляет карта России, которая включала территорию современной Беларуси с городами Волковыск, Слоним, Минск, Могилев, Пинск и другими.



Рис. 5. «Theatrum Orbis Terrarum...», 1645 г.

а. Титульная страница

б. Карта России

На рубеже XVI – XVII вв. в Несвиже работал печатник, художник и гравёр Томаш Маковский – создатель карты (рис. 6 а) и ряда гравюр с видами городов

Великого княжества Литовского. Им выполнена панорама Вильно (рис. 6 б), на которой город, расположенный на возвышенности, воспринимается как развёртка, силуэт, повторяющий форму рельефа.



Рис. 6 а. Карта Великого княжества Литовского. Т. Маковский

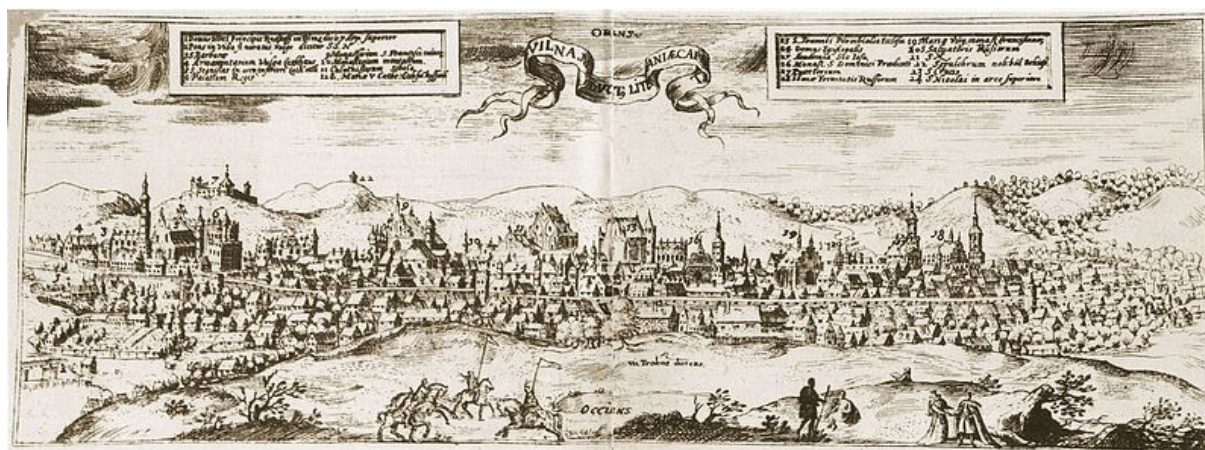


Рис. 6 б. Панорама Вильно. Т. Маковский

С 1623 по 1631 годы во Франкфурте-на-Майне издавался труд Даниэля Майснера и Эберхарда Кисера «Politische Schatzkastlein» («Политические сокровища»), содержащий виды городов с гербами, эмблемами и символическими элементами. Среди них есть изображение Гродно (рис. 7). Гравюра города выявляет особенности его объёмно-пространственной структуры: живописность застройки и природного окружения.



Рис. 7. Grodna in Lieflandt. Daniel Meissner

Исторические изображения городов часто бывают недостоверны. Они имеют определённые ограничения в отображении действительности, поскольку в них принцип точного изображения подчинён творческой фантазии автора. В связи с вышесказанным исследователи вводят понятие «собирательной ведуты». На них изображены действительно существующие объекты, но в произвольном составе и размещении. Для истории города они бесполезны, но для истории искусства имеют ценность. Это особенно относится к городским видам до эпохи Возрождения. Примером может служить «фантазийная гравюра» Гродно Габриэля Ганса Георга Боденера (рис. 8).



Рис. 8. Гродно. Габриэль Ганс Георг Боденер (?)

С середины XVI в. изображения городов стали появляться на обложках книг, страницах атласов, календарях. Во 2-й половине XVII в. создавались полотна и гравюры, на которых город доминировал над окружающим ландшафтом. В XVII – XVIII вв. получил развитие «городской пейзаж-карта», где соединились традиции гравюры и картографии (топографии). В XVIII в. – веке Просвещения, промышленного переворота и социальных потрясений –

сохранению ведуты в форме архитектурной и книжной графики способствовало развитие науки.

С 1696 по 1702 годы Эрик Ёнссон Дальберг, шведский архитектор, инженер-фортификатор, военачальник, генерал-губернатор Ливонии, создал выдающееся собрание «*Suecia Antiqua et Hodierna*» («Древняя и Новая Швеция»), которое включало эскизы и рисунки с изображением поселений, усадеб и фортификационных сооружений. Автором части гравюр являлся сам автор. Наиболее известна его гравюра «Город и замок Берестье Литовский», впервые опубликованная в книге немецкого юриста, историка и философа Самюэля фон Пуфендорфа «*De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege*», вышедшей в свет в Нюрнберге в 1696 г. (рис. 9). На гравюре изображены панорама и план города Бреста, а также осада города шведскими войсками в 1657 году. Уникальность данного произведения заключается в том, что оно отображает древний средневековый город, разрушенный в XIX в. во время строительства крепости. Гравюра была переиздана в «*Atlas historique de la Pologne accompagné d'un tableau comparatif des expéditions militaires dans le pays pendant le 17, 18 et 19<sup>siècle</sup>*» в Познани в 1827 г. Станиславом Платером.



Рис. 9. Город и замок Берестье Литовский

В 1779 г. итальянский издатель карт и атласов Антонио Затта в Венеции издал атлас высокой научной и художественной ценности «*Atlante Novissimo*» (рис. 10 а). Среди прочих, в нём присутствуют карты «Княжество Вильна, Тракай, Инфлянты с герцогствами Курляндия и Жемайтия», «Карта Минской, Полоцкой, Витебской губерний» (рис. 10 б).



Рис. 10 а. «Atlante Novissimo». Титульная страница. А. Затта



Рис. 10 б. Карта Минской, Полоцкой, Витебской губерний. А. Затта

Возникновение романтизма на рубеже XVIII – XIX вв. связано с глубокими изменениями мировоззренческого характера, пониманием времени и пространства как конкретных, наполненных историческим, национальным или индивидуальным содержанием категорий. Идея «народности» достигла своего расцвета после войн Наполеона начала XIX в. Поиски национальных особенностей, изучение исторического прошлого и народного характера велись во всех европейских странах. Рационализму прошлой эпохи была противопоставлена, по словам И. Канта, «свободная игра нашей способности воображения». Важной чертой романтического мировоззрения являлся историзм – «принцип подхода к действительности как изменяющейся во времени, развивающейся» [4, с. 511]. А. В. Иконников предложил трактовку историзма как «направленности творческого мышления, питаемой историческим сознанием» [5, с. 6]. Это время поиска национальных особенностей, изучение исторического прошлого.

«Духу времени» отвечали произведения Владислава Сырокомли, в которых мастер слова воссоздавал «местный колорит» белорусских городов, атмосферу культурной жизни Вильно, Несвижа, Минска. В 1865, 1874, 1885 и 1886 годах П. Н. Батюшковым были изданы восемь выпусков «Памятников русской старины в западных губерниях» – альбомов рисунков древностей и палеографических снимков с объяснительными заметками; «Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края» (1890).

Ян Казимир Вильчинский в 1842 – 1875 гг. издавал «Виленский альбом» («Album de Wilna») – серию литографий, посвящённых городу Вильно.

Оригиналами служили работы В. С. Садовникова (рис. 11), М. Э. Андриолли и других.



Рис. 11. Кафедральный собор Св. Станислава в Вильне. 1847 год. В. С. Садовников

В. С. Садовников продолжал традиции ведуты. Точность, документальность в изображении городского пространства и архитектурных памятников сочетается в его работах с повседневным восприятием города рядовым жителем.

Польский живописец, график и иллюстратор Михал Эльви́ро Андриолли в изображении руин древней архитектуры передаёт ощущение бесконечности мира, пространства и времени, вызывающее «возвышенные мысли» (Д. Дидро). Художник строит образную структуру произведения с помощью подчёркнутых световых контрастов, нарушая «правдоподобие» реальных форм рельефа и архитектуры Коложской церкви в Гродно (рис. 12 а).

Архитектурные образы Михаила Кулеши (рис. 12 б) выражают субъективное, интимное переживание действительности. Изображениям этого периода присуща «живописность» форм. Понятие «живописного» впервые применил сэр У. Темпл в работе «Сады Эпикура» (1692), заложив ряд теоретических и визуальных концепций, которые последующие два столетия господствовали в Европе [6, с. 46]. Ландшафт стал важнейшей темой искусства романтизма: «Впервые был предложен идеал красоты, который основан... на нерегулярности и фантазии» [6, с. 86].



Рис. 12 а. Коложская церковь в Гродно.  
М. Э. Андриолли



Рис. 12 б. Коложская церковь в Гродно.  
М. Кулеша

Польский художник Юзеф Пешка во время путешествий выполнил ряд изображений белорусских городов. Эти «парадные портреты» городов построены по принципу театральной декорации с использованием центральной перспективы (рис. 13 а, б).



Рис. 13 а. Витебск. Рыночная площадь.  
Ю. Пешка



Рис. 13 б. Витебск. Ратуша. Ю. Пешка

В конце XIX в. многие художники выполняли «портреты» городов – парадные и камерные. Среди них – польский художник К. Биске (рис. 14 а), польский и белорусский композитор и художник Наполеон Орда. Во время путешествий Н. Орда создал серии рисунков и акварелей белорусских городов, на основании которых в 1873 – 1883 гг. в Варшаве художником А. Мисеровичем были изданы литографии (260 графических листов в 8 сериях). Новые технические достижения этого времени позволяли создавать графические листы любого размера, что вело к развитию печати и увеличению печатной продукции. Произведения Н. Орды (рис. 14 б) отличались документальной точностью. Они являются ценным иконографическим источником для истории белорусской архитектуры, так как часть отображённых на них архитектурных памятников либо уже не существует, либо их внешний вид с течением времени претерпел



значительные изменения. Наследуя традиции архитектурного пейзажа (ведуты), художники сохранили точные виды исторических городов Беларуси в контексте реального архитектурного и природного ландшафта.

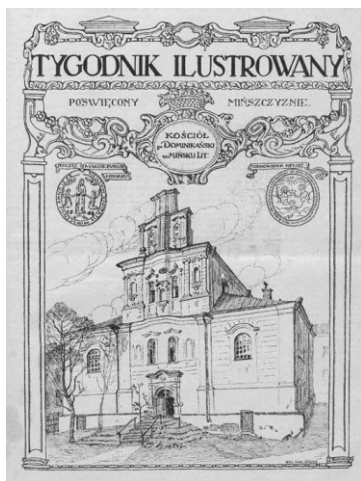


Рис. 14 а. Минск. Доминиканский костёл  
Ф. Аквинского. К. Биске



Рис. 14 б. Ковно. Н. Орда

Выполненный исторический анализ изображений городов показал, что художники рисовали город в традициях своего времени, в границах актуальных выразительных средств и приёмов. Наблюдая смену изобразительных мотивов, формы и техники, можно говорить о трансформации «образа города» в истории. Анализ содержания художественных произведений позволяет установить, что они достаточно точно отражали действительность и мировоззрение человека определённой эпохи. Географические и научные открытия расширяли также и духовный горизонт человека. И сегодня эти иконографические материалы являются бесценным источником для изучения истории не только изобразительного искусства и архитектуры, но и ряда естественнонаучных и экономических дисциплин (география, социология и т.д.)

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кишик, Ю. Н. Градостроительная культура Гродно / Ю. Н. Кишик. – Минск : Белорусская наука, 2007. – 303 с.
2. Каганов, Г. З. Город в картине и «на самом деле» / Г. З. Каганов // Город и искусство. – М., 1996. – С. 197 – 210.
3. Анциферов, Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов ; грав. А. П. Остроумовой-Лебедевой. – Л. : Лира, 1990. – 249 с.
4. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. – 4-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 1632 с.
5. Иконников, А. В. Историзм в архитектуре / А. В. Иконников – М. : Стройиздат, 1997. – 559 с.

6. Кожар, Н. В. Архитектурная теория эпохи романтизма в Германии и развитие западноевропейского зодчества конца XVIII – первой половины XIX в. / Н. В. Кожар. – Минск : Парадокс, 2000. – 260 с.

#### РЕЗЮМЕ

Изображения исторических белорусских городов являются ценным иконографическим источником для истории архитектуры и изобразительного искусства. В статье рассмотрена историческая динамика изображения города в европейских печатных изданиях XVI – XIX вв.

#### SUMMARY

Images of historic Belarussian towns are a valuable iconographic source for the history of architecture and fine art. The article describes historical dynamics of the town image in the European print of XVI – XIX centuries.

*Захарына Ю. Ю.*

### **МАСТАЦКІЯ ВОБРАЗЫ СУЧАСНЫХ СПАРТЫЎНЫХ ЗБУДАВАННЯЎ БЕЛАРУСІ: КАНСТРУКЦЫЙНАЯ ЛОГІКА І СІМВАЛІЗАЦЫЯ АРХІТЭКТУРНЫХ ФОРМ**

*Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка  
(Паступіў у рэдакцыю 18.06.2013)*

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў у культурным жыцці грамадства значна ўзрасло значэнне спорту, што выклікала неабходнасць змен у архітэктуры спартыўных збудаванняў, якія маглі б прымаць шырокую аўдыторыю. Праектаванне стадыёнаў і спартыўных комплексаў накіравана на вырашэнне пытанняў перакрыцця і асвятлення грандыёзнай прасторы. Выкарыстанне інавацыйных тэхналогій, а таксама сумесная работа архітэктараў і інжынераў далі вынік стварэння ўтылітарных і ў той жа час арыгінальных па вобразнай задуме збудаванняў, асобныя з якіх былі ўзведзены ў ранг архітэктурных шэдэўраў найноўшага часу (стадыён «Юка» ў Адаце, в. Хансю, Японія, арх. Т. Іто, 1995 – 1997 гг.; гарадскі стадыён у Бразе, горы Кастра, Партугалія, арх. Э. С. дэ Мура, 2004 г.; Пекінскі нацыянальны стадыён «Птушынае гняздо», арх. бюро «Герцаг і дэ Мерон», 2003 – 2008 гг.).

Пры стварэнні спартыўных комплексаў дойліды імкнуліся выявіць у знешнім абліччы канструкцыйную аснову збудаванняў. Вялікае значэнне пры гэтым надавалася матэрыялам, з якіх узводзяцца будынкі, іх тэхнічным і эстэтычным якасцям. Мастацкая выразнасць такіх пабудоў дасягалася дзякуючы ўжыванню сучасных канструкцый (металічны каркас, вітражныя і навясныя агараджальныя канструкцыі) і матэрыялаў (таніраванае і люстраное шкло, фінскія ўцяпляльнікі «Paroc» з каменнай ваты, рулонныя дахавыя матэрыялы

французскай фірмы «Siplast» і інш.), якія сталі сведчаннем уплыву сучасных тэхналогій на вобразнае архітэктурнае вырашэнне.

Тактоўныя спробы ўвасаблення найноўшых стылявых рыс архітэктурны адлюстроўваюць мастацка-вобразныя вырашэнні адносна новых для Беларусі тыпаў будынкаў – лядовых палацаў у Віцебску, Гродна, Гомелі, Мінску і іншых гарадах. Пры тым, што пануючыя прынцыпы неарацыяналізму па-ранейшаму дыктавалі кампазіцыйныя прыёмы з падкрэсліваннем манументальнасці і выяўленнем суадносін функцыянальнасці з мастацка-вобразным зместам, у архітэктурным вырашэнні лядовых палацаў адзначаецца тэндэнцыя да развітых асіметрычных кампазіцый са складанай кампануюкай аб’ёмаў неправильных геаметрычных форм.

Пра распаўсюджванне новых мастацка-вобразных тэндэнцый сведчыць кампазіцыя Лядовага палаца ў Гродна (арх. Н. Жучко, У. Еўдакімаў, А. Пархута, А. Тараненка, 1999 г.) [1, с. 20 – 21]. Імкненне стварыць непаўторны вобраз нарадзіла адыход ад дакладнага геаметрызму архітэктурны савецкіх часоў. Асіметрычны прынцып кампануюкі манументальных аб’ёмаў, складаныя вуглаватыя абрысы фасаднай лініі, уключэнне лёгкага шклянога элемента-ліхтара з пірамідальным завяршэннем у кампазіцыю пабудовы адкрыла разнастайнасць візуальных аспектаў успрымання створанага вобраза. Ускладненне аб’ёмна-прасторавай і сілуэтнай кампазіцыі, выкарыстанне сучасных канструкцыйных вырашэнняў стала сведчаннем духу найноўшага часу.

Сярод арыгінальных спартыўных пабудоў апошняга дзесяцігоддзя ХХ ст. вылучаецца комплекс Лядовага палаца па вул. Прытыцкага ў Мінску (арх. Ю. Патапаў, І. Боўт, А. Шафрановіч, 1999 г.). Аб’ёмна-прасторавая кампазіцыя будынка вырашаецца шляхам камбінавання манументальнага прамавугольнага ў плане і «ўрэзанага» ў яго востравугольнага шклянога аб’ёму – вобраза-сімвала айсберга [2, с. 14]. Канстраснае, незвычайнае спалучэнне аб’ёмаў розных геаметрычных форм і імкненне да сімвалізму, вітражныя канструкцыі аб’ёму-льдзіны, выкананыя ў таніраваным шкле, сталі правобразам спартыўных збудаванняў найноўшага часу.

Уплыў стылявых рыс дэканструктывізму бачны ў вобразе Лядовага палаца ў Гомелі (арх. І. Боўт, С. Міцько з удзелам Л. Смольскай, Н. Шамелавай, А. Грачова; арх. інтэр’ераў – А. Стаянава, 1998). Архітэктурна-прасторавая кампазіцыя пабудовы, вырашаная манументальным аб’ёмам, захоўвае традыцыі неарацыяналізму. Кансольны выступ аб’ёму партала, размешчанага ў цэнтры галоўнага фасада, уяўляе ўвагнутую паверхню, абліцаваную люстраным шклом [3, с. 22]. Алюмініевыя вітражы цэнтральнай часткі фасада, звернутага да вуліцы

Мазурава, нагадваюць крылы. Вялікі зашклёны аб'ём партала з плаўнымі абрысамі сцвярджае адыход ад традыцыйных архітэктурных вырашэнняў і адлюстроўвае імкненне да выкарыстання магчымасцей сучасных тэхналогій у мадэліраванні мастацкага вобраза.

Унікальнай пабудовай з'яўляецца Палац спорту ў Віцебску (арх. І. Боўт, А. Шафрановіч, 1999 г.), які стаў адным з найбольш удалых спартыўных збудаванняў мяжы XX – XXI стст. як з пункту гледжання функцыянальнага прызначэння, так і па сваіх архітэктурна-мастацкіх вартасцях. Аўтары праекта змаглі надаць аб'ёмна-прастораваму вырашэнню максімальную выразнасць. Сіметрычная кампазіцыя галоўнага фасада, аб'яднанне прамавугольнага і «ўрэзанага» ў яго крывалінейнага цэнтральнага аб'ёмаў, падкрэсленыя вырашэннем уваходнай групы ў вітражных канструкцыях, надаюць будынку урачыстасць. Цэнтральны аб'ём пабудовы ўзведзены на металічным каркасе, сцены з'яўляюцца навяснымі агароджамі з устаўкамі шкляных панэлей [2, с. 15 – 17]. Мастацкае вырашэнне прасякнута ідэяй стварэння вобраза-сімвала. Цэнтральны аб'ём пластычнай формы ўяўляе стылізаваны вобраз шайбы. У яго стварэнні вызначальную ролю адыгралі матэрыялы: лёгкія металаканструкцыі ўтварылі геаметрычную сетку, запоўненую лістамі таніраванага шкла.

Наватарскае канструкцыйна-тэхналагічнае вырашэнне стала асновай мадэліравання аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і ўвасаблення мастацкай задумы збудавання спартыўна-відовішчнага комплексу ў Салігорску (кіраўнік праекта Л. Луцэвіч, арх. А. Сабалеўскі, В. Рондэль, А. Сабалеўская, В. Міронаў, 2008 – 2009 гг.). У аснову праекта быў пакладзены асяроддзевы падыход. Само месца размяшчэння аб'екта – на тэрыторыі ў межах буйных гарадскіх магістралей (праспект Міра – вул. Чыгуначная – вул. Ленінскага Камсамола – вул. Заслонава) – прадвызначыла неабходнасць вырашэння горадабудаўнічай задачы фарміравання на незабудаваным участку шматфункцыянальнага адкрытага для агляду з усіх бакоў комплексу з сістэмай шматпланавых зрокавых перспектыв. Аўтары праекта прадставілі комплекс як сістэму некалькіх аб'ёмаў, у аснову якой быў пакладзены прынцып маштабіравання сегментнай формы. Схільныя дахі атрымалі завяршэнне ў выглядзе арачных контрфорсаў. Гарманізацыі архітэктурных адзінак комплексу спрыяла яго размяшчэнне на адзінай «стылабатнай» частцы з арганізаванай пешаходнай тэрасай, выкарыстанне прыёму «перацякання прасторы» дзякуючы вялікай колькасці аконных і вітражных праёмаў, шкляных перагародак, а таксама сілуэтнае акцэнтаванне фасадаў белай парапетнай паласой-стужкай. Выразнасць будаўнічых форм дасягаецца праз камбінаванне двух тыпаў дахаў: схільных,

якія не эксплуатауюцца, і плоскіх, што эксплуатауюцца. Архітэктурныя аб'ёмы, накрытыя схільным дахам, сімвалізуюць маляўнічыя ўзгоркі, падобныя да рознакаляровых дываноў, за кошт ужывання ў аздабленні фасадаў белага, жоўтага і тэракотавага керамаграніту і шматколернай афарбоўкі. Дахі, прызначаныя для эксплуатацыі, аздаблены цаментна-пяшчанай пліткай вохрыстых таноў, якая стварае нейтральны фон для ўспрымання комплексу. Калі ўражанне дынамічнасці збудавання з боку магістралей фарміруецца, галоўным чынам, паліхроміяй фасадаў і даху, то з боку ўнутранага дворыка – рытмічнымі радам апорных калон, абліцаваных тэракотавай керамічнай пліткай, пластычнымі абрысамі фасадаў і «падвешанай» лесвіцай-мастом, што звязвае розныя ўзроўні дазаў. Святлеценныя эфекты, утвораныя як аб'ёмна-прасторавай кампазіцыяй, так і дэталямі (гарызантальнымі «жалюзі» з керамічных трубак, алюмініевымі ламелямі казырка і інш.), падкрэслілі экспрэсіўнасць архітэктурных форм комплексу [4; 5].

Горадаўтваральнае значэнне атрымала збудаванне Лядовага палацу ў Баранавічах (арх. А. Шафрановіч, 2009 г.), якое стала акцэнтнай кропкай у завяршэнні Паўночнага мікрараёна горада. Прыродна-ландшафтнае асяроддзе з шырокай рэкрэацыйнай водна-зялёнай зонай, дзе ўзведзены Лядовы палац, у многім прадвызначыла яго вобраз. Архітэктурна-прасторавая кампазіцыя фарміруецца двума спалучанымі чатырохвугольнымі ў плане аб'ёмамі. Металічны каркас з запаўненнем вонкавых сценаў газасілікатнымі блокамі з элементамі вітражнага шклення з алюміневага профілю дазволіў стварыць маштабнае і ў той жа час лаканічнае па формах збудаванне [6]. Пры вырашэнні ўтылітарных задач стварэння спартыўнай арэны, акрабатычнай і гімнастычнай залы аўтары праекта здолелі надаць пабудове сучаснае аблічча, што праз сімваліку форм адлюстроўвае сваю функцыю. Галоўны фасад, вылучаны арачнай формай з вітрынным шкленнем, падкрэсліваецца ўваходнай групай, што бярэ на сябе ролю сувязнага элемента архітэктурных аб'ёмаў з навакольнай прыродна-ландшафтнай тэрыторыяй. Імітацыя чатырох дрэў у формах металічных апор двух казыркоў-навесаў і запаўненне каркаснай сеткі галоўнага фасада і казыркоў шклом дазваляюць гарманізаваць маштабны аб'ект з добраўпарадкаваным асяроддзем.

Дамінуючым аб'ектам у архітэктурным асяроддзі сучаснага горада стаў фізкультурна-аздараўленчы цэнтр у Жлобіне (кіраўнік праекта В. Бяспалаў, арх. В. Талачко, В. Яворская, Я. Талачко, Л. Краўчэня, І. Мірашнічэнка, Н. Карманова, 2007 г.). Узведзены на перакрываванні магістральных вуліц горада (К. Маркса і Фоканова) комплекс атрымаў вуглавую кампазіцыю,

падпарадкаваўшы навакольны ландшафт і завяршыўшы маляўнічы гарадскі ўчастак, з якога адкрываецца панарама на пойму р. Днепр. У адрозненне ад сваіх папярэднікаў – лядовых палацаў у абласных цэнтрах і вялікіх гарадах рэспублікі – фізкультурна-аздараўленчы цэнтр у Жлобіне праектаваўся як шматфункцыянальны комплекс, які аб'яднаў некалькі функцый, што прадвызначыла неабходнасць гарманізацыі рознахарактарных архітэктурных аб'ёмаў. Створаны архітэктурны ансамбль аб'яднаў сродкамі формы, кампазіцыі і канструкцыйнага вырашэння ў адзіны комплекс аквапарк, гасцініцу і Лядовы палац «Металург». Цэнтральны аб'ём, арыентаваны на перакрываванне вуліц, служыць галоўнай візуальнай кропкай ва ўспрыманні комплексу. У яго мастацка-вобразным вырашэнні атрымалі ўвасабленне гістарычныя матывы, сугучныя сучаснасці. Аб'ём, які атрымаў паўкруглыя абрысы, завершаны невялікай надбудовай, што інтэрпрэтуе форму купала, і фланкіраваны стылізаванымі вежавымі формамі з шатровым завяршэннем. Цэласнасць архітэктурна-мастацкай кампазіцыі комплексу падкрэсліла адзінае канструкцыйнае вырашэнне: у вонкавым аздабленні ўжыта сістэма фасадаў, што вентыліруюцца, з абліцоўкай панэлямі касетнага профілю, люстранымі і таніраванымі вітражамі. Халодная колеравая гама ў межах стальнога колеру абліцоўкі фасадаў і сіняга колеру даху падкрэсліла функцыянальнае прызначэнне аб'екта.

Футурыстычны архітэктурна-мастацкі вобраз атрымаў увасабленне ў спартыўна-забаўляльным цэнтры ў Маладзечна (арх. А. Шафрановіч, Э. Длугуновіч, 2010 – 2011 гг.). Пластычныя абрысы крывалінейнай у плане формы збудавання з вылучэннем зоны фае, аб'ём якога сегментам усечанага конуса выходзіць у навакольнае асяроддзе, і хвалепадобным пераходам сцяны галоўнага фасада да бакавых спрыялі фарміраванню дынамічнага вобраза фантастычнага карабля, што лунае над зямлёй. Арыгінальнасць архітэктурна-мастацкага вырашэння падкрэсліў прыём кансольнага навісання ўзроўняў, размежаваных і выяўленых на галоўным фасадзе жоўтай і белымі стужкамі керамагранітнай пліткі.

Тэма «лядовага палаца» атрымала выражэнне ў праектаванні спартыўных збудаванняў невялікіх гарадоў Беларусі. У 2000 – 2010 гг. па тыпавым праекце будуюцца лядовыя палацы ў Пружанах, Івацэвічах, Кобрыне (арх. Г. Кяскевіч), архітэктурна якіх мае малавыразныя формы. Такія лядовыя палацы прадстаўлены кампактнымі, прамавугольнымі ў плане аб'ёмамі з прыбудовай дадатковых памяшканняў і мінімальнай колькасцю выразных сродкаў (гіпербалізаваны канёк у завяршэнні тарцовага фасада, вылучэнне чырвоным, сінім і белым

колерам элементаў). Фасады абліцоўваюцца стальнымі панэлямі, што надаюць «ледзяныя» якасці вобразу аб'екта.

У пачатку 2010-х гадоў у будаўніцтве лядовых палацаў адзначаецца тэндэнцыя да спрашчэння аб'ёмна-прасторавых кампазіцый: ад развітых шматпланавых структур да лаканічных, кампактных форм, што сведчыць пра паступовае жыванне гэтай тэмы ў архітэктурна-мастацкім асяроддзі Беларусі. Адчула змены і колеравая гама, якая паступова трансфармуецца ад «халодных» сіне-сталельных фарбаў да жышцесцвярджалых яркіх, дынамічных чырвоных, сініх, жоўтых колераў, не звязаных з мастацкай ідэяй такіх збудаванняў. Часам выкарыстоўваюцца ўжо апробіраваныя прыёмы мадэліравання архітэктурна-прасторавай кампазіцыі лядовага палаца. У асобных праектах па-ранейшаму вылучаецца ўваходная група, вырашаная вынесеным наперад паўкруглым па абрысах аб'ёмам, што мае вітражнае шкленне (Лядовы палац у Горках, арх. М. Гроднікаў, Ю. Даргевіч, 2012 г.).

Тым не менш, у 2000 – пачатку 2010-х гадоў тэма спартыўных збудаванняў у Беларусі атрымлівае дынамічнае развіццё. Побач з лядовымі палацамі ўзводзяцца як спартыўныя збудаванні, прызначаныя для пэўных відаў спорту (футбол, гімнастыка), так і тыя, што маюць шматмэтавае прызначэнне (так званыя «арэны»). У фарміраванні іх мастацкіх вобразаў асноўным канцэптам аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, што выражае змест праз мадэліраванне формы, выступаюць металаканструкцыі.

Лёгка металаканструкцыі былі ўжыты пры ўзвядзенні Футбольнага манежа па праспекце Пераможцаў у Мінску (арх. М. Гаўхфельд, В. Руцкі, У. Архангельскі, І. Яцына, С. Першына, 2004 г.). Прасторавая кампазіцыя збудавання ўяўляе блакіроўку двух аб'ёмаў: аздараўленчага комплексу і асноўнага, завершанага скляпеннем-абалонкай сферычнай формы. Перакрыцце гіганцкага пралёта ў 100 м здзейснена ў канструкцыях металічных арачных ферм. Сілуэт бакавых фасадаў таксама ўтвараюць арачныя скляпенні, аблічча галоўнага фасада вызначае аб'ём прыбудовы выгнутых абрысаў, які мае суцэльнае люстраное шкленне.

Першым шматмэставым машабным спартыўным збудаваннем Беларусі стаў комплекс «Бабруйск-арэна» (арх. М. Гроднікаў, А. Нічкасаў, Ю. Даргевіч, 2008 г.). Зыходзячы з утылітарных задач стварэння шматфункцыянальнага аб'екта, прызначанага для правядзення спартыўных, фізкультурна-аздараўленчых і культурна-масавых мерапрыемстваў, комплекс атрымаў у плане складаную форму, набліжаную да круга. Яго архітэктурны аб'ём, што нагадвае НЛА, расчленены па галоўным фасадзе вестыбюльнай групай, выкананай у

металаканструкцыях з вітражным шкленнем. Аснову канструкцыйнага вырашэння склаў металічны каркас, утвораны калонамі і страпільнымі фермамі [7]. Дзякуючы гэтым прыёмам з'явілася магчымасць панарамнага ўспрымання навакольнага асяроддзя.

Найбольш маштабным збудаваннем сучаснай Беларусі стаў спартыўны комплекс «Мінск-арэна» (арх. А. Нічкасаў, В. Куцко, У. Будаеў, А. Шабалін, А. Ніціеўскі, В. Нікіцін, 2006 – 2009 гг.). У аснову мастацкага вобраза аб'екта была пакладзена стылізаваная форма шайбы, якая сімвалізуе зімовыя віды спорту. Ідэя выкарыстання формы круга ў стварэнні аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі «Мінск-арэны» не была новай: у спартыўных збудаваннях канца 1990 – 2000-х гадоў кругавы матыў меў месца ў вылучэнні цэнтральных аб'ёмаў (Палац спорту ў Віцебску, фізкультурна-аздараўленчы комплекс у Жлобіне), часам ужываўся як асноўная форма збудавання (комплекс «Бабруйск-арэна»). Але ідэальная форма круга як аснова архітэктурна-мастацкага вырашэння спартыўнага збудавання была ўвасоблена тут упершыню. Сімвалізацыя вобраза хакейнай шайбы атрымала выражэнне не толькі сродкамі формы, але і за кошт сістэмы аздаблення фасада, вытрыманай у блакітна-серабрыстых танах, з рытмічнай перабіўкай цалкам зашклёных участкаў і вузкіх стужачных вокнаў. Камбінаванне разнастайных тэхналогій, што ўключаюць канструкцыі з маналітнага бетону, вантавую сістэму даху, металаканструкцыі ў выкананні дэталей, дазволілі ажыццявіць мастацкую задуму.

У мастацкіх вобразах сучасных спартыўных збудаванняў Беларусі ўвасобілася тэндэнцыя да выяўлення іх утылітарнага прызначэння, што атрымала выражэнне праз канструкцыйную логіку і сімвалізацыю архітэктурных форм. Сродкамі мастацкай мовы архітэктурны ў спартыўных збудаваннях рэспублікі канца 1990 – пачатку 2010-х гадоў падкрэсліваецца функцыянальнае ранжыраванне эксплуатаваных аб'ектаў, рэпрэзентуюцца вобразы-сімвалы, адпаведныя характару збудавання і месцу яго размяшчэння, адлюстроўваецца ідэя «адзінай прасторы», што рэалізуецца шляхам гарманізацыі архітэктурнага і прыроднага асяроддзя.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Ледовая арена Гродно // Архитектура и строительство. – 2000. – № 4. – С. 20 – 21.
2. Аускерн, Л. Айсберг под крышей / Л. Аускерн // Архитектура и строительство. – 2000. – № 4. – С. 14 – 18.
3. Архитектурная новинка на берегу Сожа // Архитектура и строительство. – 2000. – № 4. – С. 22 – 23.



4. Рондель, В. Ледниковый период в Солигорске / В. Рондель, В. Миронов, Д. Новосёлов // Архитектура и строительство. – 2008. – № 12. – С. 16 – 27.
5. Русак, Г. Каток, танцпол и променада по крышам / Г. Русак // Архитектура и строительство. – 2008. – № 9. – С. 60 – 62.
6. Мартинович, В. Ледовый дворец в Барановичах / В. Мартинович // Архитектура и строительство. – 2010. – № 3. – С. 12 – 16.
7. Мартинович, В. Нашего полку прибыло : бобруйский плацдарм для грядущих побед / В. Мартинович // Архитектура и строительство [Электронный ресурс]. – 2008. – 1 июля. – Режим доступа : <http://www.ais.by/story/1473>. – Дата доступа : 22.12.2012.
8. Головкин, Л. Полоцк-Арена : на всех парусах / Л. Головкин // Архитектура и строительство. – 2010. – № 5. – С. 12 – 14.
9. Мартинович, В. Просто арена? Нет! Культурно-развлекательный спортивный комплекс / В. Мартинович // Архитектура и строительство. – 2010. – № 5. – С. 16 – 22.
10. Мартинович, В. Изысканность линий, геометрия функций, эстетика образа / В. Мартинович // Архитектура и строительство. – 2011. – № 2. – С. 116 – 119.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена раскрытию специфики художественных образов спортивных сооружений Беларуси конца 1990 – начала 2010-х годов. На примере масштабных объектов выявляются общие тенденции и вариативные элементы трансформации художественных образов спортивных сооружений. Делается вывод о том, что средствами архитектурного языка подчёркивается функциональное ранжирование эксплуатируемых объектов, репрезентируются образы-символы, соответствующие характеру сооружения и месту его расположения, выражается идея «единого пространства», реализуемая путём гармонизации архитектурной и природной среды.

#### SUMMARY

Article is devoted to the specifics of artistic images of sports facilities in Belarus late 1990s – early 2010s. On the example of large-scale facilities to identify common trends and divergent elements of the transformation of artistic images of sports facilities. The conclusion is that the means of artistic language of architecture emphasizes the functional areas ranging operated facilities, representing the symbolic images that correspond to the nature of construction and place of accommodation, expressed idea «common space», implemented by harmonizing the built and natural environment.

**КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД В ОФОРМЛЕНИИ ИНТЕРЬЕРОВ  
ДУХОВНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЦЕНТРА БЕЛОРУССКОЙ  
ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ В МИНСКЕ**

*Белорусский национальный технический университет*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Монументальная живопись издревле украшала христианские храмы. В Беларуси оформление церквей началось с прихода на эту территорию христианства в XI в. В советский период оформление культовой архитектуры не осуществлялось, развитие монументальной живописи базировалось на ленинском плане «монументальной пропаганды». С середины 1990-х годов начинают строиться, восстанавливаться храмы, их украшение возобновляется, развиваясь и в настоящее время.

Обращение современных художников к этой области было продиктовано не только спросом, но и назревшим интересом к религиозной теме, в которой в советское время практически невозможно было работать. Многие авторы ищут истину, смысл жизни, предназначение художника. В динамично меняющемся мире возникает желание создать что-то важное, вечное. Религиозная тема находит активное отражение в станковых работах художников (например, М. Данцига, М. Савицкого и др.). С появлением заказа в области монументальной живописи художники оформляют церкви, различные помещения при монастырях, а также «молельные комнаты» в жилых частных домах (роспись, выполненная иконописной мастерской В. Довнара «Ikonique», частный дом, Минск, 2008 г.). Белорусскими художниками создаётся ряд произведений: «Св. Николай Чудотворец», «Иисус Христос» (мозаика, храм в честь Минской иконы Божьей Матери, С. Бышнеф, Минск, 2000 г.); мозаика, роспись, витражи, иконы в храме Божьей Матери Державной (мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, Минск, 2009 г.); Богородица с Младенцем на троне (роспись, церковь во имя Рождества Богородицы, иконописная мастерская «Ikonique», Тарасово, 2010 г.); росписи храма Воскрешения праведного Лазаря Четверодневного на Северном кладбище (мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, Минск, 2010 г.), церкви Воскресения Христова (иконописная мастерская «Ikonique», Семятичи, Польша, 2010 г.) и другие. Белорусские художники оформляют православные церкви преимущественно на территории Беларуси, России, Украины, Польши, на Балканах.

Несмотря на положительную тенденцию (появление всё большего количества украшенных храмов) существуют и некоторые проблемы. Одна из

них – несогласованность, дисгармония различных элементов декора в оформлении церквей.

В советское время проблема синтеза монументальной живописи и архитектуры достаточно остро встала в 1950 – 1960-е годы. Это связано с Постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 г. Тогда произошёл отказ от украшения зданий росписями, мозаиками и т. д., но позже однообразность, безликость построенной тогда архитектуры пытались обогатить средствами монументальной живописи. В 1970-е годы осуществляется переход от создания отдельных произведений монументальной живописи к комплексному решению больших архитектурных пространств. В 1980-е годы происходит окончательное осознание монументальной живописи как составного элемента градостроительства. Специалисты пытаются гармонично связывать с городской средой оформление произведениями монументальной живописи экстерьеров, учитывать внешнее пространство в создании интерьеров. С 1990-х годов осуществляется некоторый отход от градоформирующей ориентации произведений монументальной живописи. Изменившаяся городская среда вступает в спор с монументальной живописью, особенно это касается экстерьеров. И хотя современные интерьеры уже достаточно часто оформляются без учёта внешнего пространства, помещения внутри здания в большей степени сохраняют целостность. Это происходит в большинстве случаев потому, что интерьер, как правило, комплексно выполняет один специалист (например, прослеживается единое решение в создании интерьеров кафе, ресторанов, жилых коттеджей и т. д.).

Но при оформлении церквей проблема синтеза в интерьере возникает достаточно часто, поскольку по мере поступления финансовых средств иконостас могут заказывать у одних мастеров, росписи – у других и так далее. Приходят различные авторы, видящие только свой участок работы, и оформляют его без учёта окружения.

Проблеме синтеза посвящено достаточно теоретических трудов [1 – 6], существуют образцы мирового искусства с органичным решением оформления храмов, комплексов (Полоцкий Спасо-Евфросиньевский монастырь, Беларусь; Святая Успенская Киево-Печерская лавра, Украина; собор Святой Софии Константинопольской, Турция) и другие. Сохранились и вышеупомянутые достижения 1970 – 1980-х годов. Это значит, имеется наработанная теоретическая и практическая база, опираясь на которую, можно более гармонично решить декоративное оформление помещений.

Основным практическим правилом, которое поможет в настоящее время при оформлении храмов, является сотрудничество архитектора с главным художником уже на уровне проектного решения и единое руководство объектом до его завершения.

Один из положительных примеров – работа над украшением интерьеров Духовно-образовательного центра Белорусской Православной церкви (Минск, 2011 – 2013 гг.). Сам по себе объект необычен, так как кроме привычного интерьера храма он включает ряд помещений и элементов экстерьера, для которых необходимо было разработать проекты росписей, мозаик, витражей и лепного декора. С самого начала стояла задача объединить все помещения Центра, связав их между собой идейно и стилистически.

Главным художником Духовно-образовательного центра является А. Дайнеко (арх. Б. Костич). Также в художественном оформлении этих помещений принимали участие: росписи – В. Гусева, Ю. Бортник, Д. Ивановская, А. Ясюкайт, Ю. Корсак, В. Кондрусевич, М. Кульбицкая, А. Савик, А. Дмитриев, Е. Крот, М. Король, А. Саликов, А. Сивакова и другие; витраж – А. Трусовский, Ю. Молотков, Ю. Молоткова, М. Бородич, В. Молокович, С. Коршун, Ф. Митичкин, Л. Максименко, Е. Зеленко, Е. Атрашкевич, С. Круковский; лепные орнаменты – И. Кириянов.

Базой для разработки основной идеи оформления всего здания была принята концепция духовно-образовательного центра как места средоточия будущих пастырей Белорусской Православной церкви (комплекс предназначен для размещения в его стенах Минской духовной академии) [7]. Соответственно, главной темой для разработки проекта стала идея духовного пастырского служения и преемственность этого служения от момента основания Христианской Церкви до наших дней. В соответствии с этим осуществлялось посвящение домового храма святому Кириллу, епископу Туровскому – первому на белорусской земле христианскому мыслителю и наставнику. Комплекс разместился на улице, носящей имя славянских просветителей Кирилла и Мефодия, освящение основного престола происходило в Минском Кафедральном Соборе, находящемся рядом с комплексом.

На данном объекте главный композиционный узел, сердце комплекса – это храм, который соединяется с холлом и примыкающими к нему помещениями (лестничный холл, актовый зал, холл и коридоры библиотеки).

Центральной композицией храма стало сошествие Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы. Композиция была выбрана потому, что время сошествия на апостолов Святого Духа считается днём основания Христианской

Церкви. В этот день, согласно книге апостольских деяний, на апостолов, находившихся в Сионской Горнице в Иерусалиме, сошёл Святой Дух в виде языков пламени. После этого события апостолы вышли на проповедь Евангелия, и в скором времени ими были основаны христианские общины, положившие начало и основание для Христианской Церкви.

В куполе на огненном фоне в окружении ангельских сил изображена Этимасия – престол уготованный, ждущий своего Владыку – Христа. Тема небесного огня, Святого Духа, пронизывает всю композицию: проходит через пламенеющих херувимов и серафимов, спускается в виде огненных языков на двенадцать апостолов, находящихся в купольном своде под барабаном, его отблески проходят через символы четырёх евангелистов в парусах под сводом и композиции с изображениями святых Кирилла и Мефодия, Кирилла Туровского. Внизу же, в храме, будут стоять будущие белорусские пастыри. Таким образом, наглядно прослеживается преемственность Огня Пятидесятницы от Сионской Горницы и апостолов до их современных наследников. Сам храм с находящимися в нём прихожанами становится образом Сионской Горницы, в которой произошло рождение Церкви.

На восточной стене алтаря помещена композиция Евхаристия – причащение апостолов. В центре её Христос совершает евхаристию в сослужении двух ангелов. К престолу по двум сторонам полуциркульного свода подходят двенадцать апостолов. В нижнем регистре композиции находятся святители – отцы Церкви и составители чина Божественной литургии: Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и другие.

Северная и западная стены храма посвящены композициям, отражающим жизнь и труды святителя Кирилла Туровского и святых Мефодия и Кирилла. Прототипом для них послужила композиция «Учение св. Василия Великого»: святые отождествлены с источниками живой воды – евангельского слова, к которым приходят и из которых черпают все, кто ищет избавления от тления и смерти и жаждет вечной жизни.

Притвор – преддверие храма – традиционно посвящён ветхозаветной тематике. На центральной стене изображен Ноев ковчег. Выбран момент, когда к ковчегу стекаются люди и животные, ищущие спасения от потопа. Появление этого сюжета связано с тем, что с Ноевым ковчегом символически сравнивается вся Церковь, которая, подобно кораблю, движется по бурлящим волнам житейского моря. На правой стене над входом в храм расположено изображение Божьей Матери. В вестибюле перед храмом находится роспись «Умножение хлебов»: отражение евангельского события – насыщения пятью хлебами

четырёх тысяч человек. Этот сюжет также символически отождествляется с пастырским служением.

Неслучайно цветовое решение комплекса и подбор отделочных материалов. Основная тема колорита Духовно-образовательного центра – сочетание синего цвета фонов росписи и тёплых кремовых оттенков мраморной отделки, идущей по нижнему ярусам храма и центрального холла. Резьба по мраморной плите использована в оформлении алтарной части храма. Этим материалом отделаны арки и колонны, обрамляющие центральную композицию алтаря – «Христос, совершающий Евхаристию». Мраморные конструкции и резьба использованы в оформлении иконостаса. Таким образом, вся нижняя часть храма и холла выдерживается в тёплых тонах натурального камня, а верхняя решается в холодных оттенках синего, зримо подчёркивая, таким образом, соединение в храме небесного и земного. А цветовым акцентом в росписи служит красный, напоминающий о схождение огня Пятидесятницы.

Оформление мрамором переходит из храма в центральный холл, соединяющий главный вход в комплекс, актовый зал, холл перед библиотекой и переход в ректорский корпус. Здесь с такой облицовкой соединяются витражи, которые можно увидеть в дверях главного входа, окнах центрального холла, в актовом зале и лестничном холле перед трапезными. Холодные оттенки и светоносная пластичная структура витража выгодно дополняют текстуру натурального камня и создают эффектный декоративный акцент в помещениях. Далее витражи появляются в самих трапезных и в переходе к ректорскому корпусу. Здесь необычно многообразно техническое решение: произведения выполнены во всевозможных технологиях обработки тёплого стекла, то есть в технике фьюзинг [8]. Было использовано несколько температурных режимов (от 700 до 900 градусов), что позволило добиться многообразия фактуры: где-то стекла сплавлены полностью и поверхность совершенно гладкая, в некоторых местах она обладает чуть заметной волнистой текстурой, а где-то – сильной, почти жёсткой. Авторы использовали в работе технику свободного формования стекла, то есть изменения формы при обжиге под воздействием собственного веса. В качестве подложки использовали формы декоративных розеток, птиц, растительных элементов. Эта техника даёт возможность работать в дополнительной плоскости, в производстве появляются объём и глубина. Фактура стёкол, с одной стороны, выгодно отличается от других элементов отделки (гладкого мрамора, шероховатой поверхности ровной стены), с другой – перекликается с рельефными фризами.

В решении витражей было важно не перебивать роспись яркими стёклами как по насыщенности цвета, так и по сюжетной линии. Зачастую в таких случаях делают простую орнаментальную композицию из неярких стёкол, расчлняя их жилой. Но в данном случае ориентировались на глубокую тему. Так как Духовно-образовательный центр посвящён равноапостольным Кириллу и Мефодию, мастера, работающие со стеклом, исследовали связь слова и художественного образа, их взаимодействие и затем выразили это в стекле. Таким образом, каждый оформленный оконный проём представлен в виде раскрытой книги. Но подача идеи не стала лобовой – передан именно образ. Центральная часть композиции занимает самую большую площадь окна. Её сделали прозрачной, но сложной и богатой по фактуре – это символ слова. Данный образ обрамляет декоративная рамка из различных орнаментов, узоров, отождествляющих красоту и многогранность слова. За счёт большого прозрачного пространства свет проникает в помещение, выделяя росписи и другие элементы интерьера, но не претендуя на акцентную роль. Композиции в окнах получились простые и знаковые.

Объединяющим элементом для различных интерьеров комплекса служат рельефные фризы и пояса, выходящие из храма и идущие по всем прилегающим помещениям.

Таким образом, при индивидуальном подходе к каждому интерьеру здания между ними сохраняется взаимосвязь и целостность внутреннего пространства Духовно-образовательного центра.

На примере этого достаточно масштабного объекта можно наблюдать положительную тенденцию профессионального роста белорусских авторов, оформляющих культовую архитектуру, одним из выражений которого выступает комплексный подход.

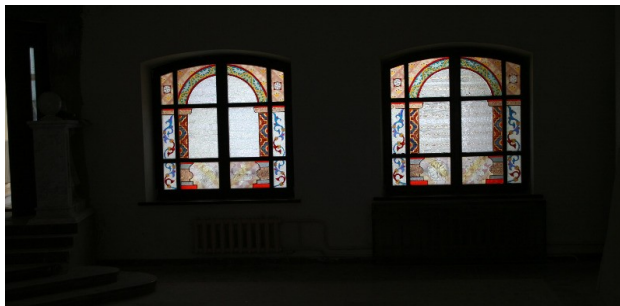


Тайная вечеря



Притча о брачном пире

Роспись по сухой штукатурке. Трапезная.



Витражи Духовно-образовательного центра.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Швидковский, О. А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство / О. А. Швидковский. – М. : Стройиздат, 1984. – 280 с.
2. Пономарёва, Е. С. Интерьер гражданских зданий / Е. С. Пономарёва. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Высшая школа, 1991. – 252 с.
3. Бархин, М. Искусство синтеза искусств / М. Бархин // Искусство. – 1973. – № 12. – С. 36 – 42.
4. Соловьёв, Н. О структурной гармонии пластических искусств и архитектуры / Н. Соловьёв // Советское декоративное искусство, 76 / редкол. : К. И. Рождественский [и др.]. – М., 1978. – С. 108 – 128.
5. Покровский, И. А. Синтез искусств в районах массовой застройки / И. А. Покровский // Художник и город: материалы симпозиума «Социалист. Градостроительство и синтез искусств», Москва, 26-28 января 1971 г. – М., 1973. – С. 200 – 209.
6. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: очерки истории / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.
7. Интервью с художником А. Дайнека. – 25.08.2013.
8. Интервью с художниками А. Трусовским и Ю. Молотковым. – 20.08.2012.

## РЕЗЮМЕ

В статье анализируется украшение внутреннего пространства Духовно-образовательного центра Белорусской Православной церкви произведениями монументально-декоративного искусства, свидетельствующими о профессиональном росте белорусских авторов, выражением которого является комплексный подход.

## SUMMARY

The article tells about decorating the interior of Spiritual-educational center of the Belarusian Orthodox Church by monumental-decorative art. Artworks show the professional growth of Belarusian artists, expression of which is a complex approach.



**ПЕЙЗАЖ У БЕЛАРУСКІМ ЖЫВАПІСЕ ЭПОХІ РАМАНТЫЗМУ:  
ХАРАКТЭРНЫЯ АДМЕТНАСЦІ Ў ТВОРЧАСЦІ ВЫПУСКНІКОЎ  
САНКТ-ПЕЦЯРБУРГСКАЙ ІМПЕРАТАРСКАЙ АКАДЭМІІ  
МАСТАЦТВАЎ**

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў  
(Паступіў у рэдакцыю 21.03.2013)*

У гісторыі беларускага пейзажнага жывапісу XIX ст. выразна вылучаецца два перыяды. Першы з іх звязаны з дзейнасцю Віленскага універсітэта, другі пачынаецца пасля яго закрыцця, калі беларускія мастакі вымушаны былі атрымліваць адукацыю ў іншых навучальных установах (у першую чаргу ў Імператарскай акадэміі мастацтваў у Санкт-Пецярбургу). Цікава і ярка праявілі сябе ў пейзажным жывапісе такія мастакі з акадэмічнай адукацыяй, як Іван Хруцкі, браты Апалінар і Іпаліт Гараўскія.

Да пейзажнага жанру І. Хруцкі звяртаецца ўжо ў 1830-я гады. Да гэтага часу належаць яго творы «Лясны краявід» (1830-я гг.; Акруговы музей, Беласток) і «Статак кароў» (1830-? г.; Акруговы музей, Беласток). У першай рабоце перад намі амаль казачны сюжэт: пясчаная сцежка сярод лесу, асветленая яркімі промнямі сонца, якія трапляюць праз шчыліны паміж дрэвамі. На перэднім плане – постаць дзяўчынкі з кветкамі ў руках. Другі краявід – таксама лірычная сцэна – пастаральны матыў з узятым буйным планам статкам кароў, што адпачываюць летнім днём на пашы. Даследчыкі лічаць гэты твор копіяй з карціны галандца Паўлюса Потэра [2, с. 20]. Ужо ў гэтых раннях работах заўважаецца творчае крэда мастака: глыбокі дэмакратызм, уменне бачыць прыгажосць у паўсядзённым.

Яшчэ адзін цікавы твор – невялікая акварэль «Пейзаж з помнікам» (1839 г.; Нацыянальны музей, Кракаў). З вялікай пяшчотай і замілаваннем перадае мастак кожную дэталю вясковага краявіду: вадзяны млын, масток праз рэчку, сялян за размовай, невялікага сабачку, які бегае побач, грацыёзнага лебедзя, што плавае па вадзе. За ўсёй гэтай крыху наіўнай падрабязнасцю хаваецца вельмі цікавая асаблівасць акварэлі. Справа ў тым, што дадзеным творам жывапісец здолеў перадаць не толькі майстэрства, але і ўласную грамадзянскую пазіцыю. На першым плане акварэлі І. Хруцкі размяшчае своеасаблівы памятны знак-помнік з рытуальнай урнай зверху. Справа на урне размешчаны подпіс «Rodakom» («Суайчыннікам»). Даследчыкі небеспадстаўна лічаць, што такім чынам мастак выказаў свае спачуванні ўдзельнікам вызваленчага паўстання 1830 – 1831 гг. [2, с. 22].

Наступныя пейзажныя творы Хруцкага напісаны ў Санкт-Пецярбургу пад моцным уплывам рускай школы жывапісу (у першую чаргу мастакоў кола А. Венецыянава). У гэтых працах адсутнічае ўзмоцнены пафас, настроі пратэсту і барацьбы, горыч расчаравання і песімізму, характэрныя для заходнееўрапейскага рамантычнага пейзажа. Увогуле рамантызму ў рускім пейзажным жывапісе ўласцівы пераважна светлы элегічны настрой, у ім папулярныя матывы задумлівай летуценнасці, спакойнай сузіральнасці. Значнае месца займае цікавасць да рэальнага, аб'ектыўнага аблічча наваколля, непасрэднае назіранне натуры. Найвялікшым дасягненнем рускага пейзажнага жывапісу эпохі рамантызму можна лічыць адкрыццё «мясцовага каларыту»: паўднёвага, усходняга і, што найбольш важна, каларыту сціпрых матываў рускай прыроды [4, с. 22].

Спакойнае жыццё някідкай паўночнай прыроды, спрадвечную далучанасць да яе чалавека адлюстроўваюць пейзажы І. Хруцкага «Парк Ялагіна ў Пецярбургу» (1839 г.; Вільнюская карцінная галерэя Літоўскага мастацкага музея) і «Від на Ялагіным востраве ў Пецярбургу» (1839 г.; Дзяржаўны Рускі музей, Санкт-Пецярбург). Зварот мастака да паркавай тэматыкі наўрад ці можна назваць выпадковым.

У пецярбургскіх краявідах Івана Хруцкага адлюстраваны тыповы ўзор англійскага пейзажнага парку. Як вядома, ідэі нерэгулярнага, максімальна набліжанага да прыроднага саду ўзнікаюць яшчэ ў эпоху Асветніцтва ў сувязі з вучэннямі аб неабходнасці вяртання чалавека ў натуральнае асяроддзе. Рамантызм падхоплівае і развівае гэтыя ідэі. У выніку на змену французскім рэгулярным паркам, прыдатным для арыстакратычных цырыманіялаў і святкаванняў, прыходзіць англійскі ландшафтны сад – лепшае месца для роздуму, яднання з прыродай, зыходу ад мітусні.

Менавіта падобныя ідэі нетаропкага сузірання выдатна перададзены І. Хруцкім у пецярбургскіх паркавых краявідах. Гарманічная кампазіцыя з асобна ўзятым пейзажным матывам, натуральны каларыт, дакладна выпісаныя дэталі характарызуюць гэтыя сціплыя творы. Уведзеныя ў якасці стафажу фігуркі людзей толькі падкрэсліваюць агульны спакойны і размераны рытм, які працінае творы.

Наступныя краявіды Івана Хруцкага звязаны з новым этапам у жыцці мастака і маюць уласныя цікавыя асаблівасці. Падчас супрацоўніцтва з мітрапалітам Сямашкам жывапісец выконвае шмат царкоўных заказаў. Рэлігійная тэматыка прысутнічае і ў тагачасных пейзажах І. Хруцкага: «Да святой мясціны» (1840-я гг.; Дзяржаўная Траццякоўская галерэя, Масква),

«Кальварыйскі касцёл пад Вільняй» (1840-я гг.; Нацыянальны музей, Варшава) і іншых. У названых творах мастак захоўвае сваю дакладную (нават скрупулёзную) манеру. Выразнай жа адметнасцю краявідаў з'яўляецца своеасаблівая атмасфера адухоўленасці, выдатна перададзеная жывапісцам.

Пейзаж «Да святой мясціны» адлюстроўвае паломніцтва да святой крыніцы. Са шчырым замілаваннем піша мастак маленькую рэчку, што цячэ сярод яру, драўляную купель на высокім мастку, куды ў сонечны летні дзень прыходзяць вернікі, яркі блакіт нябёсаў з белымі аблачынкамі.

У «Кальварыйскім касцэле пад Вільняй» настрой больш узвышаны і строгі. Уважліва і дакладна мастак выпісвае кожную групу вернікаў, што сыходзяцца да храма, велічную архітэктурную касцёла на ўзгорку.

Надзвычайная адухоўленасць, што пранізвае абодва творы, узнікае невыпадкова. На фарміраванне І. Хруцкага як асобы вялікі ўплыў аказала атмасфера сям'і, дзе вырас мастак. Сын уніяцкага святара, І. Хруцкі адрозніваўся шчырай і глыбокай рэлігійнасцю, прыхільнасцю высокім маральным ідэалам. Падобныя душэўныя якасці былі ў значнай ступені ўласцівы яшчэ аднаму легендарнаму мастаку-рамантыку – Каспару Давіду Фрыдрыху [3, с. 11].

Свае творы К. Д. Фрыдрых звычайна свядома насычаў сімваламі звышрэальнага быцця. У выпадку з І. Хруцкім узнікае адчуванне, што філасофія пантэізму, глыбокі сімвалізм, характэрныя для нямецкага мастацтва ўвогуле і жывапісу Фрыдрыху ў прыватнасці, знайшлі ўвасабленне і ў пейзажах беларускага жывапісца. Інакш вельмі цяжка растлумачыць незвычайныя эфекты сонечнага асвятлення, перададзеныя І. Хруцкім у краявідах рэлігійнай тэматыкі. Атрымліваецца, што Іван Хруцкі, як і К. Д. Фрыдрых, мог бачыць у сонцы вобраз жыццядайнага Бога-Айца, а ў сонечным святле – увасабленне Боскай сутнасці. Адсюль у краявідах Хруцкага такое прыгожае, адначасова натуральнае і ірэальнае сонечнае асвятленне.

Рознабаковая адоранасць дазволіла Івану Хруцкаму выдатна праявіць сабе ў розных жанрах, у тым ліку і ў пейзажы. Стрыманыя і някідкія матывы краявідаў жывапісца пазбаўлены драматычнага настрою. Па сваім светаадчуванні І. Хруцкі бліжэй да сціплага камернага мастацтва «бідэрмаер». Пейзажны жывапіс мастака адрознівае шчырае захапленне натурай, натхненне мясцовым каларытам, глыбокая адухоўленасць і лірызм.

Развіццё беларускага пейзажнага жывапісу ў 2-й палове XIX ст. непасрэдна звязана з імёнамі братоў Гараўскіх. Падобна да Івана Хруцкага, Апалінар Гараўскі працаваў у напрамку асэнсавання прыгажосці і велічы мясцовай, роднай мастаку прыроды. У гэтых пошуках аўтар паступова

пазбаўляецца празмернай сухасці і зацемненасці, уласцівых традыцыям акадэмічнага жывапісу.

Найбольш блізім да канонаў рамантызму з'яўляецца ранні твор А. Гараўскага «Від у маёнтку графа Кушалёва-Безбародка Краснаполіцы» (1854 г.; месцазнаходжанне не выяўлена). Пейзаж быў прадстаўлены ў Акадэмію ў якасці праграмнага твора, менавіта за яго Апалінар Гараўскі атрымаў званне класнага мастака, залаты медаль першай ступені і права на пенсіянерскую паездку [5, с. 76].

Палатно адлюстроўвае тыповы для рамантызму матыў буры: ветраны летні дзень на ўскраіне вёскі. З пагорка адкрываецца шырокі далягляд з палеткамі і лесам на гарызонце. На першым плане – напаяўражаныя стыхіяй будынкі, валуны і каменне. Пачуццё шчымлівага неспакою дадае выява вялікага дрэва, якое гнецца пад парывамі ветру, адлюстраванне нябёсаў з імклівымі хмарамі. Прысутнічае ў творы і «лірычны герой». Гэта малады чалавек, які прытуліўся, напаяўлежачы, да валуноў і захоплены чытаннем.

Кантрасны святлацень, экспрэсіўнае формаўтварэнне працуюць на стварэнне моцнага эмацыянальнага ўражання. Эфект агульнага замяшання ўтвараецца з дапамогай гульні святла і ценю, дзякуючы замене колеру святлом: мастак свядома зацямяе святло, імкнучыся да перадачы адчування «подыху навальніцы». Малюнак галін, ствалоў залішне пераламаны, выгнуты, што таксама працуе на ўзмацненне агульнага ўражання. Пры гэтым пры ўсёй дасканаласці твора не заўважна імкнення жывапісца да прамалёўкі аб'ёмаў.

У цэлым назіраецца жаданне аўтара сукупнасцю ўсіх выяўленчых сродкаў дасягнуць перавышанасці рэальнага значэння падзеі. Пры гэтым натурнасць краявіду відавочна пакутуе: твор скампанаваны па памяці, у ім прысутнічае значная доля пераўтварэння рэчаіснасці. Падобная залішняя выверанасць матываў, іх паступовае клішыраванне сталі тыповымі для познерамантычнага пейзажу, выклікалі частую крытыку і разуменне неабходнасці змен сярод мастакоў.

Уяўленне пра перыяд творчай сталасці мастака дае карціна «Вечар у Мінскай губерні» (1870-я гг.; Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, Мінск). Твор напісаны ў даволі драматычны для жывапісца час: Апалінар Гараўскі жадаў працягнуць перапыненае замежнае пенсіянерства, але атрымаў дазвол на вандроўкі толькі ў межах Расіі. Падчас працы над краявідам «Пінскія балоты», займаючыся натурнымі штудыямі, мастак цяжка захварэў. Магчыма, паехаўшы на лячэнне на радзіму, у Мінскую губерню, А. Гараўскі зацікавіўся мясцовайатурай, што прывяло да стварэння «Вечара...».

У тым, што датычыцца кампазіцыі палатна, А. Гараўскі захоўвае вернасць акадэмічным канонам. Адпаведна ім, жывапісец зацямнае пярэдняю частку карціны, пазбаўляе яе важных дэталёў. Цэнтральная частка асноўная. Менавіта тут адбываецца галоўнае дзеянне, размяшчаюцца персанажы. У дадзеным выпадку перад намі выява шырокай дарогі, што ўецца сярод палёў, паабал шляху – высокія дубы. На дарозе – дзеці, якія спыніліся, уражаныя прыгажосцю прыроды. Над усім – маляўнічае неба з сонцам, што заходзіць на гарызонце. На дальнім плане – сілуэт горада, паказаны абагульнена ў сініх тонах.

Прыхільнік традыцый у кампазіцыйным вырашэнні мастак паказвае сябе наватарам у каларыстычных пошуках. Жывапісец не баіцца смелых кантрасных спалучэнняў: бачны яркі блакіт неба, ружова-жоўтыя водбліскі сонца на захадзе, фіялетаваыя цені аблокаў. У дадзеным выпадку за акадэмічнай строгасцю не губляецца галоўнае – асабістае ўражанне творцы ад убачанага: «Пейзажны матыў навеяны любоўю да роднага краю, шчырасцю пачуццяў мастака, які расказвае пра ўсё ў рамантычнай форме» [5, с. 76].

Падобнае спалучэнне традыцыйнай формы і наватарскага зместу не з'яўляецца нечым незвычайным для жывапісу XIX ст. у цэлым і эпохі рамантызму ў прыватнасці. Рамантычны жывапіс узрастаў на аснове акадэмічных традыцый. Менавіта адсюль у краявідах рамантыкаў відавля рашэнні, кулісная пабудова, строгі падзел на планы. Нельга не ўлічваць, што да 1870-х гадоў пейзажныя творы пісаліся ў майстэрнях.

Многія мастакі разумелі бесперспектыўнасць падобнай сістэмы, у тым ліку і Апалінар Гараўскі. Свядома жывапісец імкнуўся пераадолець празмерную сухасць, чарнату свайго жывапісу. Гэты недахоп мастак зжываў паступова, канчаткова пазбавіўшыся яго ў канцы жыцця, у творах 1890-х гадоў. У адным з лістоў да сябра Паўла Трацякова жывапісец паведамляў: «Напісаў дваццаць эцюдаў, біў пераважна не на дэталёвасць, а на вернасць моманту сонечнага і каларыту» [1, с. 178]. Лёгка заўважыць, што ў гэтых пошуках вернага «сонечнага моманту» аўтар інтуітыўна набліжаецца да здабыткаў імпрэсіяністычнага жывапісу.

Творчасць роднага брата Апалінара Гараўскага, Іпаліта Гараўскага, на жаль, прадстаўлена вельмі сціпла, паколькі яго палотны мала захаваліся або пакуль не выяўлены. Між тым вядомыя нам творы дазваляюць сцвярджаць, што Іпаліт Гараўскі як жывапісец з'яўляўся большым прыхільнікам рамантычнай вобразнасці, чым яго брат Апалінар.

Яскрава выяўлена эмацыянальная складовая ў краявідзе «На берагах ракі Беразіны» (1857 г.; Дзяржаўны Рускі музей, Санкт-Пецярбург). Сюжэт карціны

просты: цёплым сонечным днём маладая жанчына адпачывае ля ракі пад кронамі магутных дубоў. Адчуванне змрочнасці ў агульную атмасферу бесклапотнасці дадае першы план, які цалкам займае вялікае дрэва, паваленае навальніцай.

Матыў велічнага, але мёртвага, засохлага дрэва папулярны ў пейзажным жывапісе рамантызму. Адзін з найбольш улюбёных ён у творчасці Каспара Давіда Фрыдрыха. У пейзажах нямецкага рамантыка высахлае дрэва часта выступае ў ролі кулісы, сімвалічнай заслоны, што падзяляе паміж сабой два светы – жывых і памерлых [3, с. 11]. Хутчэй за ўсё, у сваім творы Іпаліт Гараўскі карыстаўся падобнай вобразнасцю. Нежывое дрэва на першым плане надае ўсяму краявіду моцныя ноткі смутку, задуменнасці, нараджае драматычны кантраст жывой прыроды і яе памерлай часткі. Сродкамі пейзажнага жывапісу мастаку ўдалося перадаць душэўны стан, перажыванні, выкліканыя падзеямі ў асабістым і грамадскім жыцці.

У выпадку з наступным творам грамадзянская пазіцыя аўтара раскрываецца яшчэ больш поўна. Сюжэтам карціны «Ля крыжа. Смерць паўстанца» (1863 г.; Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, Мінск) з'яўляецца драматычны і адначасова звычайны момант з часоў паўстання 1863 – 1864 гг.: на фоне велічнага і спакойнага зімовага краявіду з каменным крыжом і сонцам на захадзе на першым плане выяўлены амаль занесены снегам забіты інсургент, побач з якім – верны конь.

Аўтар выкарыстоўвае выразныя атрыбуты рамантычнага жывапісу: крыж як сімвал хуткаплыннасці жыцця, іншасвету; старое высахлае дрэва з перакручанымі чорнымі галінамі. Усё гэта ў параўнанні з яркім насычаным каларытам, які перадае захад сонца (таксама выразны сімвал), стварае надзвычай моцны, уражальны кантраст.

Спалучэнне агульнаеўрапейскіх традыцый з уласнымі наватарскімі пошукамі з'яўляецца сапраўдным творчым здабыткам Апалінара і Іпаліта Гараўскіх і забяспечвае палотнам жывапісцаў пачэснае месца ў гісторыі беларускага мастацтва.

У развіцці беларускага пейзажнага жывапісу эпохі рамантызму можна вылучыць дзве плыні. Гістарычна гэта звязана з існаваннем дзвюх мастацкіх школ. Для выпускнікоў Віленскага ўніверсітэта характэрна блізкасць да рамантычнай вобразнасці ў яе «кананічным» варыянце. гэтым жывапісцам у асноўным уласцівы той жа набор матываў і мастацкіх сродкаў, што і іх заходнееўрапейскім сучаснікам.

У сваю чаргу, творы прадстаўнікоў расійскай мастацкай школы – выпускнікоў Санкт-Пецярбургскай акадэміі мастацтваў – часта адрознівае іншая

вобразнасць. У іх можа адсутнічаць празмерны пафас, горыч расчаравання і песімізм, тыповыя для заходнееўрапейскага рамантычнага пейзажу. Папулярнымі з'яўляюцца матывы задумлівай летуценнасці, спакойнай сузіральнасці – падобная вобразнасць уласціва творчасці Івана Хруцкага, сталым працам Апалінара Гараўскага. Разам з тым у жывапісе многіх мастакоў беларускага паходжання заўважаецца сувязь з нямецкім рамантызмам: асобныя творы Івана Хруцкага, спадчыны Іпаліта Гараўскага і г.д. Патлумачыць падобную сувязь можна блізкасцю палітычнай сітуацыі, у якой працяглы час знаходзіліся нямецкія і беларускія землі.

Лепшыя здабыткі беларускіх мастакоў у галіне пейзажнага жывапісу часоў панавання рамантычнай вобразнасці не адмаўляліся цалкам новымі пакаленнямі творцаў, а сталі той асновай, што забяспечыла росквіт пейзажнага жанру ў беларускім жывапісе канца XIX – пачатку XX ст.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Дробов, Л. Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л. Н. Дробов ; под. ред. А. И. Мальдиса. – Минск : Высшая школа, 1974. – 336 с.
2. Панышына, І. Творы І. Ф. Хруцкага ў Польшчы / І. Панышына // Мастацтва. – 2000. – № 2. – С. 20 – 22.
3. Рачеева Е. Двое мужчин, созерцающие луну / Е. Рачеева // Искусство. – 2006. – 16 – 30 сентября. – С. 11.
4. Турчин, В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия / В. С. Турчин. – М. : Искусство, 1981. – 552 с.
5. Чэбан, І. Апалінар Гараўскі. Вечар у Мінскай губерні / І. Чэбан // Роднае слова. – 2000. – № 4. – С. 76 – 77.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу пейзажного жанра в творчестве белорусских живописцев-выпускников Санкт-Петербургской Императорской академии художеств. Предметом исследования стали художественно-стилистические особенности широкого круга живописных произведений, которые принадлежат Ивану Хруцкому, Аполлинарию и Ипполиту Горавским. В статье проанализированы характерные черты и существенные особенности творчества указанных художников, те влияния, оказанные на них русской и западноевропейской (немецкой) художественными школами.

#### SUMMARY

This article is devoted to the landscape genre in the works of Belarusian artists who graduated from the St. Petersburg Imperial Academy of Arts. The subject of the study is the artistic and stylistic features of a wide range of paintings, which belong to Ivan Khrutsky, Apollinaris and Hippolytus Goravsky. In the article the author analyzes the characteristics and the essential features of the creativity of these artists, the influences that affect them Russian and Western European (German) art school.

## **ЭФФЕКТ СВЕЧЕНИЯ И СВЕТОНОСНОСТЬ В ЖИВОПИСИ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Интерес к свету проявляли исследователи разных эпох и сфер научной деятельности. Ракурсы взгляда на проблематику и подходы изучения света сложились исторически. Можно видеть несколько тенденций: 1) естественнонаучную (И. Ньютон, В. Гёте, С. Кравков, Р. Вудвортс, Б. Бурдон, Э. Рубин, Ч. Пэдхем); 2) связанную с вопросом технологии станковой живописи (Л. да Винчи, У. Хогарт, Ю. Гренберг) и 3) иконологическую (И. Дамаскин, Д. Ареопagit, Н. Овчинников, Е. Бычкова).

Обращаясь к иконному наследию, исследователи поднимали тему света, утверждая цвет и свет как имманентно взаимосвязанные нераздельные категории в изображении святых образов. Золотой фон иконы издавна и по сей день называется «светом». С точки зрения технологии, отмечают взаимовлияние на рубеже XIX – XX вв. живописи и кино, фотографии, которая дословно переводится с греческого как «светопись». Н. Волков в книге «Цвет в живописи» посвящает отдельную главу изобразительной функции света. Соответственно основным тенденциям светоанализа, очевидны следующие отношения к нему как к: 1) физическому явлению; 2) видимому проявлению предметности; 3) духовному содержанию, которое есть свет, противостоящий тьме, злу. Для изучения такого содержания в статье используются взаимодополняющие понятия светоносности и сверхсодержания.

В современных исследованиях света в живописи прослеживается усложнение подходов его осмысления. Анализ сверхсодержания требует именно усложнённого формата, где свет в произведениях рассматривается в трёх «ипостасях»: как условие существования цвета; как изображение освещённости предметов и самого физического света и как «свет истины», то есть духовно-мировоззренческое содержание картины, светоносность.

Живопись, возможно, самый загадочный вид искусства. Хотя бы потому, что изобразительная функция света в живописи, физическая по своей природе, переходит в состояние света не физического, а интенционального. Загадка же цвето-световых связей состоит в том, что светлый тон, белая, жёлтая или золотая краска при создании образного пятна ещё не есть светоносность, не действует как таковая. Особое воздействие оказывает совокупность зримых приёмов и незримого содержания – сверхсодержания. Результат этих связей – переход-превращение технических приёмов в эффект светоносности. Умозрительная,



духовная наполненность произведения является либо прямой задачей автора, либо подсознательным вложением, которое впоследствии воспринимается зрителем. Картина, художественное произведение есть «слепок перехода» от невидимого к видимому, содержащий сочетание визуального, интенциональных и имплицитных смыслов, ауры, духа.

Разумеется, что интенциональная светоносность картин напрямую зависит от качества субъективности художника: его светлого или злого гения. На картине нет ничего, что не было бы в самом художнике. Художественную интенцию сегодня связывают с особой направленностью сознания, которое выражается в «особой чувствительности автора к одним сторонам мира и нечувствительности к другим» [1, с. 22]. Великими мастерами в передаче свечения в живописи были, наряду со многими, византийские и древнерусские иконописцы (Феофан Грек, Андрей Рублёв, Дионисий и др.), а также Джотто ди Бондоне, Тициан Вечеллио, Микеланджело Меризи да Караваджо, Рембрандт Харменсван Рейн, Питер Пауль Рубенс, Эль Греко, Амедео Модильяни, Эдуар Вюйар, Морис Дени, Архип Куинджи, Валентин Серов, Константин Коровин, Николай Ге, «туркменский Джотто» Бяшим Нурали, Витольд Белыницкий-Бируля, Фердинанд Рушиц и другие.

Светоносность как категория в живописи еще не рассматривалась. Такой род исследований, видимо, следует вести, обращаясь ко всему историко-культурному наследию. Но, естественно, в нём есть особенные в этом отношении периоды, которые наиболее явно свидетельствуют о шагах искусства в данном направлении. Одним из таких периодов является рубеж XIX – XX вв. Феномен светоносности хорошо прослеживается в живописи – французских символистов, русских художников «серебряного века», а также ярких представителей белорусского искусства В. Белыницкого-Бирули, Ф. Рушица и других.

Техника достижения эффекта свечения в живописи происходит от классических, традиционных реалистичных тенденций. Они основываются на базовых законах изобразительной школы живописи с помощью таких инструментов «школы», как тон, колорит, деталь, пятно, перспектива, светотеневая моделировка формы, пространственные характеристики, индивидуальная манера исполнения и многое другое. Техника светоизображения нашла своё обобщение в технологии: подготовка имприматуры, последовательность нанесения рисунка, тона, цвета и т. д. Например, Ю. Гренберг отмечал фламандский принцип «внутреннего света», основанный на просвечивании светлого грунта, который покрывался очень тонким слоем

светло-серой и жемчужной имприматуры, создающей общий нейтральный фон [2, с. 230]. Автор обратил внимание на парадокс (с точки зрения прозрачной живописи), созданный К. Моне: «непрозрачная живопись оказалась наиболее светоносной, удерживающей свет “рябью” своей поверхностью» [2, с. 235].

Существует ситуация, когда свет является несущим образом, символом, знаком произведения: свет – главенствующий над цветом в формальном аспекте, посредством принципов декоративности, локализации, плоскостности. В таком случае свет выполняет формообразующую функцию. Э. Мунк изображал свет способом графически очерченных ассоциативных знаков света (лунная дорожка – столб света, свет от окна на полу – «Лунный свет» (1895), «Ночь в Сен-Клу» (1890)).

Духовное содержание, возникающее из реализации в картине изобразительной и формообразующей функций света, не сводится только к зримому содержанию – сюжету, жанру, образу. Светоносное содержание, несущее в себе смыслы света, добра, истины, имманентно опирается на приёмы, принципы, технику и традиции изображения света. Как ни удивительно, но и злое, безнравственное и даже просто бездарное опирается на те же приёмы, техники и традиции.

Ситуацию различения духовно-нравственного воздействия картины на зрителя усложняет и затемняет проблема: что есть то общее и различное в использовании приёмов изображения света разными мастерами, приветствующееся как многообразие, уникальность, специфика художественной школы, направления, национальные или цивилизационные особенности, творческий прорыв. Например, различия между западноевропейскими и восточнославянскими художниками рубежа XIX – XX вв. состояли в расстановке приоритетов в применяемых техниках. Так, французские символисты, П. Гоген и мастера Понт-Авенской школы, экспрессионисты наибольшее внимание уделяли формообразующему принципу, не отказываясь от изобразительного; восточноевропейские художники тяготели к обратной расстановке приоритетов (А. Куинджи, В. Серов, К. Коровин, Н. Ге, В. Белыницкий-Бируля).

Национальные особенности восточнославянского искусства также рождались из менталитета и традиции, которые были и в связи, и в различии с западноевропейской. Это выразилось в оппозициях: не субъективность, но искренность; не сдержанность, но горячий порыв; не локально закатынные краской зоны, но широкий, живой, «размашистый» живописный мазок, лепка формы; не концептуальная рациональность, но эмоциональная экспрессия

выражения чувств, острое, порывистое и мощное отношение к глобальным событиям, очарованию, красоте природы.

Мастера Востока, на наш взгляд, являются приверженцами формально-декоративного подхода в построении композиций, подобно тем, которые применяются в декоративных панно или коврах. Особенности подхода проистекают из глубоких национальных традиций. Это прослеживается в работах «В юрте» (1930-е годы) Рувима Мазеля, «Курбан байрам» (1921) Бяшима Нурали. Многие художники того времени учились в ВУЗах Москвы и Петербурга, где преобладала реалистическая традиция изображения действительности, а соответственно, и света. Наложение и взаимодействие национальных восточных и академических тенденций трансформировалось в уникальный приём светоизображения на Востоке. Он характеризуется формализмом, графичностью мелкого рисунка, использованием в станковых произведениях элементов узора и орнамента, яркостью и чистотой цвета, лаконизмом цветовых и световых конструктивных пятен – в этих структурных пятнах, как правило, располагаются иллюзорно прописанные детали, например, лозы и гроздья винограда, портрет девушки в работе «Сбор винограда» (1929) Б. Нурали.

Всё общее и различное в приёмах разных школ, культур, цивилизаций является материальным носителем, через который может проявляться сверхсодержание, но самим сверхсодержанием он не является. Проблема не столько нравственного воспитания молодого зрителя, сколько его безнравственной кодировки состоит именно в том, что не всякое мастерство, использование традиции является светоносным. Высокое мастерство, национальный колорит могут быть использованы и в картинах с извращённым, вредным содержанием или стать орудием сокрытия творческого бессилия в создании светоносности сверхсодержания. В качестве примера можно привести замечание В. Крючковой о неоднородности символизма в поиске живописных образов-символов, в ряду которых встречается весьма посредственный (как в профессиональном, так и в идейном смыслах) опыт: «Эксцентричная фантастика, затемнённая таинственность, форсированный лиризм часто не выходили за пределы чисто зрелищных эффектов» [3, с. 14]. К таким ординарным порождениям декадентского воображения принадлежат многие картины Жана Дельвиля, Фернана Кнопфа, Люсьена Леви-Дюрмера, Леона Фредерика, Карлоса Швабе и других.

В творчестве Ж. Дельвиля, известного эзотерика и оккультиста своего времени, исследователи отмечают некую гипнотизирующую атмосферу,

создаваемую за счёт странного смешения в его картинах сексуальности и духовности. Если духовность понимать как нечто светлое и чистое, то трудно согласиться с тем, что в работах Ж. Дельвиля есть место духовности, несмотря на то, что он использует евангельские образы и сюжеты. В его творчестве очевидна эстетизация зла. Духовность, скорее, понятие сакральное и экзистенциальное, чем просто выход в область ирреальных фантазий и наркотических видений. Даже при помощи технических, графических или живописных средств, светотеневой моделировки формы тела как в его живописных полотнах, так и в графике: например, в рисунке «Идол порочности» (1891) кажущийся эффект потустороннего свечения не является метафорой добра, а потому не светоносен. Возможно, это происходит из-за самого образа, вызывающего неприязнь: ведь зло здесь не контрастирует с образом света, а является самоценным, главенствующим, «королём» пространства. Можно сделать вывод о том, что технологическое светотеневое решение произведения, владение тональными законами рисунка и живописи ещё не подпадают под критерий светоносности. Наоборот, за счёт спорности изображаемого образа непомерно далеко отступают от него, приближаясь к «затемнённой таинственности» («Портрет мадам Стюарт Меррил», 1892 г.; «Сокровища Сатаны», 1895 г.).

Изображение света может ставиться автором как осознанная цель. Например, это ощущается в работах В. Ван-Гога («Сеятель на закате солнца», 1888 г.), Э. Вюйара («Дети», 1909 г.), Ф. Рушица («Necmergitur», 1894 – 1895 гг.; «Зимняя сказка», 1904 г.). Для П. Гогена (как подчёркивает М. Гордеева) только цвет мог стоять на одной ступени со светом («А, ты ревнуешь?», 1892 г.) [4, с. 9]. М. Дени использовал инструмент света как в технологическом, так и в духовно-содержательном аспектах – в композициях с религиозной тематикой («Католическое таинство», 1890 г.; «Марфа и Мария», 1895 г.).

Достаточно одних названий работ А. Куинджи, непревзойдённого мастера солнечного и лунного света, чтобы увидеть нацеленность автора на изображение света как технически, так и содержательно: «На острове Валааме» (1873), «Солнечные пятна на ивее» (1876 – 1890), «Берёзовая роща» (1879, 1901), «Эффект заката» (1885 – 1890), «Дарьяловское ущелье. Лунная ночь» (1890 – 1895), «Вершина Эльбруса, освещённая солнцем», «Пятна лунного света в лесу. Зима», «Солнечный свет в парке» (1898 – 1908), «Радуга», «Облако» (1900 – 1905). Возможен и подсознательный выбор художником света, который, тем не менее, также несёт в себе духовный смысл сверхсодержания, светосодержания произведения. Таковы пейзажи К. Коровина, Ф. Рушица, портреты В. Серова,

интерьерные и экстерьерные композиции С. Жуковского. На картинах этих художников солнечный свет сам по себе явленный символ Духа света. Регистрация обилия света (не только солнечного) и его красоты в жизни и есть творческая цель авторов. Часто сам солнечный свет является сюжетом на полотнах этих художников. Репрезентативными можно назвать работы «Девочка с персиками» (1887), «Девушка, освещённая солнцем» (1888) В. Серова; «Розы на террасе» (1910), «Москворецкий мост» (1914) К. Коровина; «Угловая гостиная», «Гостиная в Брасово» (1916) С. Жуковского и другие.

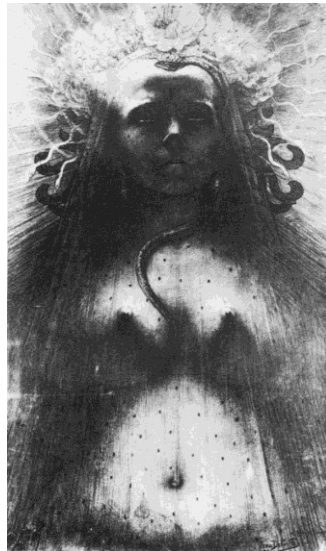
Реакция искусства на исторические события всегда контрастна, поскольку культура есть самовыражение Духа. Бездуховного искусства не бывает. На сегодняшний день в воспитании духовно-мировоззренческих ценностей мы сталкиваемся с проблемой различения сверхсодержания в произведениях искусства. Оно перестало быть приоритетным критерием в оценке достижений искусства. В наше время достижениями принято считать технику исполнения, использование новых материалов и технологий, что само по себе замечательно и ценно как мастерство, но без духовного содержания зритель в соприкосновении с произведением часто получает для рецепции и работы сознания то «Как сделано?», но не то «Что сказано?». И тогда искусство теряет одну из своих функций – воспитательную.

Технология и техники достижения эффекта свечения в живописном произведении («как сделано») посредством изобразительной, формообразующей и других функций света самоценны для исследования феномена свечения в живописи. Но следует помнить, что они недостаточны для оценки светоносности. Светоносность («что сказано») – критерий оценивания незримого духа произведения, выявления художественной интенции, сверхсодержания, которые раскрываются с помощью сюжетно-образной нагрузки и материально достижимого эффекта свечения.

Полученные результаты найдут применение при разработке искусствоведческих, культурологических и философских концепций восточного, западноевропейского и восточнославянского искусства конца XIX – начала XX в. Теоретические результаты исследования могут быть использованы для анализа духовно-содержательного аспекта светоизображения в живописи.



А. Куинджи. Дарьяльское ущелье. Лунная ночь. 1890 – 1895 гг.



Ж. Дельвиль. Идол порочности. 1891 г.



М. Дени. Марфа и Мария. 1895 г.



Э. Вюйар. Дети. 1909 г.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кривцун, О. А. Аура произведения искусства : узнаваемое и ускользящее / О. А. Кривцун // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология : сб. ст. / Рос. акад. художеств, Ин-т теории и истории изобразительных искусств ; отв. ред. О. А. Кривцун. – М., 2011. – С. 17 – 40.
2. Гренберг, Ю. Технология станковой живописи : история и исследование / Ю. Гренберг. – М. :Изобразительное искусство, 1982. – 318 с.
3. Крючкова, В. А. Символизм в изобразительном искусстве : Франция и Бельгия, 1870 – 1900 / В. А. Крючкова. – М. :Изобразительное искусство, 1994. – 269 с.
4. Поль Гоген, 1848 – 1903 : изоматериал / авт. текста М. Гордеева. – М. : Директ-Медиа : Комсомольская правда, 2009. – 48 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются приёмы светоизображения, технологии достижения светоносного эффекта, сверхсодержание (духовное содержание) в произведениях живописи. Свет анализируется в усложнённом формате, в трёх «ипостасях»: свет как условие существования цвета, свет как изображение освещённости предметов и самого физического света и свет как «свет истины», то есть духовно-мировоззренческое содержание картины, светоносность. Мысль высказана на примере произведений живописи рубежа XIX – XX вв.

## SUMMARY

The article takes into consideration methods of light depiction, techniques of achieving the luminous effect, and above content (spiritual content) in works of pictorial art. The light is analyzed in complex manner, with in the scope of it's three «hypostases»: light as a condition for existence of color, light as a way of depicting object's lighting and physical light itself, and light as «the Light of Truth», spiritual and world view content of a painting, luminosity. The idea is shown with the example of paintings of XIX – XX centuries.

*Лисов А. Г.*

## **ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА: ВЫБОР МЕЖДУ СВОБОДОЙ ТВОРЧЕСТВА И НАЦИОНАЛЬНЫМ СТИЛЕМ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 21.03.2013)*

Две художественные выставки последнего времени, посвящённые Парижской школе и организованные в Москве (2011) и Минске (2012), в очередной раз подвигают к рассуждениям об отношении многочисленных выходцев из черты оседлости Российской империи к этому своеобразному явлению XX в. [1; 2]. Термин «Парижская школа», не получивший до настоящего времени четкой научной разработки, чаще всего связывают с интернациональным кругом художников, сложившимся в Париже в 1910 – 1920-е годы. Библиографию наиболее значительных работ, посвящённых Парижской школе, можно найти в каталоге московской выставки. В то же время неоднозначно определены хронологические рамки явления, нет чёткости в обозначении его содержательного наполнения. В круге художников Парижской школы имена из перенаселённых евреями украинских, литовских, белорусских губерний Российской империи численно преобладают. Обозначая персоны первого ряда, традиционно называют эмигрантов не только из России, но и из других европейских стран: П. Пикассо из Испании, А. Модильяни из Италии, И. Фудзита из Японии. В перечислениях не обходится без выходцев из Беларуси М. Шагала и Х. Сутина. Дискуссионно, относить ли к понятию «Парижская школа» выходцев из французских провинций, осевших в это же время в Париже.



Нередко называют и французов, наиболее крупные из которых П. Боннар и А. Матисс. Опрямительно относиться к «Парижской школе» весь русский художественный Париж начала XX в.

Одна из программных статей, опубликованных в каталоге московской выставки, принадлежит Натали Хасан-Брюне и называется «Еврейская парижская школа: “обрести себя в избранной стране”»? [1, с. 22 – 26]. Заголовок статьи содержит знак вопроса. В ней Париж назван совсем не случайным местом, где евреи из Прибалтики, Беларуси, Украины смогли оторваться от своего происхождения. Стремление евреев заниматься искусством, которое в царской России конфессионально и законодательно ограничивалось, могло быть по-настоящему реализовано в Западной Европе и непосредственно в Париже, занимавшем особое место в европейской художественной культуре рубежа XIX – XX вв.

Важным вопросом является то, насколько характерным, типичным оказывается путь еврейских художников из России в Париже. В какой мере стремление к искусству, путь к творческому освобождению связано у них с отказом от еврейства в жизни и искусстве? Можем ли мы говорить вслед за автором упомянутой статьи, что обретение себя в избранной стране для евреев-художников обязательно становилось уходом от своего происхождения? Почему для некоторых из них, наоборот, существенным становится стремление по пути национальных форм искусства, желание разобраться в том, что такое еврейское искусство?

Вопрос о смысле понятий «еврейское искусство», «еврейский художник» актуален сегодня, как и почти сто лет назад. Об этом писали в начале XX в. И.-Б. Рыбак, Б. Аронсон и продолжают писать современные авторы [3 – 8]. В одной из публикаций искусствоведа, директора музея истории евреев Одессы М. Рашковецкого еврейская культура охарактеризована как парадоксальная, сочетающая в себе трудно соединимое [8]. Подобные соображения могут быть высказаны в связи с понятием «еврейское искусство». Если следовать суждениям Н. Хасан-Брюне, что Парижская школа стала для евреев путём к творческой свободе и одновременно уходом от происхождения, то именно эта свобода дала возможность ставить вопрос о смысле еврейского искусства, то есть явилась проводником «к отчётливому национальному самосознанию и основанному на нём оригинальному видению еврейского искусства и пониманию своих художественных задач» [9].

В истории еврейского искусства первым этапом стали 1880-е – начало 1900-х годов, когда происходила, по выражению Г. И. Казовского,

«актуализация национальной идеи в искусстве» [6, с. 232]. В это время наблюдается расширение еврейской тематики. В первом поколении художников-евреев, где выходцами из белорусско-литовской черты оседлости были М. Антокольский, И. Аскназий, М. Маймон, господствовали традиции русской академической школы. Еврейская тематика не разграничивалась с библейской. Европейский художественный опыт это поколение воспринимало через академическую систему. С 1880-х годов еврейские художники стали осваивать Париж.

На рубеже XIX – XX вв. происходило формирование идеи национального стиля в еврейском искусстве. По словам Г.И. Казовского, идея была «сформулирована в недрах сионизма», под влиянием политической мысли [6, с. 236]. Смысл и содержание понятия обсуждали в Западной Европе представители второго поколения художников-евреев. В творчестве этих авторов формировался новый идеал. Многие из них обращались к примеру своих предшественников, были их прямыми учениками. Так, Б. Шатц был учеником М. Антокольского.

Формирование Парижской школы приходилось на начало 1900-х годов. В концепции московской выставки «Парижская школа» отправной точкой служит 1905 год. Не пытаясь дискутировать по этому поводу, отметим, что именно с середины 1900-х годов приток евреев-художников из России в Париж, их приход в художественную среду столицы искусств стал особенно значительным. Это даёт достаточно оснований к тому, чтобы рассматривать формирование парижской школы как, в значительной степени, сообщества еврейских художников-эмигрантов, выходцев из российской черты оседлости. Накануне Первой мировой войны это сообщество тяготело к парижскому общежитию для нищенствующей богемы «Улей» (La Ruche). На новом этапе становления еврейского искусства осознавалась связь искомой художественной формы с общей культурной традицией, народной культурой. Итогом этого этапа (1900 – 1910-е годы) стали художественные выставки с национальной программой [6, с. 244].

В большинстве еврейская творческая молодёжь в Париже – это выходцы из провинции, малых городов и местечек Литвы, Латвии, Беларуси. Происхождением они связаны с небогатой ремесленно-торговой прослойкой еврейских штетлов. Общее начальное образование этой молодёжи не отличалось от начального образования, которое получали художники-евреи первого поколения: М. Антокольский, И. Аскназий, М. Маймон, Ю. Пэн. Это были религиозные школы (хедеры, талмуд-торы и даже ешивы), ориентировавшие на

религиозную деятельность. Вместе с тем еврейская молодёжь стремилась в светские учебные заведения для получения какой-либо практической профессии. Так, М. Шагал и О. Цадкин были учениками городского училища с ремесленным классом в Витебске, М. Кикоин и А. Меклер учились в коммерческом училище соответственно в Минске и Витебске.

Навыки изобразительной грамоты для этого поколения еврейских художников были более доступны. Для них существовали рисовальные классы и училища, которых в начале XX в. становилось всё больше. В белорусско-литовском регионе официальный статус имела лишь Виленская рисовальная школа – учреждение в составе Виленского учебного округа, основанное академиком И. П. Трутневым в 1866 г. Она ориентировала своих учеников на выполнение академической программы. Столь же значимую роль в творческой судьбе многих художников-евреев сыграли Одесская рисовальная школа (открыта в 1865 г., с 1899 г. – художественное училище) и Киевская рисовальная школа, основанная в 1875 г. Н. И. Мурашко. Более свободными были условия обучения в частных художественных школах, которые начали создаваться в белорусских городах в конце 1890-х годов: школе Ю. Пэна в Витебске, Я. Каценбегена и Я. Кругера в Минске. Это те учебные заведения, которые, как правило, предшествовали парижскому опыту художников-евреев.

Стремление к получению художественного образования в европейских центрах, прежде всего в Париже, Берлине, Дармштадте, Брюсселе, Лондоне с определенностью свидетельствует о смене идеалов, ориентиров, отказе от безжизненного академического догматизма, стремлении к обретению творческой свободы. Ориентирами стали парижские свободные академии (La Palette, Русская академия М. Васильевой), куда устремлялись многие эмигранты из России.

Отношение к национальной проблематике в среде художников-евреев неоднозначно. Ряд представителей Парижской школы отмежёвывался от еврейства, в том числе О. Цадкин и Х. Сутин. Они создали для себя новые версии автобиографий взамен реальных. Для них свобода творчества была свободой от еврейства. Они нарочито отказывались от еврейских тем. Такие художники, как М. Шагал, признавали и подчёркивали связь с еврейством, в том числе и в своём творчестве. При этом они были далеки от теоретического осмысления идеи национального искусства. Наконец, третий путь предполагал смысловой поиск понятия «еврейское искусство», еврейской художественной формы. Это характерно, к примеру, для художников парижской группы «Махмадим», объединявшейся вокруг журнала с тем же названием.

Одним из членов группы «Махмадим» был скульптор, график и теоретик искусства Марек Шварц (1892 – 1958). Он вспоминал, что среди молодых еврейских художников в Париже в 1911 – 1912 гг. складывались различные точки зрения на еврейское искусство и его развитие. Одни искали истоки нового национального искусства в пластике древних Ближнего Востока, другие, входившие позднее в «Махмадим», использовали элементы традиционного художественного творчества еврейской диаспоры. М. Шварц так писал о разгоревшейся полемике: «Так сказать, две модели должны всегда находиться в поле зрения еврейского художника: стиль древних семитских народов и сегодняшний, живой еврей... Так же, как и перед современным еврейским поэтом, постоянно в одно и то же время должны быть раскрыты две великие вечные книги: древний ТАНАХ и сегодняшняя жизнь Голуса. Он должен заглядывать в ТАНАХ, чтобы не поддаться чуждому влиянию, чтобы иметь перед собой подлинные образцы вечно еврейского, но ему нельзя избегать и современной жизни, чтобы не стать риторически-архаичным и музейным» [10].

Для еврейского сообщества в Париже существовало три пути. Первый и второй предполагали вжиться в новую художественную среду, говорившую новаторским языком. Для третьего пути характерно неизбежное возвращение через опыт Парижа к истокам, этнографическим корням, в черту оседлости.

В первом случае нужно было выработать некий универсальный язык. Для второго пути это было стремлением использовать новаторский язык, чтобы с его помощью говорить на традиционные темы. И здесь следовало понимание свободы как возможности говорить о том, что тебя волнует. Неслучайно М. Шагал утверждал: «Если бы я не был евреем (в том смысле, который я вкладываю в это слово), я не был бы художником или был бы совсем другим» [11, с. 76]. Как ни удивительно, «новшества авангарда ... оказываются средством, способным подчеркнуть и усилить специфику фольклорной пластики, своеобразия еврейской “топографии”» [6, с. 241].

Интересное высказывание содержится в более поздней речи М. Шагала: «Ситуация у наших евреев-художников в Париже ещё более сложная, потому что это столица искусства и мы не можем объединиться там на национальной почве. То, что легко сделать в Варшаве, Нью-Йорке, Лондоне, очень трудно в Париже, за редким исключением» [11, с. 117]. Свидетельствует ли оно об отсутствии свободы объединения?

Париж открыл перед еврейскими художниками свободу содержания и формы. Первым шагом к этой свободе стала «еврейская» тематика, не библейская, которая на начальном этапе формирования трактовалась как

еврейская. С новых позиций еврейские художники обратились к современности, жанру, повседневности, узнаваемому быту штетла. Это привело к постановке проблемы национального искусства, содержание которого живо дискутировалось. Поиск национального стиля обратил еврейских художников к европейским новациям пластического языка. Свобода формотворчества, новаторство обогатили традиционные фольклорные формы еврейского искусства. Но ожидаемое национальное искусство могло быть зрелым лишь в соединении с национальной идеологией, могло сформироваться в сообществе, которое угрожало творческой индивидуальности мастера. Понимание этого противоречия объясняет смысл слов М. Шагала о невозможности объединения в Париже на национальной почве.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Парижская школа. 1905 – 1932. Из музейных и частных собраний Франции, Швейцарии и России. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. – М. : Сканрус, 2011.
2. Мастакі Парыжскай школы з Беларусі : з карпаратыўнай калекцыі ААТ «Белгазпрамбанк», музейных і прыватных збораў : каталог выстаўкі, 21.09.2012 – 14.01.2013 / У. І. Пракапцоў [і інш.]. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2012. – 222 с.
3. Стасов, В. Еврейское племя в создании европейского искусства / В. Стасов // Еврейская библиотека. – СПб., 1873 – 1878. – Т. 3, 5, 6.
4. Рыбак, И.-Б. Пути еврейской живописи. Размышления художника / И.-Б. Рыбак, Б. Аронсон // Ойфганг (Восход). – 1919. – С. 99 – 124 (идиш).
5. Что такое еврейское искусство? // Декоративное искусство. – 1991. – № 11.
6. Казовский, Г. Еврейское искусство в России. 1900 – 1948. Этапы истории / Г. Казовский // Советское искусствознание. – М., 1991. – Вып. 27.
7. Казовский, Г. Шагал и еврейская художественная программа в России / Г. Казовский // Вестник Еврейского университета в Москве. – 1993. – № 1.
8. Рашковецкий, М. Еврейское искусство или художники-евреи? / М. Рашковецкий // Мигдаль Times [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.migdal.ru/times/44/>.
9. Казовский, Г. И. Еврейские художники в Париже / Г. И. Казовский // Зеркало. – 2000. – № 11 – 12.
10. Szwarcz, M. Sztuka Żydowska w Paryżu / M. Szwarcz // Nasz Przegląd. – 1923. – № 252.
11. Шагал, М. Об искусстве и культуре / М. Шагал ; под ред. Б. Харшава. – М. : Текст, 2009. – 320 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется генезис отношений художников Парижской школы к проблеме еврейского национального искусства. Парижская художественная жизнь открыла перед еврейскими художниками возможность свободного творчества и поставила вопрос о содержании понятия «еврейское искусство». В сообществе эмигрантов в Париже

формировалось различные представления о еврейской теме в искусстве, проблеме национального стиля.

#### SUMMARY

In the article analyzedof Genesis in Relations of Artists of the Parisian School to the Problem of the Jewish National Art. The Parisian artistic Life has opened to theJewish artists an opportunity of the free Creativity and has raised the question to the Concept of «the Jewish Art». In the Community of the Emigrants in Paris it was formed of the various Representations about the Jewish Theme in Art and the Problem of the National Style.

*Медвецкий С. В.*

### **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1980 – 1990-Х ГОДОВ**

*Витебский государственный университет им. П. М. Машерова*

*(Поступила в редакцию 10.04.2013)*

Рассматривая современное состояние отечественного искусства, можно отметить влияние на него ряда актуальных западных творческих практик, актуализированных в русле постмодернистской теории. Искусство прослеживается в сложном взаимовлиянии современного видения художника и различных философских постмодернистских теорий, в отличие от искусства предыдущего периода –«социалистического реализма».

Реалистическое мировоззрение становится достоянием прошлого и всё больше уступает свои позиции распространившемуся на пространстве бывшего СССР искусству постмодернизма. Современное творчество ещё больше стремится дисквалифицировать реальность.

Определение основных особенностей, места и роли новейших методологических подходов в исследовании современного белорусского искусства, обнаружившего себя в динамике развития постмодернистской философии, является объективной необходимостью для изучения периода 1990-х годов.

Как принципиально новый культурный ландшафт постмодернизм начал формироваться в конце 1960-х годов в американской и европейской архитектуре, искусстве и литературе. Хотя сам термин употребляется в европейской литературе ещё в 1930 – 1940-е годы. В результате анализа трудов теоретиков постмодернизма очевидно, что данное понятие имеет множество определений: «Мы понимаем, о чём речь, и это уже немало» [1, с. 12]. Термин «постмодернизм» приобрёл особую популярность в 1969 г. благодаря американскому архитектору Ч. Дженксу. В книге «Язык архитектуры

постмодернизма», несмотря на то, что этот термин использовался в американской литературе 1960-х годов для обозначения ультрамодных экспериментов, автор придал ему принципиально иной смысл. Постмодернизм продемонстрировал возможность использования различных культурных традиций. Выступая против традиционализма и нормативности, различных канонов, он в то же время стремится к космополитичности художественного опыта. Таким образом, постмодернизм соединяет категорическое отрицание ценностей модернизма с их активной переработкой.

В настоящее время существует ряд взаимодополняющих концепций постмодернизма как феномена культуры, которые иногда носят и взаимоисключающий характер. Среди их авторов – Ю. Хабермас, З. Бауман, трактующие постмодернизм как итог идеологии неоконсерватизма, с характерным эстетическим эклектизмом и другими особенностями постиндустриального общества. В трактовке У. Эко в широком понимании постмодернизм приходит на смену модернизму: «Постмодернизм – это отказ от модернизма: когда прошлое невозможно уничтожить, поскольку его уничтожение ведёт к немоте его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [2, с. 89]. Постмодернизм – общий культурный знаменатель 2-й половины XX в., в основе которого лежит установка на восприятие мира в качестве хаоса – «постмодернистская чувствительность» (В. Вельш, И. Хасан, Ж. Ф. Лиотар). Постмодернизм – самостоятельное направление в искусстве, означающее радикальный разрыв с модернизмом (Г. Хоффман, Р. Кунов). По мнению Х. Летена и С. Сулеймена, постмодернизма как целостного художественного явления не существует, можно говорить лишь о переоценке постулатов модернизма. В трактовке Х. Кюнга и Р. Тарнаса постмодернизм – это эпоха, пришедшая на смену европейскому Новому времени. Постмодернизм всё облакает в игровую форму, сглаживает расстояние между массовым и элитарным, здесь всё может называться искусством. Ирония – один из типических признаков культуры постмодерна.

Искусство постмодернизма – искусство без канонов, шедевров и авторитетов. Парадоксальность ситуации, с одной стороны, проявляется в особенно удивительном, почти культовом отношении к культуре, а с другой – почти в полном её отрицании. Искусство более склоняется к интимности, чем к монументальности [3, с. 19].

Первым проявлением постмодернистских тенденций в белорусской живописи 1980-х годов стал возросший интерес к национальной теме. При рассмотрении категории «национальное» выделяется две составляющих –

«историческое» и «фольклорное». Категория «историческое» рассматривает определённые личности, события в контексте истории. А «фольклорное» – народные традиции, обычаи, нашедшие метафорическое отражение в творчестве художников. В своеобразии художественных концепций и идей, пластических образах композиций, созданных в различные десятилетия, заключён особый интерес и эстетическая ценность национальной образности в искусстве. В отличие от других наук, изучающих национальную историю, в изобразительном искусстве можно отразить личность наиболее ёмко и образно, как выразительную индивидуальность своего времени: «В европейском искусстве подобный историзм стал значительным ещё в 1960-е годы, но в Беларуси такие тенденции проявили себя лишь с конца 1970-х – начала 1980-х годов» [4, с. 36].

Художники концентрируют внимание на историческом прошлом, быте и традициях народа. В исторических полотнах А. Марочкина «Евфросиния Полоцкая» (1984), «Симеон Полоцкий» (1986) художественный образ задуман как возвышенно-эпический символ белорусской истории, культуры, посредством которых автор как бы пытается восстановить прерванную связь времён, утраченную преемственность культурных традиций. Художник ищет особый философский смысл и эмоциональное состояние, одновременно торжественное и драматичное, особую символическую ёмкость образно-пластической структуры произведений. Однако определённая умозрительная сочинённость этих полотен приводит к перенасыщению их аллегорической атрибутикой.

По-иному решает национальную тему Ф. Янушкевич, создавая цикл масштабных монументальных полотен, где представлены эпизоды из истории белорусского народа (триптих «Судьба Рогнеды», 1986 г.; «Наступление инсургентов», 1987 г.; «Школяр из Полоцка – Франциск Скорина», 1987 г.). Эпически-укрупнённые образы, созданные художником, отличаются мощью пластической выразительности. Глубокое знание истории даёт возможность обращаться к самым сокровенным фактам белорусской истории. В работе «Заславльская тишина» (1987) Ф. Янушкевичу достаточно одной фигуры (силуэта церкви и заснеженного окружения), чтобы зритель ощутил суровую историю родной земли. Художник стремится показать деятелей и подвижников белорусской культуры, их веру, нерушимость духовных традиций.

Появление постмодернизма в белорусском искусстве придало оптимизм творцам, дало возможность в рамках современности вернуться к историческим корням, провозгласило демократизм отношений с другими культурами [4, с. 37].



Именно конец 2-й половины 1980-х годов, отмеченный противостоянием реализма и абстрактного искусства, стал временем рождения ряда художественных объединений. Новое поколение художников 1980-х оказалось духовно свободным и способным к непредвзятому восприятию современных течений в мировом искусстве. К творческим объединениям «Форма», «Галіна», «Квадрат», «Немига-17», возникшим в 1987 г., в 1989 г. присоединились «Бло», «Плюраліз», «Коми-Кон», «Штука», «4-63», «Бисмарк». Как правило, количество участников в них колебалось от 4 до 12 человек. Наметилась и дифференциация этих объединений на платформе концептуализма. Так, соц-арт культивировали группы «Галіна», «Бло», к инсталляции обращались «Форма», «Бисмарк», «Бло», к боди-арту – «Коми-Кон», к перформансу – «Плюраліз». Заметным явлением в жизни советского общества стала I Республиканская выставка нетрадиционного искусства «Панорама» (1989).

Любое художественное движение всегда обеспечивает себя тематическим манифестом либо мифом. Современное белорусское постмодернистское искусство связывает своё начало с именами К. Малевича, М. Шагала, В. Кандинского, которые заложили теоретические основы авангарда 1920-х годов. Поэтому творчество молодых последователей авангарда, имевшего к тому же витебские корни (Витебская художественная школа конца 1910-х – начала 1920-х годов), воспринимается как явление, с одной стороны, закономерное, с другой – как повторение пройденного.

Уникальность текущего момента в белорусской истории и культуре заключается в том, что характеризуется аналитиками в «посткатастрофических», эсхатологических терминах. Социальная обусловленность подобных настроений очевидна.

Рассматривая состояние белорусского искусства 1990-х годов, отметим, что усложнение условий существования отразилось на формировании художественного сознания творческих людей. Дисгармоничное и жестокое отношение к человеку в пространстве современной жизни способствовало усилению драматичного мироощущения в творчестве современных художников: «Обострённая реакция на переживаемую нацией социальную катастрофу – одна из главных характеристик современного белорусского искусства ... Наблюдая в обществе явные признаки моральной и психологической надломленности, социальной апатии, художники постсоветской эпохи задаются вопросом – способен ли человек выжить физически, нравственно, интеллектуально?» [5, с. 37].

Как антитеза чрезмерно усложнившимся реалиям жизни в белорусской станковой живописи выступает тенденция, создающая образ мира, предельно удалённый от эмпирической реальности. По-разному проблема гармонии и красоты решается в творчестве белорусских художников А. Задорина, И. Тишина, Р. Вашкевича, Н. Залозной и других.

Колорит работ Андрея Задорина перекликается с выцветшими от времени старыми репродукциями мастеров голландской школы. Сочетая тёплые тона фона с фигурой, живописец достигает своеобразной экспрессии. Художник преуспевает в игре с основными человеческими эмоциями, обращаясь к теме скрытого антисемитизма («Мой еврейский дедушка», 1993 г.). Раскрывая тему репрессий сталинских времён, автор достигает высот подлинного драматизма в сложном по содержанию полотне «Возвращение. 1953 год» (1987). Произведение пронизано болью за судьбу миллионов жертв репрессий. Через исследование страданий человека, попавшего в страшные условия, где исчезли добро и справедливость, художник пытается провести исследование периода «культы личности».

В сдержанной по колориту композиции «Куропаты» (1988) преобладает строгий вертикальный ритм, гротесковость персонажей создаёт атмосферу тревожного напряжения и ожидания. Этим подчёркивается необычность ситуации, в которой оказались люди, пришедшие в пригородный лес, на место расстрела жертв сталинских репрессий. Персонажи работ А. Задорина как бы отделены друг от друга молчанием, приобретающим смысл философской категории. М. Хайдеггер считал, что бытие больше открывается именно в молчании, чем в любой речи. Творчество автора наполнено экспрессивностью, он пишет не сцены из жизни, а ощущение от неё. Именно в этом приёме кроется особое обаяние и смысл работ Андрея Задорина.

Творческая эволюция Натальи Залозной идёт от реалистической сюжетной живописи к углублению метафорической образной речи и далее к полному отказу от натуралистической изобразительности и обретению себя в пространстве абстрактного искусства. В начале 1990-х годов в работах автора присутствует реалистичность художественного образа («Человек, который убирает снег», 1990 г.; «Зима», 1990 г.), позднее образно-пластическая речь полотен находится в области поиска цветовой экспрессивности, всевозможного возрастания роли знаков и символов, свойственной эстетике постмодернизма. Во 2-й половине 1990-х годов в творчестве автора прослеживается христианская тематика («Иерусалимская библиотека», 1995 г.; «Иерусалимская серия», 1997 г.; «Семья», 1997 г.). Этому способствовало посещение Иерусалима.

В технологическом плане Н. Залозная часто прибегает к методу коллажа, наклеивая на холст ткань, смятую бумагу, как бы стремясь выйти за рамки картинной плоскости. Особую роль в произведениях художника играют буквенные идеограммы, надписи, различные тексты, строки, сочетающие каллиграфическую чёткость с едва с различимым мерцанием сквозь слои фактурных и цветовых напластований. «Как бы произвольно накладываясь на поверхность картины-объекта, просачиваясь вглубь, они развиваются почти автономно – сами по себе, ничего не объясняя, но усложняя низлежащие слои образов потоком ассоциаций. Они являют собой материализованные знаки медитативного состояния авторского “я”, вехи его экзистенциального блуждания по дорогам жизни и творчества» [5, с. 46].

Отличительной чертой современной живописи является её «театральный» характер. Руслан Вашкевич в своём творчестве как раз и создаёт живописный «театр». Композиции художника решены в тонком колорите и почти монохромны. В соответствии с концепцией, предложенной Н. Гудманом, работы Р. Вашкевича можно отнести к особой степени репрезентативности. Художник мастерски играет смыслами и понятиями, взятыми из реальных ощущений. Тонко «вплавляет» их в художественный текст, иронично смешивая фантастическое и натуральное, что в контексте произведения приобретает сверхреальные черты, доводит смысл до абсурдности. Автор предпочитает игру, «пластику мыслей», а не игру чувств («Портрет жены в костюме козырной дамы», 1997 г.). Репрезентативность его полотен лежит в русле современных постмодернистских практик.

В работах «Один на один» (1997), «Качели» (1997), «Собственность автора» (1997) и других Р. Вашкевич демистифицирует штампы и шаблоны, укоренившиеся в сознании бывшего советского человека, пронизывая авторской иронией окружающую действительность, созданную массовой культурой. Автор сознательно устанавливает семиотическую связь между зрителем и полотном.

Оригинальная система знаковости отличает произведения Игоря Тишина. Художник является основателем своеобразного «партизанского» движения в современном белорусском искусстве, которое разрушает выработавшийся «безразличный» менталитет бывшего советского человека. Автору свойственно обострённое социально-критическое видение жизни. Пластические фантазии художника приобретают порой эсхатологическое звучание. Истоки своего творчества И. Тишин находит в слиянии современной жизни и философии, в максимальном соединении искусства с окружающей действительностью. Художник, строя образно-пластическую систему координат, большое внимание

уделяет не столько цвету, сколько пластике линии («Инвентарный номер», 1991 г.; «Happy New Year», 1992 г.; «Морфло», 1992 г.).

В отличие от работ Н. Залозной, образы в картинах И. Тишина более метафоричны и строятся на интерпретировании художником впечатлений от реальных жизненных событий. Всё это придает холстам знаковую, почти метафизическую устойчивость. Живопись приобретает пульсирующий характер, как бы появляется и исчезает, реалистическая предметность угадывается и заново пропадает. Сумрачные тональные отношения гармонируют с фактурой холста. Хотя творчество художника находится в русле постмодернистского контекста, тем не менее он вносит своё толкование в теорию постмодернизма, по-своему интерпретирует элементы различных языковых систем, форм и стилистических приёмов.

Расширение творческих горизонтов белорусских художников было бы невысказано без взаимовлияния общемировых философских, эстетических и политических течений. Интенсивный процесс включения живописцев в интернациональное культурное пространство после длительной самоизоляции Восточной Европы, несомненно, плодотворен: «Белорусские художники получают возможность сделать свой вклад в ситуацию мультикультурализма, а также процесс осознания необходимости большей открытости и культурно-географической диверсификации современной художественной сцены» [5, с. 41].

Именно сейчас в поле тотальной постмодернистской ситуации белорусские художники всё больше стремятся найти национальное своеобразие и отойти от прямого копирования западных культурных моделей. Можно однозначно утверждать, что тенденции белорусского постмодернизма не идентичны западным тенденциям. Обусловлено это и историческим развитием, и таким понятием, как славянская ментальность, отличительным для белорусской культуры. Именно национальные особенности способствуют появлению в белорусской живописи тех тенденций, которые характеризуются эсхатологическим восприятием жизни современными художниками, стремлением укрепить человеческую душу. Белорусскую и мировую культуру и искусство объединяет самая актуальная проблема современности – искусство в контексте выживания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Карасёв, Л. Постмодернизм и культура / Л. Карасёв // Вопросы философии. – 1993. – №3. – С. 10 – 15.
2. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88 – 104.

3. Цыбульскі, М. Стагоддзе бурлівых зменаў. Эпілог / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 4. – С. 18 – 22.
4. Цыбульскі, М. Паэтыка постмадэрнізму ў беларускім жывапісе / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 7. – С. 36 – 37.
5. Modern art in Belarus / Y. Schunejka [etc.]. – Amsterdam : Peter Noldus, 2000. – 300 p.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные аспекты постмодернизма в белорусской станковой живописи конца XX в. 1980-е годы принесли в развитие белорусской живописи новый этап, принципиальная новизна которого заключается в обращении к исторической теме. Этот период отличается политическим и экономическим кризисом, непосредственно отразившимся и на белорусском искусстве. В 1990-х годах начинается формирование нового этапа в белорусской живописи, отмеченного активной реформой реалистического метода и влиянием философии и практики постмодернизма.

#### SUMMARY

The article considers the main aspects of post-modernism in Belarusian easel painting in the late twentieth century. the 1980s brought a new stage in the development of the Belarusian painting – the principal novelty of which is to appeal to the historical theme. This period is characterized by the strongest political and economic crisis, directly influenced and at the Belarusian art. In the 1990s, the formation of a new stage in Belarusian easel painting in the marked active reform realistic method and the growing influence of the philosophy and practice of post-modernism.

*Нусс Е. В.*

### **ЛИЧНОСТЬ АДАМА ИДЗЬКОВСКОГО В АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ XIX ВЕКА**

*Белорусский национальный технический университет  
(Поступила в редакцию 13.09.2013)*

В последние десятилетия интерес белорусских архитекторов в значительной степени прикован к зодчеству предыдущих столетий в стремлении восстановить отдельные утраченные нити преемственности с прошлым отечественной архитектуры. Один из её важнейших разделов на сегодняшний день посвящён исследованиям творчества отдельных мастеров, сыгравших заметную роль в формировании архитектуры региона. Особенностью архитектуры Беларуси являлось то, что на всех этапах её развития диалектическое партнёрство разнообразных художественных влияний становилось ключом к эволюции. Особенно сильно это проявилось в белорусском зодчестве конца XVIII – 1-й половины XIX в., когда Беларусь была присоединена к России и в её архитектуре получило развитие классическое направление. Заметное воздействие на архитектуру оказывали крупнейшие

русские города, в особенности Санкт-Петербург. Не менее важны для белорусского искусства и связи с Вильно и Варшавой.

Архитекторы, пребывавшие в изучаемый период на территории современной Беларуси, были не только создателями проектов жилых, общественных, культовых зданий. Они являлись носителями новых теоретических концепций зодчества, которые, в свою очередь, оказывали влияние на архитектурный облик как отдельных объектов, так и городов в целом.

В статье рассматривается творчество одного из таких архитекторов, Адама Идзковского (Adam Idźkowski, 1798 – 1879 гг.). Время, на которое пришлась активная творческая деятельность зодчего, было сложным как для истории страны, так и для архитектурной практики. Он являлся проводником новых теоретических идей и, реализуя их в своих проектах, наглядно демонстрировал, что талант и профессиональное мастерство являются залогом успешной работы в рамках любой традиции. Актуальность работы подтверждает также отсутствие персоналий или отдельных специальных публикаций, посвящённых творчеству архитектора (первым в отечественном архитектуроведении комплексным исследованием творчества А. Идзковского является магистерская диссертация автора «Творчество архитектора А. Идзковского» [1]).

География проектов и построек архитектора выходит далеко за пределы родной Польши (Рим, Одесса, Париж), но его имя тесно связано с архитектурой Беларуси середины XIX в. Не последнюю роль в этом сыграл его покровитель генерал-фельдмаршал И. Ф. Паскевич, пригласивший зодчего спроектировать свою резиденцию в Гомеле.

Известны следующие проекты и постройки Адама Идзковского в Беларуси (рис. 1):



Рис. 1. Проекты и постройки А. Идзковского

- 1) проект ворот кольцевой казармы Брестской крепости;
- 2) усадьба Константина Незабытовского (д. Олешевичи, Гродненская обл.);
- 3) ансамбль дворца Румянцева-Паскевича (г. Гомель);
- 4) усадьба Солтанов (д. Трилесино, Могилёвская область);
- 5) проект греко-восточной церкви в Могилёвской губернии.

**Проект ворот кольцевой казармы Брестской крепости.** В течение первого десятилетия XIX в. было создано несколько проектов крепостей, однако в действительности работы по устройству укреплений были начаты лишь в Бобруйске, где к середине XIX в. возвели крупнейшую в Российской империи крепость.

Брестская крепость также являлась значительным сооружением. Её проект был создан в Николаевскую эпоху, и, как следствие, использовался иной подход к формированию архитектурного ансамбля, а закат классицизма обусловил несколько иную архитектурную стилистику. Крепость в общих чертах сохраняла близкие к кругу очертания укреплений. Её главным сооружением являлась повторяющая очертания острова кольцевая казарма.

Акцентами фасадов казармы выступали ворота. Классицистическая традиция создания крепостных ворот в виде римской триумфальной арки сохранялась в её очертаниях. Проект Белостокских и Кобринских ворот был выполнен в стиле классицизма. Ворота кольцевой казармы явились первым архитектурным объектом Брестской крепости, в котором проявилась иная, нежели классицизм, архитектурная стилистика: в проекте А. Идзьковского они напоминали ворота средневековых крепостей, с узкими, поставленными по краям башнями, с устроенными в них окнами-амбразурами. По данному проекту были построены Тереспольские ворота. Предполагают, что этот проект повлиял на создание в конце XIX в. кирпичных Холмских ворот, где средневековая стилистика выразилась наиболее ярко [2].

**Усадьба Константина Незабытовского в Олешевичах. Концептуальный проект.** По Р. Афтаназу, имение в XVII в. являлось собственностью рода Барановичей, которые и основали резиденцию на этих землях. Позже она была выкуплена Яном Незабытовским. В конечном итоге усадьбу во владение получил внук Яна Константин. Владелец был человеком обеспеченным, образованным, увлеченным путешественником и меценатом. Последней хозяйкой имения являлась внучка Константина Ирина (до 1939 г.). Во время Первой мировой войны дворец был разграблен и частично разрушен.

После 1939 г. (и утверждения декларации Народного собрания о конфискации) стены здания полностью разобрали [3].

Усадьбу отличала многоярусность и отсутствие ясной и строгой композиции. Дворец представлял собой мощное каменное здание, прямоугольное и вытянутое в плане, с высоким фундаментом. Центральная часть была двухэтажная, крылья – одноэтажные. В 1850 г. Константин Незабытовский решился на серьёзную перестройку усадьбы по проекту Адама Идзьковского. Работами управлял Александр Гродецкий, известный на Гродненщине архитектор.

На основании информации из научных источников (Р. Афтаназис [3], А. Н. Кулагин [4]), графических материалов (альбомы рисунков Н. Орды), а также архивных фотоснимков автором статьи выполнен концептуальный проект графической реконструкции усадьбы в Олешевичах, включающий фасады (рис. 2), планы объекта, аксонометрическую модель усадьбы. В пояснительной записке представлено научное обоснование выбранной концепции реконструкции, подтверждающее, что в результате перестройки 1850 – 1855 гг. здание барочного стиля приобрело яркие черты позднего классицизма.



Рис. 2. Усадьба в Олешевичах

**Ансамбль дворца Румянцева-Паскевича.** Грандиозный дворцовый комплекс, вполне сопоставимый по размерам и художественным достоинствам с лучшими резиденциями русских царей, является главной достопримечательностью Гомеля. Согласно историческим описаниям, имение выглядело следующим образом: «За высокой каменной стеной, по крутому



берегу Сожа, широко раскинулся чудный княжеский парк, в глубине которого над обрывом высится чудный дворец княгини И. И. Паскевич... Дорожки везде прекрасно утрамбованы и усыпаны песком. По главным аллеям расставлены мраморные статуи древних классиков – философов, поэтов, художников, воинов. Везде клумбы, цветы, оранжереи, в которых тропические деревья цветут и плодоносят... Парк прорезывается глубоким рвом “Гомеюком”, через который перекинут над высокими старыми деревьями лёгкий, как бы плетёный, железный мост.

Когда граф Румянцев-Задунайский приехал в Гомель, то нашёл хорошо укреплённый замок и довольно богатый торговый городок... хотя Румянцев бывал в нём только по временам, тем не менее он воздвиг у себя в замке каменный дворец... В 1796 г. скончался фельдмаршал и местечко перешло к его старшему сыну Николаю Петровичу, со вступлением в правление которого в управление для местечка открылась новая эра...

Графом Н. П. был построен над самым Сожем дворец, главной примечательностью которого были картинная галерея и библиотека» [5].

В 1834 г. (после смерти графа Н. П. Румянцева) новым владельцем дворцового ансамбля на главной городской площади стал фельдмаршал И. Ф. Паскевич. В октябре 1837 г. Николай I издал указ, согласно которому местечко Гомель было отдано И. Ф. Паскевичу «в беспереоброчное его владение»: «При фельдмаршале кн. Паскевиче замок Румянцева, построенный по планам итальянского архитектора XVIII века Растрелли, был реставрирован заново, так как ко времени перехода этого замка к князю Паскевичу последний был совершенно пуст и сохранились только чудные лепные потолки» [5]. Полномасштабная реконструкция, коснувшаяся и прилегающей местности, велась под руководством А. Идзьковского, по его замыслу, дворцовый ансамбль должен был стать парадной резиденцией фельдмаршала.

Хотя ансамбль и включает ранее существующие постройки (главный корпус дворца П. А. Румянцева и флигели, возведённые Н. П. Румянцевым), надстройки и дополнения были значительными. Гомельский дворец после реконструкции в стилистическом отношении приблизился к академическому варианту классицизма, отличающемуся некоторой сухостью и монотонностью членений, форм и, вместе с тем, размахом, даже грандиозностью общих построений [6]. Однако в его архитектуре появились новые стилистические оттенки – неоренессансные черты: «Первый опыт освоения “итальянского стиля” происходит в 1848 г. в связи с перестройкой крупнейшего классического дворца Румянцева-Паскевича в Гомеле. Архитектор А. Идзьковский

пристраивает к нему мощную высокую башню, в стилистической трактовке которой чувствуется влияние архитектуры эпохи Возрождения» [7]. На разрезе башни обнаруживается тема неоготической стрельчатой арки. Неоготика связана с представлениями о свободе духа, бунтарстве, а в Польше она была выразительницей католической культуры, с которой И. Ф. Паскевич боролся всеми силами. Поэтому она не могла широко использоваться в гомельском дворце, хотя и соответствовала духу времени. В относительно чистом виде неоготика сохранилась лишь в интерьере. В архитектурных формах гомельского дворца очевидны черты рационализма. Их появление связано с общеевропейской тенденцией в архитектуре середины XIX в., возникшей под влиянием творческой доктрины Ж.-Н.-Л. Дюрана. Именно он впервые выделил идеи рационализма, экономии и утилитаризма и внедрял их средствами классицистической архитектуры.

Во всем этом сложном архитектурном сюжете чувствуется наступление нового этапа в развитии архитектуры – эклектики. Следует помнить, что сам А. Идзьковский вошёл в историю европейской архитектуры как представитель именно этого направления. В архитектуре гомельского дворца это проявилось в более сложном, чем в эпоху классицизма, соединении различных стилей и направлений: академического классицизма, французских влияний, неоренессанса, неоготики и неороманского стиля. Такое сочетание позволило насытить постройку разнообразным идейно-художественным содержанием [1].

**Усадьба Солтанов.** Изначально было известно лишь примерное расположение усадьбы в Трилесино, что «под Могилёвом» [1], аналогичное сведениям из альбома А. Идзьковского [8], однако в настоящее время поблизости от Могилёва расположено четыре населённых пункта с подобным названием. В результате тщательного изучения исторических карт автору удалось установить точное местоположение данной усадьбы.

В альбоме проектов А. Идзьковского «Planu budowli obejmujace rozmaite rodzaje domow...» [8] представлены графические изображения четырёх фасадов, здания в перспективе, семейной усыпальницы, а также поэтажные планы и план благоустройства территории усадьбы с экспликацией.

Впервые в научный оборот автором вводится неизвестный ранее **проект греко-восточной церкви в Могилёвской губернии**. Упоминание о нём обнаружено в аннотациях к названному альбому А. Идзьковского, содержащему графические материалы к значительному числу его проектов и построек.

А. Идзьковским построено на территории Беларуси не так много объектов. Но возможный количественный недостаток окупается качеством построек.

Гомельский дворец считается одним из значительных архитектурных объектов в республике, въездные ворота Брестской крепости также признанный памятник Беларуси. И, несмотря на значительный урон, нанесённый сооружениям во время военных действий на территории нашей страны, их архитектурные достоинства доступны до настоящего времени. Не сохранившиеся до наших дней усадьбы Солтанов и Незабытовского со страниц альбомов, старых фотографий также производят впечатление произведений стилистически целостных и выполненных в общеевропейских тенденциях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Нисс, Е. В. Творчество архитектора А. Иджковского : дис. ... маг. архитектуры : 1- 69 80 01 / Е. В. Нисс. – Минск, 2012. – 82 с.
2. Архітэктура Беларусі : нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2007. – Т. 3, кн. 1. 2-я пал. XVIII – 1-я пал. XIX ст. – 502 с.
3. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej / R. Aftanazy. – Wrocław : Ossolineum, 1992. – Т. 2. Wojewodztwa brzesko-litewskie, nowogrodzkie. – 473 s.
4. Страчаная спадчына / Т. В. Габрусь [інш.]. – Мінск : Польша, 1998. – 351 с.
5. Жудро, С. А. Город Гомель (Могилёвской губ.) с 68 автотипиями / С. А. Жудро, К. А. Сербов, Д. К. Довгялло. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1900.
6. Морозов, В. Ф. Гомель классический. Эпоха, меценаты, стиль / В. Ф. Морозов. – Минск : Четыре четверти, 1997. – 335 с.
7. Кулагін, А. М. Эклэтыка. Архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. / А. М. Кулагін. – Мінск : Ураджай, 2000. – 304 с.
8. Idźkowski, A. Plany budowli obejmujące rozmaite rodzaje domow, mieszkań wiejskich różnej wielkości kościołow, gmachow publicznych, mostow, ogrodow, monumentow it.p. szczegołow w Rozmaitych Stylach Architektury przez ... Budowniczego rządowego Członka Akademii Florenckiej Sztuk Pięknych / A. Idźkowski. – Warszawa : Drukarnia Banku Polskiego, 1843.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена творческой деятельности архитектора Адама Идзьковского на территории Беларуси в XIX в.

#### SUMMARY

This article is devoted to the study of Adam Idźkowski architectural creativity in XIX century of Belarus.

## **РОЛЬ ВИЛЕНСКИХ КНИГОИЗДАТЕЛЬСКИХ ЦЕНТРОВ XVI – XVIII ВВ. В РАЗВИТИИ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА КИРИЛЛИЧЕСКОЙ КНИГИ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 29.08.2013)*

Старопечатная книга XVI – XVIII вв. оказала заметное влияние на развитие современного ей общества. Играя определяющую роль в церковных службах и повседневных молитвах, являясь мощным средством в ведении политических, социально-экономических, межконфессиональных споров, выполняя роль учебной и познавательной литературы, гравированная печатная книга той эпохи в большинстве своём смогла стать также и явлением искусства, заняв заметное место в истории отечественного изобразительного творчества. Это оказалось возможным благодаря таланту, трудолюбию и усердию многочисленных её создателей, известных и анонимных, объединявшихся вокруг многочисленных книгоиздательских центров Великого княжества Литовского (ВКЛ), крупнейшие из которых находились в Вильно – мощном политическом, экономическом, торговом и интеллектуальном центре державы.

Книгопечатание в столице ВКЛ, как и во всей Восточной Европе, началось с деятельности «доктора Франциска Скорина, сына с Полоцка», который переехал в Вильно в 1519 г. (или в начале 1520 г.) из Праги, завершив там главное дело своей жизни – перевод и издание 20 выпусков «Библии русской». Причина переезда Ф. Скорины в Вильно точно не известна, хотя исследователи неоднократно отмечали, что с этим городом он был связан и во время работы в Праге: всё оборудование пражской типографии, шрифты, клише гравюр, заставок и концовок были приобретены на средства Богдана Онкова. Об этом неоднократно свидетельствуют сами издания, на страницах которых отмечено: «А то стало накладом Богдана Онкова сына радци места виленского» [2, с. 79]. Высказывалось предположение, что инициатором основания типографии в Вильно мог стать епископ Иоанн, на службу к которому Ф. Скорина поступил после приезда [2, с. 173].

В Вильно (в доме бурмистра Якуба Бабича) Ф. Скорина издал «Малую подорожную книжицу» (около 1522 г.) и «Апостол» (1525). Первое издание украшали титульные листы, 5 гравюр, более 250 оттисков заставок и виньеток, 548 оттисков инициалов, второе – общий титульный лист, 283 оттиска гравированных заставок, виньеток, 427 оттисков инициалов [3, с. 465, 483]. Обе виленские книги Ф. Скорины стали достойным продолжением его титанической

просветительской деятельности, главный и поистине революционный смысл которой в области книжного искусства состоял в отказе от традиций рукописной книги и внедрении новой «типографской» эстетики, определившей перспективы развития печатной книги на многие века вперед.

Более скромные, чем пражские, по размеру, количеству иллюстраций и гравированных элементов виленские издания первопечатника смогли сохранить свой высочайший эстетический уровень: библейский цикл иллюстраций Ф. Скорины дополнился новозаветной тематикой («Благовещение», «Богоматерь с младенцем и ангелами», «Крещение», «Христос в храме», «Богоматерь со святыми»). Были выработаны и воплощены новые приёмы типографики, книжного дизайна, декоративно-орнаментальной организации текста, макетирования и печати [6, с. 46]. Сложно переоценить деятельность Скорины в Вильно и в плане практической организации работы типографии, прежде в столице ВКЛ такого опыта не было вовсе.

Творческое наследие Ф. Скорины в искусстве белорусской кириллической книги так и осталось непревзойдённым, трудно не согласиться с В. Стасовым, который утверждал, что издания Ф. Скорины «не передали никакой другой школе высокого художественного совершенства своих ксилографий и не оказали в этом плане никакого влияния на дальнейшее развитие искусства ... остались какими-то совершенно особенными фактами, которые одиноко стоят среди всей остальной массы гравюр на дереве, созданных позднейшими славянскими школами» [5, с. 165].

Оказавшаяся не готовой принять и непосредственно продолжить начинания Ф. Скорины в области книжной иллюстрации кириллическая книга ВКЛ охотно использовала принципы организации книжного пространства, скорининские шрифты и элементы книжного оформления (особенно в виленских братских изданиях конца XVI – XVII вв.). История же книжной иллюстрации в кириллических послескорининских изданиях будто началась заново. Значительную роль в её возрождении сыграла виленская типография братьев Мамоничей, первая после Ф. Скорины начавшая печатание книг в столице ВКЛ. Уникальное книгоиздательское предприятие, созданное сыновьями купца с Могилевщины Ивана Мамонича Кузьмой и Лукашом (Лукой) при финансовой поддержке известных общественных деятелей Вильно братьев Зарецких, выпускало книги 50 лет (1574 – 1624), стало местом издания «Статута Великого княжества Литовского» (1588), среди его книжной продукции значительное место занимают кириллические книги. Непосредственным организатором деятельности типографии на начальном этапе

стал Пётр Мстиславец, приглашённый Мамоничами в Вильно после 1569 г. (после совместной с Иваном Фёдоровым работы в Заблудове). Лучшими изданиями П. Мстиславца в типографии Мамоничей стали «Евангелие» (1575) и «Псалтирь» (1576).

«Евангелие», украшенное 4 изображениями евангелистов, сценой «Распятие», 11 заставками, 4 инициалами, содержит первый полный цикл портретов канонизированных авторов в восточнославянской печатной книге, первый после Ф. Скорины цикл фигурных иллюстраций в виленской кириллической книге. Вместе с изображением Давида из «Псалтири» (1576) эти ксилографии представляют замечательные произведения талантливого анонимного мастера: вытянутые пропорции, тревожно изломанные складки одеяний, высокий эмоциональный накал этих гравюр придают им яркий и запоминающийся маньеристический характер. В художественном оформлении «Евангелия» впервые были использованы и заставки так называемого «старопечатного», или «черневого», стиля: шишки, цветы, плоды, остроконечные листья, гравированные черным штрихом по белому фону, получают в дальнейшем большое распространение в белорусской кириллической книге.

Непродолжительный период в виленской типографии Мамоничей работал и ещё один сподвижник Ивана Фёдорова Гринь Иванович, переехавший сюда из Острога и выполнивший здесь ряд заказов, в том числе на отливку новых шрифтов. Среди последующих гравированных кириллических изданий Мамоничей нельзя не отметить «Часослов» (1617), украшенный изображением Василия Великого на обороте титульного листа и 9 иллюстрациями-ксилографиями в тексте, выполненными под несомненным влиянием украинских старопечатных изданий начала XVII в.

Кириллическое книгопечатание в Вильно продолжил Василий Гарабурда, выпустивший в начале 1580-х годов «Евангелие учительное», украшенное заставкой, концовкой и инициалом, и «Октоих», содержащий заставки и инициалы старопечатного стиля. Новым этапом в развитии искусства кириллической книги на землях ВКЛ стало братское книгопечатание, определившее его судьбу в XVII в. Самодеятельные объединения местного населения вокруг церковных приходов и монастырей постепенно стали образовывать школы, больницы и типографии, играли заметную роль в сложной общественно-политической жизни общества. Среди нескольких православных братств Вильно особую роль в книгоиздании сыграло братство Святого Духа, начавшее выпускать книги ещё в конце XVI в. Активное сопротивление братчиков церковной унии привело в 1611 г. к репрессиям против братства, и

типография на некоторое время (до 1617 г.) переехала в Евье, имение ярого защитника православия Богдана Огинского, где могла в большей безопасности осуществлять свою деятельность. Вполне очевидно, что обе типографии использовали одни и те же типографские материалы, поэтому изданные там книги обычно называют виленско-евьинскими изданиями.

Художественное оформление этих книг отличается своеобразием и, безусловно, важно тем, что определило пути развития книжного искусства на многие десятилетия вперёд: традиции, заложенные тут, получили продолжение в художественном убранстве кутеинских и могилёвских изданий XVII – XVIII вв. Первые издания Святодухова братства титульных листов не имели, однако позднее в процессе творческой практики именно здесь были выработаны три основных типа титула: декоративно-орнаментальный, архитектурный и жанрово-иллюстративный [6, с. 74]. Первый представлял собой текст, обрамлённый наборным орнаментом, и широко использовался при издании полемических произведений конца XVI в. Архитектурный титул виленско-евьинских книг достиг особого совершенства: он выглядит как архитектурная триумфальная арка, торжественно вводящая читателя в книгу. Многочисленные архитектурные детали – каннелированные колонны, завитки их капителей, пилястры и аттики – в сочетании с барочными картушами и медальонами придают этим гравированным изображениям праздничную живописность. С течением времени в архитектурных титулах виленско-евьинских книг появились стоящие в полный рост на фоне архитектурной арки фигуры святых, новозаветные сценки украсили картуши и медальоны. В историю книжного искусства ВКЛ вошли архитектурные титулы «Нового Завета» (1596), «Евангелия» (1616), «Вертограда душевного» (1620), «Евангелия» (1644) и других.

Жанрово-иллюстративный титул в виленско-евьинских изданиях встречается реже, хотя по крайней мере один из таких титулов – для «Грамматики» (два издания 1618, 1621 гг., Бадлеенская библиотека Оксфордского университета) с изображением экзекуции нерадивого ученика в братской школе – был чрезвычайно популярен. Похожее изображение можно встретить в «Азбуке» В. Бурцева (1637), «Букваре» Ф. Поликарпова (1701). На обороте титульных листов Святодуховских братских изданий нередко помещалась геральдическая гравюра (гербы К. Острожского, М. Огинского, Ф. Сапеги, А. Киселя и др.).

Фигурная иллюстрация в тексте в виленско-евьинских книгах почти не встречается, издатели ограничиваются изображениями евангелистов или царя

Давида на фронтисписах. Такие ксилографии украшают «Псаломницу» (1595), «Новый Завет» (1596, 1611) и другие издания. По наблюдениям специалистов [6, с. 77], эти гравюры выполнены под влиянием произведений П. Мстиславца, украинских (стрятинских) изданий начала XVII в. и чрезвычайно близки народному творчеству.

Большое значение для дальнейшего развития гравированных кириллических изданий ВКЛ имела орнаментика заставок и инициалов виленско-евьянских книг. В первых виленских братских изданиях неоднократно встречаются оттиски с подлинных досок Ф. Скорины, использованных первопечатником при издании «Малой подорожной книжицы». Позже распространение получили многочисленные заставки с медальонами, внутри которых помещались изображения Христа, святых или евангельские сцены («Новый Завет», 1623 г.; «Акафисты и каноны», 1628 г.; «Новый Завет», 1641 г. и др.). Эти живописные, чуть наивные изображения имеют много общего с орнаментикой украинских изданий того времени и отсылают к народному «низовому» барокко, расцвет которого в искусстве кириллической книги приходится на 2-ю половину XVII – начало XVIII в.

В этот период центр кириллического книгопечатания окончательно перемещается в восточные белорусские территории – Кутейно и Могилёв, однако Вильно сохраняет своё важное значение как место творческой деятельности и центр профессионального обучения гравёрному мастерству многих белорусских художников. И главную роль здесь играет типография при Виленском университете (академии), основанном Стефаном Баторием в 1578 г. Типография существовала более 200 лет. Начало ей было положено передачей ордену иезуитов типографии Николая Кшиштофа Радзивилла Сиротки, которая и стала ядром будущего мощного книгоиздательского центра академии. Она не издавала кириллических книг, однако именно здесь работали ведущие художники-гравёры своего времени, чьи произведения во многом повлияли на судьбы отечественного книжного искусства.

Многочисленные издания академической типографии на первых порах иллюстрировались ксилографиями, а затем – металлографиями, чьё проникновение в белорусскую старопечатную книгу связано именно с названным центром. Так, известно, что один из ранних опытов иллюстрирования книги гравюрами на меди был осуществлён несвижским мастером станковой гравюры и картографии Томашом Маковским, который в 1610 г. награвировал титульный лист изданной в Вильно книги Иеронима Бильдикевича «*Divittutelariss patrii Casimiri...*».



Виленская академическая типография во многом определила творческую судьбу известного белорусского художника-гравёра Максима Воцанки. Известно, что родившийся в Могилёве М. Воцанка учился в Виленской академии, куда поступил около 1660-х годов. 21 ноября 1672 г. он сдал экзамен на степень бакалавра философии и свободных искусств, который принимал профессор М. Крезмер. 14 июля 1673 г. М. Воцанка получил в академии звание магистра наук [7, с. 222]. Возможно, во время учёбы он был близок сложившемуся там в середине – 2-й половине XVII в. кружку известных художников-единомышленников А. и Л. Тарасевичей, Л. Кршчоновича, И. Щирского, К. Гетке, Д. Пельцельда, Т. Шнопса и других. Во всяком случае, вернувшись после учебы в Могилёв и став арендатором и главным идеологом Могилёвской Богоявленской братской типографии, Максим Воцанка значительно расширил границы возможного в белорусской кириллической книге: он заметно изменил репертуар издаваемой продукции, стал автором первого полного новозаветного цикла иллюстраций в технике гравюры на меди, объединил вокруг себя талантливых мастеров, многие из которых стали впервые подписывать свои произведения, составившие основу так называемой «могилёвской школы гравюры» [4].

Таким образом, виленские книгоиздательские центры XVI – XVIII вв. оказали во многом определяющее влияние на развитие отечественного искусства книги. Став местом его рождения на родной земле (типография Ф. Скорины), они способствовали формированию структуры художественного убранства старопечатной кириллической книги, выработке основных элементов ее организации – титульных листов, иллюстраций, заставок, концовок, инициалов (типография Мамоничей, Гарабурды, Виленского Святодухова братства). Типография Виленской академии на протяжении длительного времени была местом профессионального обучения и творческой деятельности многих отечественных мастеров книжного искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бярозкіна, Н. Ю. Гісторыя кнігадрукавання Беларусі (XVI – пачатак XX ст.) / Н. Ю. Бярозкіна. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 199 с.
2. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. – Мінск : БелЭн, 2009. – Т. 1. Кніжная культура Вялікага Княства Літоўскага / М. В. Нікалаеў. – 423 с.
3. Немировский, Е. Л. Франциск Скорина. Жизнь и деятельность белорусского просветителя / Е. Л. Немировский. – Минск : Художественная литература, 1991. – 597 с.
4. Пікулік, А. М. Мастацтва магилёўскіх старадрукаў / А. М. Пікулік. – Мінск : Тэхнапрынт, 2002. – 199 с.

5. Стасов, В. В. Разбор рукописного сочинения г. Ровинского «Русские гравёры и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств» / В. В. Стасов // Собрание сочинений : в 4 т. / В. В. Стасов. – СПб., 1894. – Т. 2.

6. Шматаў, В. Ф. Мастацтва беларускіх старадрукаў / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Тэхналогія, 2000. – 131 с.

7. Drema, V. Materiały do historii sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego / V. Drema // Biuletyn Historii sztuki. – Warszawa, 1977. – № 2.

#### РЕЗЮМЕ

Виленские книгоиздательские центры XVI – XVIII вв. оказали существенное, много в чём определяющее воздействие на развитие отечественного книжного искусства. Став местом рождения кириллической книги в ВКЛ (типография Ф. Скорины), они содействовали формированию структуры художественного оформления кириллических старопечатных изданий, выработке их основных элементов: титулов, иллюстраций, заставок, концовок, инициалов (типографии Мамоничей, Гарабурды, Виленского Свяирдухова братства). Типография Виленской академии долгое время была местом профессионального образования и творческой деятельности многих белорусских мастеров книги.

#### SUMMARY

Wilno book publishing centers XVI – XVIII had a strong, largely determining influence on the development of the Belarus book art. Having become the birthplace of the Cyrillic books in their native land (typography Skaryna), they helped structure the addition of decoration Cyrillic books, the development of its major elements – titles, illustrations, endings, initials (typography Mamonichey, Garaburdy, Vilnius Brotherhood of the Holy Spirit). Typography Academy of Vilnius for a long time been a place of vocational education and creative activities of Belarusian books artists.

*Ржевская Е. А.*

#### **ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ: ПАМЯТИ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА**

*Российская академия художеств  
(Поступила в редакцию 15.05.2013)*

Президент Российской академии художеств Зураб Церетели в 2012 г. создал памятник, посвящённый Казимиру Малевичу, продолжив тему скульптурных композиций «Мои любимые художники». В 2009 г. художник запечатлел в бронзе образы великих примитивистов Анри Руссо и Нико Пиросмани; отдал дань гению Марка Шагала, Пабло Пикассо, с которыми он был лично знаком, а также Анри Матисса, Амедео Модильяни и Винсента Ван Гога (установлены у входа в Музей-мастерскую на Большой Грузинской улице). В настоящее время З. Церетели развивает эту идею, работая над образом Василия Кандинского.

Памятник, посвящённый Казимиру Малевичу, появился в канун столетнего «юбилея» мистического «Чёрного квадрата», в этом раскрылась чуткость художника З. Церетели к взаимосвязи событий, повторяющихся на новом витке, «спирали времени».

Композиция скульптуры представляет не только портрет К. Малевича в полный рост, отсылающий к его автопортрету 1933 г. из Русского музея, но и две декоративные фигуры-цитаты произведений 1930-х годов, которые служат фоном скульптуры и образуют, таким образом, триптих. Как и сам автопортрет, его скульптурное воплощение рождает ассоциацию с эпохой великих гуманистов.

Известно, что именно в этом автопортрете К. Малевич запечатлел себя в образе творца эпохи Возрождения, подчёркивая свою общность в духовных устремлениях с художниками того времени в сферы трансцендентального мира. Одновременно здесь налицо пафос утверждения ренессансного представления о ценности личности, единстве её нравственного и этического достоинства. Стремясь подчеркнуть в ренессансном костюме свою яркую индивидуальность и, очевидно, ставя себя в один ряд с гениями той эпохи, К. Малевич в торжественной позе предстаёт на символическом золотистом фоне в богатой одежде итальянского дожа. В скульптурном памятнике из благородной однотонной бронзы З. Церетели даёт цветовой акцент на выполненном в эмали «Чёрном квадрате», который держит в руках художник, «властелин квадратов».

Образ человека в костюме эпохи Леонардо и Рафаэля вполне можно было бы отнести к периоду Ренессанса, а не к началу XX в. Однако особенностью З. Церетели является то, что всегда он очень тонко чувствует время, в котором жил и творил герой любого его произведения. Поэтому художник неслучайно использует цитаты из картин К. Малевича «Женщина с граблями» (1928 – 1932) и «Две мужские фигуры» (начало 1930-х годов) и создаёт из них новую композицию: к одинокой «женщине с граблями» он добавляет мужскую фигуру (в красном) из «двух мужских фигур», как бы разъединяя эту пару. Таким образом, З. Церетели воплощает свою гармонию «двоих» – мужчины и женщины. В этих декоративных и обезличенных, как и у К. Малевича, монументальных фигурах, в их трагическом предстоянии перед зрителем, несмотря на звучное цветовое насыщение, отражены те же чувства и мысли, что и у знаменитого супрематиста. Драматизм образов имеет не описательный характер, а возникает из внутреннего напряжения формы. Малевич выразил трагизм коллективизации, когда был разрушен вековой крестьянский уклад.

Чёрный цвет эмали, присутствующий в декоративном строе фигур «двоих» скульптурной композиции З. Церетели, находит поддержку в «Чёрном квадрате», который держит в руках «человек Ренессанса». В колористическом плане этот квадрат решён несколько по-иному, чем у К. Малевича. Белое поле, присутствующее в прототипе, в композиции квадрата З. Церетели заменено бронзовой рамой в унисон материалу скульптуры. Именно фактура эмали, блестящая наподобие фарфора, является цветовым акцентом парадной скульптурной композиции, придавая ей черты декоративности. Эта древнейшая техника в произведениях Зураба Церетели получила своё развитие благодаря введению широкого спектра цветовой палитры, а также значительному увеличению масштаба произведений.

Идея «Чёрного квадрата» пришла к К. Малевичу в 1913 г. во время работы над постановкой оперы «Победа над Солнцем»: задник декорации одной из сцен изображал квадрат, наполовину покрашенный чёрным. Первое представление оперы «Победа над Солнцем» (музыка М. Матюшина, текст А. Кручёных, пролог В. Хлебникова, декорации и эскизы костюмов К. Малевича) состоялось в декабре того же года в Петербургском «Луна-парке», второе – в 1920 г. (в Витебске). Название оперы, согласно космологии, невольно наводит на мысль не о победе Аполлона (Солнца) над драконом Пифоном (квадратом?), а наоборот.

Впоследствии К. Малевич создал станковое произведение «Чёрный квадрат», представленное на экспозиции выставки «0,10» и расположенное, как икона, в «красном углу» зала. Время его создания – 1915 год, хотя сам К. Малевич все свои «Чёрные квадраты», которых в настоящее время известно четыре, датировал 1913 годом.

Сразу после выставки «0,10» «Квадрат» К. Малевича взволновал умы интеллигенции. Появилось множество полярных суждений в прессе. Сам К. Малевич о своём произведении писал, что квадрат – это «живой, царственный младенец. Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии натуры» [1, с. 32].

«Чёрному квадрату» К. Малевича суждено было стать квинтэссенцией целого направления в авангардном искусстве – супрематизма. Начиная с 1915 г., когда были выставлены первые абстрактные работы К. Малевича, в том числе «Чёрный квадрат», влияние супрематизма испытали такие художники, как Ольга Розанова, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Иван Клыон, Александра Экстер, Николай Суетин, Иван Пуни, Нина Генке, Александр Древин, Александр Родченко и многие другие.

«Наше время, – писал художник, – огромно-сильно трепещет в нервном беге, ни минуты не имея покоя; каждая секунда, (слово нрзб.) винтик, вызывает негодование. Скорость – это наш век» [1, с. 38]. В этом было кардинальное отличие мировоззренческих взглядов мирискусников от взглядов представителей авангарда; первые, встревоженные трагическими событиями и переменами, искали идеалы в прошлом, вторые грезилы прогрессом и, устремляясь в будущее, изобретали новые формы живописи, скульптуры, дизайна и архитектуры.

Философия К. Малевича повлияла на творчество целого поколения не только отечественных, но и европейских художников. «Авангардные индивидуальные моменты, – считает Зураб Церетели, – рождают новое течение. Движение нельзя остановить, каждое последующее поколение рождает новое движение. Это богатство!» [2, с. 201]. Многие пластические и колористические находки З. Церетели восходят к искусству К. Малевича, в особенности к живописи 1910-х годов. Именно в этот период художник постигал опыт различных направлений в живописи (импрессионизма, модерна, экспрессионизма, фовизма, неопримитивизма) и стоял в преддверии открытия супрематизма.

Кроме того, выбор из многих ведущих мастеров авангарда именно К. Малевича как героя памятника указывает на то, что у З. Церетели с ним глубокое внутреннее родство. В 1989 г. З. Церетели написал картину «Памяти Казимира Малевича», напрямую восходящую к работе художника «Сложное предчувствие» (1928 – 1932). На «родство душ» указывает и то, что именно З. Церетели воплотил заветную идею К. Малевича об открытии Музея современного искусства. В начале XX в. музей К. Малевичу виделся следующим: «Реальное живой оси живописного цвета в современном музее – Кубизм, Футуризм, Симультизм, Супрематизм, беспредметное творчество» [1, с. 49].

Зураб Церетели, верный этим замыслам, стал наполнять коллекцию Московского музея современного искусства произведениями ведущих отечественных мастеров: Марка Шагала, Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Любви Поповой, Эля Лисицкого, Аристарха Лентулова, Ивана Крюна, Ольги Розановой, Владимира Татлина, Роберта Фалька, Василия Кандинского, Павла Филонова, Бориса Григорьева, Александры Экстер, Давида Бурлюка, Ильи Чашника, Владимира Баранова-Россине, Андрея Ланского, Леона Бакста, Александра Архипенко, Осипа Цадкина, Нико Пиросмани. Значительный раздел посвящён работам зарубежных художников: Пабло

Пикассо, Фернана Леже, Хуана Миро, Сальвадора Дали, Армана, Арналдо Помодоро, Анри Руссо, Франсуазы Жиле, Юкинори Янаги.

В память же о великом супрематисте К. Малевиче З. Церетели приобрёл из коллекции «Инкомбанка» две его работы позднего периода: «Автопортрет» и «Портрет жены» (1934). В этих парных портретах за год до смерти тяжело больной художник стремится к традиционным для старых мастеров приёмам письма. В желании К. Малевича показать глубокую внутреннюю взаимосвязь с женой в портретах объединяет единство стиля: общность композиции, реалистическая манера живописи, тёмные глухие фоны, одежда с откладными воротничками в стиле 1930-х годов.

В своём многоликом искусстве К. Малевичу было свойственно по-разному обыгрывать тему «двоих», как в картине «Две мужские фигуры» с драматизмом их образов. В работах супрематизма она имела завуалированные подтексты, например, в произведении 1915 г. из Стеделик Музея (Амстердам) «Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях». Здесь художник представил себя как часть воображаемого мира, где в общем белом пространстве присутствует чёрный квадрат как главный элемент среди меньших по размеру цветных четырёх четырёхугольников и кольца. В автопортрете образ К. Малевича закодирован в геометрической форме чёрного квадрата. В другой композиции (из Екатеринбургского художественного музея) чёрный квадрат появляется в паре с квадратом красным.

«Двое» – часто используемый композиционный приём З. Церетели, как в картинах «Чарли и Лика» (2007), эмалях «Свидание» (2008), графических листах «Игра» (2005), «Уличные музыканты» (2004), «На воле» (2004), барельефе «Археологи» (2003) и других работах. И если в них не выявляется чистая абстракция формы, как у К. Малевича, то некоторое её упрощение и обобщение всё же присутствует. Однако в творческом наследии З. Церетели есть и интересные абстрактные композиции, где геометрические формы своими неправильными очертаниями ближе к природным, а богатство цвета напоминает мерцание мозаик и витражей, как в работах «Крест» (2007) или «На пути в Батуми» (2007). Смысловый центр этих картин составляет пересечение чётких строгих линий, образующих крест.

Портретное творчество З. Церетели также во многом сопоставимо с этим жанром у К. Малевича. Наиболее отчётливо богатая полифония разных стилей прослеживается в канонических автопортретах К. Малевича, которых на сегодняшний день известно пять. В автопортрете 1907 г. художник изобразил себя на фоне аллегорического райского сада, населённого хрупкими фигурами

ангелов с нимбами. Общий золотистый тон картины, написанный темперой, имел благородную матовую поверхность. Эта работа вошла в цикл произведений К. Малевича «Этюды к фресковой живописи», созданных в аналогичной манере.

З. Церетели тоже придаёт большое значение обобщающему тону своих работ, например, в портрете «Важа» фон раскрывает историю жизни грузинского художника. Подобное психологически-эмоциональное насыщение имеют фоны портретов «Татита» (2007), «Магда» (2007), «Зураб» (2007), «Татя» (2007), однако по интенсивности открытого цвета они ближе к следующей стадии живописных поисков К. Малевича, в частности, его автопортрету 1908 – 1909 гг. из собрания Государственной Третьяковской галереи. Этот автопортрет был выполнен Малевичем в стиле, восходящем к фовизму. Здесь также большое значение играет сложный фон с обнажёнными красными купальщицами, где в сюжете «дикая» выразительность красок раскрывает бунтарскую натуру художника.

В автопортрете К. Малевича (1909 – 1910) из Русского музея фон перестаёт раскрывать фабулу, здесь весь цветовой акцент перенесён на лицо. Подобный композиционный приём с укрупнением головы на плоскости холста встречается и у З. Церетели в работах «Портрет Льва Колодного», «Внучка Виктория» (2006), «Лица», «Лайза Минелли».

Аналогии искусства К. Малевича и З. Церетели прослеживаются и в других жанрах живописи. Если К. Малевич в тематических композициях «нового живописного реализма» оставался наследником красочной славянской традиции национального украинского искусства, то в декоративном по форме и цвету искусстве Зураба Церетели торжествует национальный колорит Грузии. Как и на полотнах К. Малевича, именно «свет и тьма» вступают в основное противоборство в картинах З. Церетели. Но если у К. Малевича метафизические категории «добра и зла» доведены до абстрактных символов, то у З. Церетели главный герой произведений – Человек, в чьём образе они находят непосредственное выражение. Желая показать человека как часть Вселенной, строя свою концепцию сферического пространства, З. Церетели порой пренебрегает третьим измерением, делая изображение плоскостным. Поэтому космические тела: луна, месяц, солнце, звёзды, сияющие на синей лазури, – излюбленные образы его произведений. Одновременно З. Церетели повествует и о божественности мироздания, поэтому религиозные символы – неотъемлемая часть его творений, в которых есть место всем религиям, но чаще всего он рисует православный крест. Так, в основу живописной работы З. Церетели «Памяти Казимира Малевича» (2007) положен крест цвета его первого квадрата, включённый в пластический строй натюрморта. В богатом по жанрам и видам

искусстве З. Церетели есть и инсталляции, посвящённые супрематисту, например, декоративный барельеф из металла «Памяти Малевича» (2007). Здесь смысловой центр композиции – скрипка. По замыслу художника, она раскрашена пополам – красным и чёрным. Инструмент изображён на фоне «супрематических форм»: разделённого пополам прямоугольника, состоящего из белого и жёлтого (или золотого) локальных цветов, в верхней части белой геометрической формы расположен синий прямоугольник меньших размеров, символизирующий состояние перехода и изменения. Очевидно, эта инсталляция с символическим насыщением цвета отсылает к супрематическим поискам Малевича, скрипка – к музыкальности его искусства.

В работах обоих мастеров очевидны мучительные метания между адом и раем, «тайной, покрытой мраком», и светоносными божественными энергиями, землёй и небом. И только воля творца может собрать все эти «царственные звуки» и мистические краски в одном произведении, как это было в «Чёрном квадрате» К. Малевича или памятнике, посвящённом ему З. Церетели, и многих других непостижимых «мирах» этих художников.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич, К. Чёрный квадрат / К. Малевич. – СПб. : Азбука-классика, 2012. – 286 с.
2. Колодный, Л. Сердце на палитре. Художник Зураб Церетели / Л. Колодный. – М. : Творческая мастерская, 2010.

#### РЕЗЮМЕ

В статье сопоставляется творчество К. Малевича и З. Церетели. Особое внимание уделено образу витебского художника в работах З. Церетели.

#### SUMMARY

In the article K. Malevich and Z. Tsereteli creativity is compared. The special attention is paid to an image of the Vitebsk artist in Z. Tsereteli's works.

*Чайко М.П.*

### **ПРАБЛЕМЫ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦТВАЗНАЎЧАЙ ТЭОРЫ І ГАЛІНЕ МАНУМЕНТАЛЬНАЙ СКУЛЬПТУРЫ**

*Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Я. Купалы  
(Паступіў у рэдакцыю 25.04.2013)*

У наш час працэс глабалізацыі адбываецца ва ўсіх сферах чалавечага жыцця. Закранае ён і культуру: «Мастацтва сёння, у эпоху глабальнай змены культурнай парадыгмы, знаходзіцца ў цэнтры мастацкіх эксперыментаў. Сучаснае мастацтва



далёкае ад аднастайнасці: яму ўласцівы працэсы сінтэзу, эклектыка, мазаічнасць» [1, с. 32]. Сучасная беларуская школа манументальнай скульптуры развіваецца даволі інтэнсіўна. Сфарміраваны ўсе ўмовы для яе далейшага паспяховага развіцця: «Пасля набывання краінай незалежнасці манументальнае мастацтва выйшла на новы віток развіцця, адбываецца ўзрастанне грамадскай актуальнасці айчыннай мастацкай школы. За апошнія гады з'явіліся значныя прыклады манументальнага мастацтва, размешчаныя у Палацы Рэспублікі, Храме-помніку у гонар Усіх Святых і нявінна забітых у Айчыне нашай, Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі і інш.» [2, с. 8]. Важным з'яўляецца тое, што ў кантэксце еўрапейскіх узораў беларуская манументалістыка не займае перыферыйнае месца. Сучаснаму мастацтву ўласцівы шматпланавыя візуальныя эксперыменты, разнастайнасць мастацкіх вобразаў і іх філасофскае абагульненне. Сфарміравалася новае пакаленне беларускіх мастакоў, здольных да засваення і інтэрпрэтацыі разнастайных плыняў сусветнага мастацтва. Між тым, у параўнанні з замежнай культурай, беларускае мастацтва вызначаецца традыцыйнасцю. Безумоўна, адметную ролю «традыцыйнага» характару айчыннага мастацтва адыгрывае захаваная акадэмічная сістэма падрыхтоўкі мастацкіх кадраў: «Узровень адукацыі мастака манументальнага мастацтва застаецца адным з лепшых, і захаванне адукацыйных традыцый – залог поспеху мастацкай школы і за межамі краіны» [2, с. 8].

Аднак усё часцей культуралагі і мастацтвазнаўцы звяртаюць увагу на крызісныя з'явы ў сучасным мастацтве, і стан манументальнай скульптуры Беларусі мяжы XX – пачатку XXI ст. знаходзіцца ў цэнтры акрэсленых праблем. Крытычныя выказванні закранаюць як асобныя творы манументальнай скульптуры, узведзеныя за апошнія дзесяцігоддзі, так і агульныя тэндэнцыі развіцця гэтага віду выяўленчага мастацтва на сучасным этапе. Неаднойчы ішла размова пра тое, што савецкая «спадчына» працягвае ўплываць на свядомасць сучасных мастакоў: «Змяненні ў тэматычным плане, якія праявіліся ў звароце манументалістаў да тэм хрысціянска-патрыятычнага зместу, нацыянальнай культурнай спадчыны, з'яўленне дэкаратыўнай гарадской пластыкі практычна не закранулі фармальны бок творчасці, захаваўшы візуальны шэраг вобразаў савейкай манументальнай школы» [5, с. 21]. Сучасная манументальная скульптура Беларусі балансуе паміж імкненнем утрымацца ў адпрацаваных межах буйных грамадскіх тэм і адначасова робіць спробы ўключэння ў жыццёвае асяроддзе чалавека, у дыялог, аднак інтэрактыўнасць, як правіла, абмяжоўваецца лёгкім прачытаннем сюжэта, даступнасцю вобразнай трактоўкі, побытаваасцю мовы. Як вынік, адным з фактараў адмоўных з'яў сучаснай манументалістыкі становіцца яе паступовае набліжэнне да масавай культуры,

страты крытэрыяў высокага мастацтва. Пашырэнне тэматычнага кола манументальнай скульптуры правакуе ўзнікненне новых тыпаў помнікаў, якія трансліруюць новае разуменне ролі пластычных аб'ектаў у сучаснай прасторы. Адбываюцца змены ў поглядах на мэты і задачы манументальнай скульптуры, паступова страчваецца адчуванне яе пластычных якасцей, успрыманне твора адбываецца на літаратурным, вонкавым узроўні: «Пры захаванні звыклай “рэалістычнасці” пластычнай мовы і традыцыйных для гарадской скульптуры матэрыялаў выканання такога роду аб'екты не ўкладваюцца ў вызначэнне манументальнасці, у многім яму супярэчачы. Так, напрыклад, характэрныя для манументальнай скульптуры “велічнасць, маштабнасць вобразаў” змяняюцца паўсядзённасцю, “сцвярджэнне канкрэтнага афіцыйнага грамадскага ідэалу” – ідэалагічнай нейтральнасцю і займальнасцю» [3, с. 27]. Змяненні ў жыццядзейнай прасторы чалавека, новая эстэтыка архітэктурных форм часта выступаюць дысанансам для айчыннага манументальнага і манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, выяўляючы тым самым яго крызісныя з'явы: «Захаваны з мінулай эпохі візуальны пластычны шэраг манументальных работ заўважна дысаніруе з моцна змененай за апошнія гады эстэтыкай найноўшай архітэктурны» [5, с. 23].

Праведзены аналіз сведчыць, што нельга адмаўляць наяўнасць некаторых «застойных», крызісных з'яў у беларускай манументальнай скульптуры (гэта датычыцца агульных праблемных момантаў, што не выключае існавання высокамастацкіх твораў у сучаснай манументальнай скульптуры Беларусі), аднак ці з'яўляецца гэта прычынай адмаўлення ад самога паняцця «манументальная скульптура» як ад савецкага рудымента? Ці ёсць неабходнасць, а галоўнае падставы для змены фармулёвак, запазычвання тэрміналагічнага апарату замежных калег?

На постсавецкай прасторы ў мастацтвазнаўстве адбываюцца дастаткова важныя падзеі: навукоўцы імкнуцца суаднесці вопыт і тэрміналогію савецкай школы з заходнімі традыцыямі. Асабліва востра пытанне несумяшчальнасці стаіць у галіне манументальнага мастацтва. Вельмі часта ідэалагізаванасць як адзіны крытэрыі ацэнкі твораў той эпохі не толькі аб'ясцэньвае сэнсавую змястоўнасць манументальных помнікаў БССР, але і «ставіць пад сумненне фармальныя і тэхналагічныя навацыі мастакоў, а таксама саму тэорыю манументальнага мастацтва, пабудаваную савецкімі даследчыкамі паслядоўна ад наскальных роспісаў» [7]. Гэтая дэвальвацыя, па-першае, узмацняецца неадзінкавымі нападкамі на мастацтва савецкай эпохі як у грамадстве, так і ў прафесійных колах, калі мастацкая каштоўнасць твораў гэтай эпохі нівеліруецца

ідэалагічным палітызаваным сэнсам: «Мастацкая культурная з’ява – савецкае манументальнае мастацтва, феномен якога заключаўся ў падмене мастацкасці тым, што мела назву сацрэалізму і было своеасаблівай міфалагізацыяй камуністычнай утопіі» [6, с. 2]. Па-другое, працэсы інтэграцыі мастацтваў, што з’яўляюцца адлюстраваннем сучасных мастацкіх трансфармацый, усё часцей адыходзяць ад мовы традыцыйных відаў мастацтва: «Спосабы вывучэння і апісання новай мастацкай прасторы нараджаюцца ў працэсе размывання чыстых форм, узаемадзеяння і сінтэзу розных відаў, жанраў і стыляў мастацтваў» [1, с. 34]. «Устарэлы тэрміналагічны апарат», складанасць падзелу сучаснага мастацтва на віды і жанры не адпавядаюць мастацкай рэчаіснасці – гэта галоўныя аргументы ў скасаванні «манументальнай скульптуры». Па-трэцяе, тэорыя манументальнага мастацтва выцясняецца трывалым становішчам у гэтай галіне амерыканскай тэорыі і практыкі, што заахвочвае некаторых беларускіх даследчыкаў і нават скульптараў-манументалістаў пераймаць заходнюю мадэль замест таго, каб ацаніць айчыны вопыт і знайсці яму месца ў сучаснасці.

Аб’яднанні савецкай фармацыі працягваюць актыўнае існаванне. Гэта саюзы мастакоў, манументальна-экспертныя саветы, ВНУ з кафедрамі мастацтвазнаўства, манументальнага і манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Яны застаюцца вядучымі структурна-арганізаванымі ўстановамі, і паступленне ў іх прэстыжна для моладзі. Названыя арганізацыі адстойваюць традыцыйныя каштоўнасці і фармуліроўкі, прапануюць алгарытм развіцця, які зводзіцца да замены савецкай ідэалогіі манументальных твораў нацыянальна-патрыятычным і хрысціянскім зместам амаль без фармальных перамен знешняга візуальнага рада.

У цэнтры канфлікту стаіць тэрмін *public art*, дакладней, яго лексічныя суадносіны з манументальным мастацтвам. Сучаснае мастацтвазнаўства ўсе часцей выкарыстоўвае найбольш распаўсюджаны эквівалент тэрміна «манументальнае мастацтва» – «мастацтва ў грамадскім асяроддзі». Ці магчыма сінанімічная тактоўка *public art* адносна манументальнага мастацтва і ці шмат прынцыповых адрозненняў паміж гэтымі тэрмінамі? У «Большой советской энциклопедии» манументальнае мастацтва вызначаецца як «помнікі на плошчы, звычайна прысвечаныя ўвасабленню і прапагандзе ў шырокіх масах найбольш агульных сацыяльных і філасофскіх ідэй часу, увекавечванню памяці выдатнага дзеяча або значнай падзеі». Ці можа быць не сучасным мастацтва, якое «ўвасабляе значныя агульныя ідэі часу»? Сапраўды, ідэалогія, па сутнасці, фундамент манументальнага мастацтва (ад лат. *monumentum* – помнік, ад *monere* – напамінаць, навучаць, заклікаць). Між тым відавочная шырыня трактоўкі:

ідэалогія павінна адпавядаць асяроддзю і свайму часу, у залежнасці ад комплекснай задумы можа быць як велічна-пафаснай, так і мінімальна-дэкаратыўнай. Адзінае, што ў дэфініцыі «манументальнае мастацтва» сапраўды ўстарэла, – гэта ўключэнне яго ў род пластычных мастацтваў, гэта значыць яно не развіваецца ў часе: «Відавочна, што сучасная скульптура ўжо не з’яўляецца выключна прасторавым аб’ектам. Як паказвае сусветная практыка, для яе ўсё часцей падыходзіць тэрмін “прасторава-часовае мастацтва”» [4, с. 53].

Сутнасць *public art* (публічнага мастацтва) заключаецца ў тым, што так «назваюцца творы мастацтваў, выкананыя ў орзных тэхніках, якія былі спраектаваны і выкананы з наўмыснай мэтай – быць устаноўленымі або выстаўленымі ў грамадскай прасторы, як правіла, у экстэр’еры і ў свабодным доступе. Для куратараў, арганізацый і мастакоў, звязаных з “грамадскім мастацтвам”, дадзены тэрмін мае асаблівае значэнне і абазначае практыку, што мае на ўвазе работу са спецыфікай месца, уцягнутасць мясцовай супольнасці, сутворчасць з ёй» [8]. Тэрмін *public art* шырэі за манументальнае мастацтва, асноўны акцэнт ставіцца не на тэхніцы і змесце, а на фармальнай адпаведнасці твора яго размяшчэнню і ўзаемадзеянню з супольнасцю. *Public art* уключае не толькі пластычныя мастацтвы, што не разгортваюцца ў часе, але і перформанс, і іншыя формы часавых і прасторавых мастацтваў. Аднак і манументальнае мастацтва заўсёды было асноўным напрамкам сінтэзу мастацтваў. У адрозненне ад *public art* творы манументальнага мастацтва не проста створаны для канкрэтнага асяроддзя – яны «канкрэтызуюць ідэйны змест» асяроддзя, гэта значыць злітыя з ім, не разлічаныя на «непадрыхтаванага глядача» (як паказвае паблік), а «прысвечаныя ўвасабленню і прапагандзе ў шырокіх масах найбольш агульных сацыяльных і філасофскіх ідэй часу, увекавечванню памяці выдатнага дзеяча ці значнай падзеі». Увекавечванне – ключавое слова для манументальнага мастацтва, яно акрэслівае не толькі ідэю і пластычную мову, але і выбар матэрыялу. Твор часовага характару, створаны з недаўгавечнага матэрыялу, можа лічыцца *public art*, але не з’яўляецца манументальным мастацтвам. Для падобных твораў у савецкім мастацтвазнаўстве выкарыстоўваўся тэрмін «афарміцельскае мастацтва».

Такім чынам, штучнае перайманне тэрміну *public art* беларускім мастацтвазнаўствам не толькі ставіць пад сумненне назапашаны ў савецкі перыяд мастацкі вопыт (неабходна памятаць пра тое, што савецкі час – час станаўлення і развіцця манументальнага мастацтва Беларусі, школы беларускай манументальнай скульптуры), але і беспадстаўна парывае традыцыі; страта тэрмінаў «манументальнае мастацтва», «манументальная скульптура» выклікае

страту «школы». Такім чынам, выкарыстанне заходняй ці айчыннай тэрміналогіі пры аналізе твора павінна адпавядаць яго пластычным і прасторавым якасцям, улічваючы наяўнасць як традыцыйнай, так і запазычанай, ці інтэрнацыянальнай, формы беларускага манументальнага мастацтва. Трэба памятаць, што традыцыі розных культур прадугледжваюць розныя каштоўнасці ў якасці базісных (аксіём) і, адпаведна, розныя сістэмы паняццяў для апісання і асэнсавання гэтых каштоўнасцей.

Тэрміны «манументальнае мастацтва», «манументальная скульптура» адзіныя адпаведныя на сённяшні дзень, аднак «айчынная манументалістыка», «гарадская скульптура», «мастацтва ў грамадскім асяроддзі» і нават «грамадскае мастацтва» могуць быць выкарыстаны ў сучасным беларускім мастацтвазнаўстве адпаведна характару твора. Аднак тэрмін *public art* у дачыненні да «манументальнай скульптуры» ці «манументальнага мастацтва» не падыходзіць, паколькі не канвертуе, а адмаўляе савецкі вопыт, а разам з ім і набыткі беларускай манументальнай школы.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Бабич, Т. Н. Принципы и формы научного анализа интегративных явлений в современном искусстве / Т. Н. Бабич // V Няфёдаўскія чытанні «Беларускае мастацтва : гісторыя і сучаснасць» : матэрыялы Рэспублік. навук.-творч. канф., Мінск, 2012 г. / БДАМ ; рэдкал. : В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 32 – 38.
2. Баразна, М. Р. Манументальнае мастацтва Беларусі на сучасным этапе / М. Р. Баразна // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі : стан і перспектывы : матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ ; рэдкал. : В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 7 – 12.
3. Войницкий, П. В. Современные тенденции в белорусской городской скульптуре / П. В. Войницкий // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі : стан і перспектывы : матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ ; рэдкал. : В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 27 – 36.
4. Дмитриева, О. Э. Где проходят границы современной скульптуры? / О. Э. Дмитриева // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі : стан і перспектывы : матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ ; рэдкал. : В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 50 – 55.
5. Шамрук, А. С. Монументальное искусство: в поисках новых ориентиров / А. С. Шамрук // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі : стан і перспектывы : матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ ; рэдкал. : В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 21 – 26.
6. Шамрук, А. С. Што патрэбна скульптуры как стаць несмяротнай? / А. С. Шамрук // Мастацтва. – 1998. – № 6. – С. 2 – 7.
7. Шугуров, П. Проблемы современного монументального искусства / П. Шугуров // 33 плюс 1 мастерская монументального искусства [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим

доступа : [http://33plus1.ru/Decor/Fine\\_Monumental\\_Art/ARTICLE/100320\\_Termins.htm](http://33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/100320_Termins.htm). – Дата доступа : 22.02.2013.

8. Паблик арт [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://ru.wikipedia.org/wiki/Паблик\\_арт.htm](http://ru.wikipedia.org/wiki/Паблик_арт.htm). – Дата доступа : 22.02.2013.

#### РЕЗЮМЕ

Статья очерчивает некоторые кризисные явления в современной монументальной скульптуре Беларуси и проблемный характер существующей искусствоведческой терминологии в этой области художественного творчества. Проведён анализ отечественной и западноевропейской терминологии. Автор стремится найти ответы на дискуссионные вопросы искусствоведческого характера. Сделаны выводы в соответствии с интерференцией западной теории и практики, нивелирующих традиции белорусской монументальной школы. Представлены методы решения конфликтов различных направлений.

#### SUMMARY

This article defines some crisis phenomena in a modern monumental sculpture of Belarus and problem character of existing art criticism terminology in this area of art creativity. The analysis of domestic and West European terms framework is carried out. The author sought to find answers to debatable questions of art criticism character. Conclusions concerning an interference of the western theory and practice which level traditions of the Belarusian monumental school are defined. Methods of the solution of the conflict of institutions are presented.

*Шамрук А. С.*

### **АКТУАЛИЗАЦИЯ КАТЕГОРИЙ ЧУВСТВЕННОСТИ И ТАКТИЛЬНОСТИ В АРХИТЕКТУРНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 29.08.2013)*

Внимание современных зодчих к эмоционально-чувственному воздействию архитектурных форм и пространства можно рассматривать как попытку уйти от техницизма, рационализма, рассудочного концептуализма, сблизиться с человеком и природой путём актуализации тактильного, ассоциативного восприятия, переживания временного континуума, что является воплощением тенденции гуманизации архитектурного творчества и возрождения традиционно присущих архитектурной среде качеств. Апелляция к чувственности выступает способом обогащения палитры художественных средств архитектуры и актуализации значения архитектурного артефакта как объекта актуального искусства. Способность архитектурных форм продуцировать эмоционально-чувственную атмосферу, воздействующую на зрителя, – это, по мнению японского архитектора К. Курокавы, свидетельство того, что архитектурный объект является произведением искусства [2].

Архитектура, апеллирующая к чувственному воздействию, связана с направлением, целью которого является достижение гармонии между человеком и окружающим контекстом. В ней проявляется и новое понимание социальной ориентации архитектуры, обращённой к чувствам и индивидуальному опыту человека. Изменение вектора архитектурных идей от проектирования аттрактивных объектов к созданию среды, восприятие которой строится на чувственном переживании, отмечает архитектор Чино Дзукки: «Мы ратуем за архитектурные исследования, которые способны разглядеть сложную систему отношений и устремлений, пронизывающую среду нашего повседневного обитания – включая потребность в сопереживании, расположенность к диалогу и самоограничение как необходимый элемент социального взаимодействия» [1].

Сегодня в архитектуре осуществляется экспериментаторский поиск новых возможностей чувственного воздействия форм, которые обнаруживают сходство со скульптурной пластикой, с живыми организмами и природными материями, способность интерактивного взаимодействия с человеком. Архитектура, апеллирующая к чувственному воздействию на человека, ориентирована на формирование интуитивно прочувствованной цепочки рефлексивно-эмоциональных образов (впечатлений, воспоминаний, ощущений, переживаний), отсылающих к окружающему контексту, истории, культуре и обращённых к внутреннему миру человека [3]. Эффекты провокации, эпатажа, движения, текучести форм усиливают эмоциональный эффект архитектурных произведений и пространственных образований.

На «телесности» как свойстве новейшей архитектуры акцентирует внимание Г. Курьерова, характеризуя творческий процесс в архитектуре в большей степени как «результат непосредственного, полисенсорного переживания темы, нежели умозрительных выкладок по поводу проблемы. Сам процесс формообразования напоминает зачастую архаический “мускульный” тип формирования вещи и среды» [6]. Такого рода формообразование характерно для творчества Тадао Андо, в работах которого достижение эффекта материальности происходит в результате реализации творческих идей, рождённых и пережитых на эмоциональном уровне, акцентирования фактурных свойств материалов.

Среди произведений новейшей архитектуры, апеллирующих к чувственному воздействию, выделяются объекты, где авторы уходят от иконичности образа для достижения более непосредственных, живых отношений человека с объектом. Архитектор К. Кума выражает эту мысль в идее «стирания архитектуры», то есть уходе от целостности для достижения

большей многогранности, живости, непредсказуемости восприятия [5]. Близкие идеи высказывает Ю. Палласмаа, который обращается к феноменологическим основаниям зодчества как искусства, апеллирующего к человеческому опыту, чувствам, эмоциям. Ю. Палласмаа считает, что словарь архитектуры сформирован важнейшими для человека чувствами: сопричастности, покоя, уникальности, сакральности места, приобщения к судьбе другого человека, безопасности [4]. В осознании ориентиров архитектурного творчества он использует термин «хрупкая архитектура», то есть архитектура, чуждая завершенности, стилевому однообразию и одновременно открытая изменениям, способная реагировать на жизненные условия, характер человека [4]. «Идеалы сильного образа стремятся достичь совершенно спланированного и законченного образа. Это идеал красоты Альберти, где “ничего нельзя добавить и ничего нельзя убрать”». Сильный образ имеет минимальную терпимость к изменениям, хрупкие формы обладают эстетической толерантностью, предоставляют возможность для различных трансформаций» [4]. По словам К. Кума, «тело человека очень слабое и хрупкое, и поэтому люди не могут себя комфортно чувствовать в жестких пространствах. Но если здание такое же слабое, как наше тело, то мы ощущаем себя в нём комфортно» [5]. Речь идёт о создании условий для диалога архитектуры и человека, при которых архитектура реагирует на чувства и эмоции людей, а люди воспринимают архитектуру на эмоционально-чувственном уровне.

Примером гибкой структуры, лишённой внешней аттрактивности, является здание музея *Musevi* в Вильяэрмосе, представляющее собой вытянутый объём криволинейной формы, переброшенный через магистраль и соединяющий два городских парка (Мексика, арх. Э. Нортен). Формообразование, к которому обращается архитектор, подчинено задаче органичного вхождения в природный контекст и переориентации внимания человека от восприятия архитектурных форм к чувственному переживанию пространства.

Идеи П. Цумтора о чувственном восприятии архитектуры также связаны с феноменологической традицией в философии XX в., основанной Э. Гуссерлем: «Архитектура – это не конструирование форм. Её самые важные составляющие – это свет, материал и воздушная среда, а её цель – создание пространства, наполненного чувствами» [8]. Свои объекты П. Цумтор проектирует как цепочку эмоционально-чувственных переживаний: «Моя архитектура не подразумевает никакого натиска, агрессии. Она скорее о том, как вызвать у людей приятное ощущение во время пребывания в ней ... Вы чувствуете, что здесь постоянно присутствует что-то такое – немного эротическое. Возможно, именно так все



здания должны действовать на людей – создавать у них приятное ощущение» [9].

Мощным средством чувственного воздействия в архитектуре является использование провокативных приёмов, смещающих привычные представления о пространственно-тектонических связях, соотношениях массы и пространства. Ч. Дженкс выявляет в проектной стратегии, использованной П. Эйзенманом в здании Аронофф-центра в Цинциннати (1988 – 1996), один из способов генерирования сенсуальных ощущений: «В движении происходит быстрая смена впечатлений, постоянно вызывая интерес зрителя. Грамматика “разрывности” и “кусочности” способствует сплетению своеобразного пространственного орнамента, который как бы опутывает ваше тело, прорастает в него, чтобы создать лабиринт неразберихи» [11]. Отмечая соединение концептуальности и чувственности в постройке П. Эйзенмана, Ч. Дженкс усматривает в этой «мешанине» спотыкающихся форм «логику вовлечения», которая является основой чувственного воздействия архитектуры.

Ещё одну грань в понимании чувственности архитектурных форм, близкую скульптурной пластике, демонстрируют работы З. Хадид, эпатазирующие зрителя текучими, струящимися, экспрессивными формами, разрушающими логику традиционных тектонических и структурных связей и открывающими новое понимание места архитектуры в жизни человека и человека в архитектурном пространстве.

Одним из способов активизации чувственного воздействия архитектуры на человека является внимание к тактильным характеристикам поверхностей архитектурных объёмов. Повышение роли тактильности является одним из проявлений общего культурного контекста эпохи, ориентированного на сохранение самобытности культур и архитектурных школ в разных регионах мира, на установление диалогических отношений между произведением зодчества и человеком. Признание эпохой постмодернизма ценности среды во всей множественности её проявлений обозначило начало процесса реабилитации во многом утраченной эпохой модернизма ценности разнохарактерных фактур, деталей, разновременных следов, тактильно-чувственное восприятие которых составляет основную интригу индивидуальных отношений человека с городом. Попытка воспроизвести в новых постройках фактурное многообразие реального мира, имитирующее историческую среду города с присущими ей следами истории, является сегодня одной из широко используемых стратегий создания психологически комфортной для человека среды. Актуальной тенденцией является применение фактур, имитирующих или воспроизводящих старинные,

традиционные для разных школ зодчества материалы и технологии обработки поверхностей, эффекты исторической патины в сочетании с инновационными технологиями и материалами. С тактильных ощущений, возникающих при близком соприкосновении с материальными предметами, поверхностями и формирующих чувственный уровень восприятия, начинается погружение человека в атмосферу предметно-пространственного окружения, постижение значений, связанных с семантикой архитектурных форм, рождение ассоциаций, аллюзий, воспоминаний. Использование тактильных свойств различных фактурных поверхностей (дерева, природного камня, металла, керамики, живых растений, воды, обладающих различными преломляющими и отражающими эффектами поверхностей стекла) является приёмом, воспроизводящим чувственное многообразие реального мира, рождающим аллюзии с местными культурными традициями и ощущение исторической глубины. Сопоставление разнообразных тактильных характеристик позволяет создавать в новых объектах выразительные временные и художественные эффекты.

Артикуляция материальности объёмов и фактур поверхностей, внимание к созданию пространств для прочувствованного физического пребывания являются характерными тенденциями современности, которая вызвана, в частности, противодействием распространению дигитальной архитектуры: «В архитектуре не менее важно создать эффект присутствия – ощущение, что всё происходит здесь и сейчас, что есть возможность не только увидеть, но и почувствовать» [7]. Существенное значение фактурной поверхности построек уделяет П. Цумтор, которого называют лидером «тактильно-созерцательного модернизма»: «Смысл, который я пытаюсь вложить в материалы, находится за пределами законов композиции. Их осязаемость, запах, акустические свойства – вот единственные элементы языка, которым мы обязаны пользоваться. Чувства появляются, когда мне удаётся выявить специфические значения определённых материалов. Значения, которые будут различимы только в этом конкретном здании» [10].

Одной из характерных тенденций архитектуры нового тысячелетия является распространение орнаментов, в трактовке которых соединилось стремление к материальности поверхностей и нелинейное формообразование, обеспечиваемое компьютерными технологиями проектирования и позволяющее продуцировать бесконечное разнообразие усложнённых ритмов и паттернов. Оцифрованный орнамент, воспроизводящий кружево, использован в виде принтов на витражном остеклении фасадов универмага John Lewis в Лейчестере,

придавая лаконичному объёму живописность и аллюзии рукотворности (Великобритания, FOA, 2007 г.).

На особенностях тактильных ощущений при восприятии различных материалов, контрастов новых и сохранённых старых объёмов программируется художественное воздействие комплекса культурного центра *Caixa Forum* в Мадриде, построенного Херцогом и де Мероном (2001 – 2007). Авторами использованы стены старой индустриальной постройки, включённой в комплекс, сохранён плющ, увивающий одну из его стен. Надстроенная часть реконструированного здания решена металлическими поверхностями с эффектом ржавчины, обыгрывающими тему исторической патины и создающими художественный эффект исторической глубины. Внимание на фактуре поверхностей архитекторы акцентировали в здании библиотеки Бранденбургского университета, художественное восприятие которого в значительной степени формируется на тактильном уровне (г. Коттбус, Германия, 2005 г.). Криволинейные фасады решены орнаментальными поверхностями из плексиглаза, в их рисунке использованы буквы разных алфавитов. Цвет фасадов приобретает разные оттенки в зависимости от угла зрения и погодных условий. Фактурная поверхность фасадов обеспечивает органичность взаимосвязей здания с природным окружением. Фактура остеклённой поверхности фасадов здания компании «Прада» в Токио формирует интригу его художественного образа (арх. Херцог и де Мерон, 2011 г.). Сплошное остекление собрано из разных по выпуклости криволинейных фрагментов, создавая сложные рефлектирующие эффекты и аллюзии.

Один из ярких примеров актуализации тактильных свойств поверхностей – концертный комплекс *Harpa* в Рейкьявике (арх. Henning Larsen Architects, худ. О. Элиассон, 2011 г.). Художник трактовал фасады здания как место скола выброшенного на берег таинственного объекта. Южный фасад с трёхмерной фактурой решён в виде стального каркаса с профилями квази-кирпичей индивидуальных очертаний, заполненных стеклом разных степеней прозрачности, рефлективности и цвета, меняющих цвет в зависимости от угла зрения и создающих множество аллюзивных эффектов. Фасад здания как объект актуального искусства стал точкой притяжения для горожан.

Связанная с символикой тема воплощена в здании синагоги в Мюнхене: использование сопоставления фактур тяжёлого колотого камня нижнего яруса и возвышающегося над ним остеклённого кубического объёма в золотистой ажурной решётке (Вендель-Хоэфер-Лорх-Архитектен, 2006 г.). Авангардная минималистичная архитектура благодаря фактурной выразительности фасадных

поверхностей вызывает аллюзии с традиционными зданиями синагог, создаёт эффект постройки с собственной исторической памятью.

Актуализация категорий чувственности и тактильности в новейшей архитектуре связана с распространением антропологических и экологических подходов к проектированию, что выступает проявлением тенденции к достижению гармонии между человеком и окружающим его контекстом, между искусственной и естественной средой. В изменении вектора к эмоционально-чувственному воздействию архитектурных объектов находит отражение новое понимание социальной ориентации архитектуры, обращённой к чувствам и индивидуальному опыту человека.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Дзукки, Ч. Совместные формы. «Горожанство» как подражающее соперничество и привычка / Ч. Дзукки // Проект international. – 2013. – № 33-34. – С. 244.
2. Добрицына, И. А. Теоретическая мысль архитектурного постмодернизма: концепция симбиоза / И. А. Добрицына // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / под ред. И. А. Азизян. – М., 2006. – С. 250 – 304.
3. Емельянова, О. И. Сенсорная архитектура – философия единства человека, архитектуры и природы / О. И. Емельянова, А. В. Вязовская [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.nbu.gov.ua/portal/Natural/VDnabia/2010\\_2/13\\_yemelyanova.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Natural/VDnabia/2010_2/13_yemelyanova.pdf). – Дата доступа : 05.11.2011.
4. Кияненко, К. Юхани Палласмаа о геометрии чувств, чувстве дома и силе «слабой архитектуры» / К. Кияненко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://archvestnik.ru/ru/magazine/av=4=103=2008>. – Дата доступа : 10.02.2012.
5. Кума, К. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://archi.ru>. – Дата доступа : 07.01.2011.
6. Курьерова, Г. / Г. Курьерова // Проект классика. – 2002. – № 3. – С. 18.
7. Фемиа, Альфонсо и Пелуффо, Джанлука [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://arhjournal.org/blogs/dmitriy-golubcov/alfonso-femiagianluca-peluffo-dialog-s-mirom>. – Дата доступа : 05.02.2013.
8. Цумтор, П. / П. Цумтор // Проект international. – 2013. – № 33-34. – С. 4.
9. Цумтор, П. Об архитектуре / П. Цумтор // Проект international. – 2008. – № 18. – С. 132.
10. Цумтор, Петер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.taby27.ru>. – Дата доступа : 08.04.2010.
11. Jencks, Ch. Landform architecture / Ch. Jencks // Emergent in the nineties. Architectural Design. – 1997. – V. 67. – № 9-10. – P. 15.

### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются способы трактовки и практической реализации актуальных для современной архитектуры категорий чувственности и тактильности. Анализируется связь

этих категорий с распространением антропологических и экологических проектных стратегий, с общей тенденцией к достижению гармонии между человеком и окружающим контекстом, между естественной и искусственной средой.

#### SUMMARY

In article ways of treatment and practical realization of actual for modern architecture categories of sensuality and tactility are considered. Communication of these categories with distribution of anthropological and ecological design strategy, with the general tendency to achievement of harmony between the person and a surrounding context, between the natural and artificial environment is analyzed.

## РАЗДЕЛ II

### ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫЧНОГО МАСТАЦТВА

*Агафонова Н. А.*

#### **НАРРАТИВНЫЕ КОНСТРУКЦИИ БЕЛОРУССКОГО МИНИСЕРИАЛА**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 21.06.2013)*

Нарративность (повествовательность) является одним из специфических художественно-коммуникативных признаков литературного произведения. В своей первооснове категория «нарратив» означает речевое действие, «в ходе которого кто-то перед кем-то в словесной форме разворачивает некое событие или историю (последовательность событий)» [3]. Научная разработка данного концепта была начата литературоведами и фактически свелась ими к проблеме композиционной организации вербального художественного текста. Такая позиция закрепила классический подход, отстаивающий обязательное присутствие в тексте опосредующей инстанции в лице «рассказчика» как главный признак организации произведения. Апологеты данной точки зрения исключают из сферы повествования драматургические тексты и кинопроизведения.

В 1970-е годы сторонники структуралистского подхода выдвинули тезис о том, что нарративность возникает вследствие такой организации материала, при которой в тексте передано «изменение состояния», то есть присутствует хотя бы элементарное различие между исходным и конечным модусами. Дефиниция «изменение состояния» предполагает как внешние (трансформация изображаемого мира), так и внутренние (душевное состояние персонажа) проявления. Следовательно, такого рода изложение не ограничивается вербальными средствами и может быть представлено и на сцене, и на экране [6, с. 13 – 15].

До сих пор краеугольной остаётся проблема размежевания нарративности и других речевых форм – дескриптивности, перформативности, декларативности. В связи с этим исследователи настойчиво подчёркивают значимость коммуникативного фактора повествовательной модели. В. Тюпа, уточняя версию М. Бахтина о «событийной полноте» произведения, утверждает, что нарратив «являет собой текстопорождающую конфигурацию двух рядов

событийности: референтного (некоторая история, фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории)». Следовательно, делает вывод автор, «нарративными могут быть не только роман (с его вымышленной, “фикциональной” квазисобытийностью) или сочинение историка, где референтный ряд событий фактографичен. Нарративными могут предстать и скульптура (в классическом случае Лаокоона), и даже музыка (оперная или балетная), ибо нарратив не есть само повествование (т.е. композиционная форма текста, отличная от описаний, рассуждений или диалоговых реплик)» [4].

Немецкий профессор В. Шмид, стремясь привести к консенсусу различные точки зрения, предлагает разделить тексты на два типа:

а) нарративно-повествовательные (излагающие историю посредством нарратора: роман, рассказ, повесть и пр.);

б) нарративно-миметические (изображающие историю без посредства нарратора: пьеса, кинофильм, балет, пантомима и др.) [6, с. 21].

В основу данной дифференциации В. Шмид кладёт фактор наличия (нарративно-повествовательные) или отсутствия (нарративно-миметические) рассказчика, то есть фактически допускает возможность «наррации без нарратора».

К концу XX в. теория нарратива преодолела локальные границы литературоведения, выйдя в междисциплинарное философско-культурологическое поле. Результатом стало едва ли не универсальное толкование данного феномена: «Повествовать можно на естественном языке, как письменном, так и устном, можно повествовать при помощи движущихся или неподвижных изображений, можно прибегнуть для этого к языку жестов, а можно и синтезировать все эти субстанции» [2].

Данный тезис мы принимаем в качестве исходной позиции для последующих рассуждений. Цель статьи – выявить базовые приёмы конструирования повествования в белорусском многосерийном фильме, основанном на литературном произведении.

В предыдущих исследованиях мы доказывали, что литература конституировала вербальный нарратив, а кинематограф – аудиовизуальный, то есть повествование изображением и звуком в их синтетическом взаимопроникновении [1]. По типологии В. Шмида, фильмический текст относится к нарративно-миметическому, это значит изображающему историю. Структура простейшего экранного повествования зиждется на принципе линейной последовательности монтажных кадров. Их различная длительность,

а также способы сочетания обеспечивают, в первую очередь, динамику развёртывания событийного ряда.

Событие лежит в основе конструирования аудиовизуального повествования и подразумевает «значимое уклонение от нормы» (Ю. Лотман).

В. Шмид выделяет пять критериев события:

- релевантность (нетривиальность в масштабах созданного конкретного мира произведения);
- непредсказуемость (неожиданность как для персонажей, так и для читателей/зрителей);
- консекутивность (активация последствий в мышлении и действиях персонажей);
- необратимость (невозможность аннулирования нового состояния);
- неповторяемость (однократность изменения) [6, с. 25 – 26].

В. Тюпа предлагает ограничить характеристику события тремя свойствами:

- гетерогенность (неоднородность, неодинаковость);
- хронотопичность (протяжённость);
- интеллигибельность (умопостигаемость, потенциальная понимаемость).

Категория «событие» служит для идентификации фабулы и сюжета. Проблема их разграничения в теории литературы представлена несколькими подходами (А. Веселовский, В. Шкловский и др.). Свою дифференциацию предлагает В. Шмид, исходя из четырёхуровневой модели нарративной трансформации:

1. Происшествия – общая совокупность ситуаций, персонажей и действий произведения.

2. История – «результат смыслопорождающего отбора слагаемых» (ситуаций, персонажей и их действий) в их естественной причинно-следственной связи.

3. Наррация – результат *композиции* (распределения и соположения) элементов истории.

4. Презентация наррации – собственно вербальный нарративный текст, т.е. передача наррации средствами языка, а не кино, балета или музыки [6, с. 153 – 155].

Первые два уровня релевантны фабуле, третий и четвёртый – сюжету.

В данном случае мы рассматриваем артефакты, не обладающие высокой мерой художественности. Их параметры исчерпываются алгоритмом построения



сюжета в координатах жанрового кино, рассчитанного на широкую зрительскую аудиторию. То есть речь идёт об элементарных конструкциях экранного повествования. Поэтому представляется возможным редуцировать проблему.

В. Тюпа справедливо утверждает, что первоначальной инстанцией событийности является актантный фактор вторжения, трансформирующий нормативную последовательность состояний и ситуаций [4]. В жанровом кино данный фактор приобретает решающее значение, «укрупняя» узловые моменты повествования и создавая эффект бифуркации. Эти опорные точки (назовём их события-бифурканты) задают альтернативный вектор развития действия и, соответственно, маркируют пограничье между событиями. События-бифурканты образуют каркас (фабулу) фильма, а способы и характер их сопряжения – сюжет. Данный тезис является для фильмейкера аксиоматическим. Однако задача грамотного построения повествовательной конструкции осложняется при экранизации литературного произведения, в роли «пересказчика» которого выступает сценарист. Его функция по отношению к литературному первоисточнику может рассматриваться как нарративная – осуществление отбора тех событий, героев и их действий, которые представляются значимыми ему как транслятору исходного текста. Иначе говоря, сценарист оперирует материалом на первичном (по В. Шмиду) уровне нарративной трансформации, в результате чего создаётся «перцептивная, пространственно-временная, идеологическая и языковая точки зрения, с которых осмысливаются происшествия» [6, с. 160]. В результате степень отступления от сюжета литературного первоисточника (третий уровень по В. Шмиду) при его экранизации может колебаться от минимальной до существенно высокой. Это связано с пределами временной протяжённости экранного артефакта (кинофильм или сериал), а также с приёмами «растяжения»/«сжатия» слагаемых элементов повествования, которые неизбежно используют сценарист и режиссёр.

Серийность – дискретный способ ведения аудиовизуального повествования, когда единое целое разделено на стандартные по протяжённости «порции»-серии. Коммуникативная специфика ТВ (тотальный поток вещания) позволяет вписывать в контекст телепрограммы экранные произведения любой длительности. Поэтому телеэкран свободно «адаптировал» романную форму повествования.

Вместе с тем, телевизионные сериалы традиционно связываются с разработкой массовых жанров: мелодрама («мыльные оперы»), *sitcom* (ситуационная комедия) и детективом, – что обусловлено ориентацией ТВ на

миллионную аудиторию. Поэтому, как замечает кинокритик И. Шилова, «телесериалу противопоказаны ослабленность сюжетного развития (любые формы дедрамматизации), углублённое раскрытие сложных, противоречивых характеров действующих лиц, вялость темпоритмического строя, эстетические эксперименты или использование новаторских приёмов, отсутствие динамического развития как в монтаже отдельного эпизода, так и в организации экранного материала в целом» [5, с. 24].

Экранизация в формате четырёхсерийного фильма не столь распространённое явление в белорусской киноиндустрии. Однако имеющиеся примеры – «Тихий центр» (2011) и «Талаш» (2012) – представляют интерес для компаративного анализа их нарративных конструкторов.

Фильм «Талаш» снят по повести «Дрыгва» Якуба Коласа. Действие разворачивается в период Гражданской войны, фактически размежевавшей территорию Беларуси на «белую» (поляки) и «красную» (большевики). Текст написан в 1933 году. Поэтому Якуб Колас был вынужден использовать шаблоны агитационной стилистики и прямолинейно разделить противостоящие силы на красных и белых, между которыми вынуждены искать себе счастье «тутэйшыя» люди.

Очевидно, автор сценария и режиссёр С. Шульга не мог экранизировать повесть 1933 г. по канону прямого перевода. Постановщик избрал интерпретативный подход: по мотивам повести. Следующим шагом должно было стать определение жанровой доминанты фильма. Повесть «Дрыгва» вполне пригодна для создания фильма в приключенческом жанре с аттрактивными погонями, спонтанной амбивалентностью действия, внезапными чудесными победами протагонистов. Однако С. Шульга ориентировался на историческую драму, что требовало серьёзной работы со специалистами для эквивалентной реконструкции событий, воссоздания сложной политической и психологической атмосферы. В силу различных факторов такая задача для белорусских кинематографистов пока неразрешима.

Текст литературного первоисточника С. Шульга подверг переработке на фабульном, композиционном и смысловом уровнях. По сравнению с повестью фильм более эпичен и драматичен. Это не только рассказ про деда-полешука, ставшего во главе локального партизанского движения. В сериале В. Шульга решительно дописывает сюжетные линии, не только усложняя жизненные траектории фактически всех персонажей, но и расширяя круг действующих лиц. Поэтому сценарист упрощает нарративный строй фильма, отказываясь от ретроспективных отступлений (как у Я. Коласа), «выпрямляя» хронологию

событий между 1914 и 1919 годами. Одновременно аудиовизуальный текст сериала «Галаш» подвергается типичной нарративной трансформации за счёт введения закадрового рассказчика. К сожалению, его функция минимизируется от серии к серии. Однако сам прецедент организации кинонартивна по классическому принципу является показательным.

В целом фабульная разработка «Галаша» может считаться успешной за счёт приращения событий-бифуркантов. Однако для грамотного выстраивания сюжета в ограниченных рамках четырёх серий «масса» этих событий оказалась избыточной.

С. Шульга стремился к созданию, в первую очередь, национального экранного продукта. Об этом свидетельствует семантический потенциал его минисериала. Фильм Р. Грицковой «Тихий центр», наоборот, попытка режиссёра освоить параметры мейнстрима на основе экранизации (точнее – экранирования) современной беллетристики. Автор романа «Тихий центр» Т. Лисицкая является сценаристом одноименного минисериала о взаимоотношениях соседей малоквартирного дома в центре большого города.

Определяющие жанровые координаты этого фильма связаны с мелодрамой. Однако авторы трансформировали основной структурно-драматургический канон мелодрамы: треугольник (где третий лишний) преобразован здесь в четырёхугольник с парными рокировками. Горизонтальное перемещение персонажей-«пешек» (каждый из акторов фактически остаётся на первоначальном уровне), прямолинейный фабульный каркас с легко прогнозируемыми ходами и декларированным конфликтом не просто ослабили цепь событий-бифуркантов, но сделали их абсолютно предсказуемыми. С первой серии зрителю открыты все карты, ясно маркированы векторы развёртывания фабулы к неизбежному *happy end*. «Интрига нарративного высказывания состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некое рецептивное ожидание и предполагающем “удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения”. Суть такой интриги не в интриганстве персонажей (это может начисто отсутствовать), а в интригуемости читателя или слушателя»[4]. Добавим, – и зрителя.

Фабульные и актантные перекосы «Тихого центра», вызванные нагромождением персонажей и предсказуемостью их действий, являются результатом неумения авторов «расчистить» проблемно-тематическое поле. Невозможно упорядочить в одной повествовательной конструкции (в том числе минисериале) весь спектр нравственных императивов и девиаций: любовь и предательство, наркомания и алкоголизм, одиночество и самопожертвование. В

отличие от приключенческого фильма, мелодрама требует разработки более-менее адекватных мотивировок поведения действующих лиц. Фильм Р. Грицковой устанавливает аксиоматический подход, в результате чего аксиологический пафос редуцируется до банальной дидактики.

Итак, компаративный анализ двух белорусских минисериалов, основанных на литературных произведениях, позволяет сформулировать базовые правила создания жанрового (не претендующего на высокий художественный статус) экранного повествования:

а) нарративно-миметический уровень: возможность значимого отклонения от сюжета литературного первоисточника, но при этом следование жёсткому жанровому шаблону, избираемому для минисериала; чёткое вычленение событий-бифуркантов и подчинение им траектории фабульного развития;

б) коммуникативный уровень: конструирование повествования по принципу стимулирования, а не ослабления рецепции зрителя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова, Н. А. Экранное искусство : художественная и коммуникативная специфика / Н. А. Агафонова. – Минск : БГУКИ, 2009. – 273 с.
2. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.grammatology.ru/library.html>.
3. Тюпа, В. И. Нарратив и другие регистры говорения / В. И. Тюпа [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>.
4. Тюпа, В. И. Категория события. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса / В. И. Тюпа [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.my-chekhov.ru/kritika/tupe/tupe4.shtml>.
5. Шилова, И. Заметки: фильм и телесериал / И. Шилова // История кино : современный взгляд (киноведение и кинокритика) : по материалам конференции / сост. М. Зак ; отв. ред. Л. Будяк. – М., 2004. – С. 22 – 26.
6. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.

#### РЕЗЮМЕ

С опорой на теоретические разработки концепта нарративности в статье анализируются повествовательные конструкции двух белорусских минисериалов («Талаш», «Тихий центр»), основанных на литературных произведениях и не обладающих высоким художественным статусом. Автор формулирует три базовых правила создания жанрового экранного артефакта, рассчитанного на широкую зрительскую аудиторию.

#### SUMMARY

The article contains the analysis of the two Belarusian short series «Talash» and «Quiet Center», based on the narrative concept. Both films are adaptations of literature novels, neither of the two belongs to «high art». The author determines three rules of creating genre series.

## **ОПЫТ ИСПОЛНЕНИЯ ПОЛИФОНИИ НА БАЯНЕ КАК СЛУХО- ДВИГАТЕЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ**

*Витебский государственный университет им. П. М. Машерова*

*(Поступила в редакцию 17.05.2013)*

В рамках профессиональной сольной практики баянистов особо остро заявляет о себе проблема внимания в сценическом исполнении полифонических произведений. Вопросы сольно-инструментального музыкального исполнительства в свете психологической теории рассматривались многими исследователями (Л. Маккиннон [5], Ф. Соколовым [6], А. Каузовой [4], М. Старчеус [9; 10] и др.). При этом формируемый и воспроизводимый опыт сольного исполнения музыкального сочинения как психологическая категория до настоящего времени не изучался; в литературе не существует разработок психологической направленности, касающихся баянного исполнительства. Целью статьи является изучение общих закономерностей формирования и воспроизведения исполнительского представления полифонической фактуры, анализ проблемы психологически устойчивого сценического исполнения полифонии на баяне.

Музыкальное слухо-двигательное представление [7, с. 63] исполнителя есть сумма обобщённых слуховых и двигательных образов, воспринятых музыкантом в процессе исполнения музыкального произведения, являющаяся организованным, реструктурируемым и воспроизводимым в мышлении исполнителя опытом. Описываемое представление формирует необходимый для поэтапного овладения технической и художественной стороной сценического исполнения комплекс слуховых, моторных и тактильных образов, созданных в соответствии с индивидуальными слуховыми стратегиями исполнителя. Музыкальное слухо-двигательное представление как последовательность воспринятых и воспроизводимых в сознании образов произвольно реструктурируется исполнителем, вместе с тем фактическое воспроизведение данного представления часто бывает неустойчивым по причине неконтролируемой активизации внимания исполнителя. Негативное влияние оказывает также стрессовая ситуация, естественные процессы забывания.

Свидетельством правомерности описания опыта сольного исполнения полифонического произведения как представления, основанием определения неконтролируемого изменения фигуру-фоновых отношений в воспроизводимом слухо-двигательном представлении как центральной проблемы сценического воспроизведения полифонии на баяне служат следующие, типичные для

описаний баянистами нарушений процесса исполнения полифонической музыки дефиниции: при воспроизведении сложного полифонического текста (как правило, многоголосных фуг) исполнитель непроизвольно начинает анализировать свою игру. Он пытается чётко обозначить для себя все элементы воспроизводимого звучания, соответствующие двигательные компоненты и вскоре сталкивается с тем, что объём движущихся голосов, их специфических ладово-интонационных тяготений количественно превосходит то, что было в фокусе внимания на протяжении подготовительной работы. В описываемых ситуациях (определяемых исполнителями как «забывание нотного текста», «неожиданные сбои» процесса исполнения) звучание отдельных пластов извлекаемой полифонии, которое при разучивании находилось на периферии слухового внимания баяниста, перемещается в область активного восприятия исполнителя и осознаётся им как малознакомое, новое. Прекращается припоминание последовательности хорошо известных слуховых образов, конкретных игровых действий, необходимых для исполнения воспроизводимой полифонической фактуры, то есть нарушается извлечение из памяти баяниста соответствующего навыка – представления о слуховой и двигательной составляющих исполнения данного музыкального произведения при определённых фигуристо-фонических отношениях указанных компонентов. Из приводимых высказываний следует, что ключевыми в процессе сольного сценического исполнения полифонии становятся проблемы работы внимания.

Очевидно, что в обеспечении художественной выразительности воспроизводимой музыки задействованы значительные ресурсы внимания исполнителя. В психологии определено, что «действительный расход внимания определяется не сознательным намерением, а трудностью задачи или сложностью механизмов её решения» [3, с. 121]. Ряд структурных признаков полифонической фактуры (наличие в одновременности нескольких интонационных линий) позволяет рассматривать её восприятие как переработку особой сложной информации. В качестве отправной точки исследования психологических особенностей сольного исполнения полифонии как процесса переработки музыкантом информации, извлекаемой из его долговременной памяти и сличаемой с воспринимаемым результатом текущей деятельности (собственно исполнения), можно обозначить положение о том, что «центральная нервная система человека представляет собой канал передачи информации с ограниченной пропускной способностью (ёмкостью)» [3, с. 57]. Контролируемая и автоматическая переработка информации составляет сущность внимания [3; 8] и связана с сознательным сосредоточением внимания на одном или нескольких

объектах восприятия и образах, извлекаемых из памяти. Смена целей при отслеживании исполнителем той или иной интонационной линии воспроизводимого многоголосия, контролируемого выполнения игровых действий проявляется в виде переключения внимания. Описанное изменение фигуρο-фоновых отношений в слухо-двигательном представлении сольно исполняемой полифонии представляет перегрузку внимания входной информацией. Психологи отмечают, что при контролируемой переработке информации «поворот внимания приводит ... к временной активации тех узлов и последовательностей операций переработки, которые не были заучены и закреплены в процессе практики. В данный момент времени внимание может активировать только **одну** линию или узел переработки» [3, с. 109] (выделено нами. – *В. Б.*). Главная причина такого ограничения заключается в «пределах, накладываемых на рабочее пространство кратковременной памяти» [3, с. 110]. Исследователи указывают на то, что в данной области памяти «разворачиваются контролируемые процессы, но только последовательным образом» [3, с. 110]. Вследствие того, что «селективное внимание также принадлежит к классу контролируемых процессов» [3, с. 110], для переключения внимания музыканта при сознательно контролируемой переработке воспринимаемых им слуховых, моторных и тактильных ощущений в процессе исполнения музыки также характерна последовательность, то есть возможность интерпретации только одного объекта восприятия (так называемые фигуры).

В психологии установлено, что «в необычных условиях и при решении новых задач включаются более медленные, последовательные процессы контролируемой переработки» [3, с. 110], характерным является также то, что при высоких уровнях нагрузки «внимание становится всё более однонаправленным» [3, с. 134]. Наряду с данными определениями проблемность ситуации изменения фигуρο-фоновых отношений слухо-двигательного представления исполняемой полифонической фактуры усиливается и тем, что процесс контролируемого внимания «может вмешиваться на любой стадии автоматического анализа стимуляции» [3, с. 110]. Это означает, что в тех случаях, когда музыкантом сознательно не контролируется какой-либо из компонентов исполнения полифонической фактуры: известный слуховой или пространственно устойчивый двигательный образ – текущая деятельность (сольное сценическое исполнение) может нарушаться через неуправляемое выдвигание воспринимаемой фигуры с последующим изменением знакомых исполнителю фигуρο-фоновых отношений в воспроизводимом представлении.

Автоматические процессы внимания, в отличие от контролируемой переработки информации, «происходят параллельно, нечувствительны к интерференции, обладают постоянными характеристиками, не изменяются при длительной тренировке, менее вариабельны, требуют меньше когнитивных ресурсов или внимания, их трудно прервать» [3, с. 114]. Данное положение объясняет то, что сумма образов, составляющих так называемый фон представления, может многократно превышать объём сознательно воспроизводимого объекта восприятия.

Отслеживание исполнителем интонационной выразительности воспроизводимого звучания обуславливает ограничение объёма активно перерабатываемой информации. В психологии внимания установлено, что «степень интерференции *сходных* задач больше, чем различных» [3, с. 131]. В сольно-инструментальном исполнении полифонии описываемое явление (интерференция) происходит при попытке сознательного симультанного решения задач по интонационно выразительному воспроизведению нескольких мелодических линий многоголосия. Интерференция при переработке информации, содержащейся в нескольких потенциально интонируемых мелодических линиях полифонии, вызывает дезориентацию внимания исполнителя и, как следствие, нарушение деятельности в результате необходимости осознания собственных действий и отбора релевантной (важной) информации [11, с. 87]. В исполнительстве на баяне объём релевантной информации, относящейся к интонационно выразительному исполнению полифонической фактуры, напрямую связан с определением единой ведущей интонационной линии и соответствующего громкостно-динамического плана воспроизводимого многоголосия.

На основании изложенных фактов можно определить, что описываемое нарушение процесса сольного сценического исполнения полифонии вызвано объективными психологическими закономерностями и проявляется через непроизвольное переключение внимания исполнителя на какой-либо из слуховых образов соответствующего представления, воспринимавшийся ранее как периферический (то есть как фон либо его компонент). В соответствии с особенностями восприятия в слуховом компоненте музыкального представления исполнителя в качестве фигуры выделяется обобщаемая в мышлении одноголосная (интонируемая) схема воспроизводимой полифонической фактуры. Адекватный фигуре слухового восприятия двигательный компонент исполнительского представления отражает преимущественно использование основного инструментально-интонационного средства: в органном и



клавесинном исполнительстве таковой является артикуляция (штриховая система); фортепианном и баянном (аккордеонном) – громкостно-динамическое управление воспроизводимым звучанием. Произвольное удержание исполнительского внимания на определённом интонационном материале полифонии без предвосхищения какого-либо из соответствующих слуховому компоненту двигательных образов малоэффективно в силу возможного выдвигания в область активного восприятия фактурных элементов, относящихся к фону сформированного слухо-двигательного представления.

Вследствие того, что возникающие при отсутствии сознательного распределения внимания в сольном полифоническом исполнении нарушения отношений ведущего и фоновых уровней деятельности приводят к её дезорганизации, для музыканта, исполняющего полифоническое сочинение, особо актуальным становится формирование соответствующего слухо-двигательного представления с индивидуальной стратегией распределения внимания на этапе подготовительной работы и при сценическом исполнении. Обращение солиста к тому или иному аспекту исполнения полифонического произведения должно быть сознательным и последовательным, с определением интонационного приоритета какой-либо одной мелодической линии. Единовременное дифференцированное исполнительское управление несколькими мелодическими линиями воспроизводимой на баяне полифонии с непрерывным слежением за интонационной выразительностью каждой из них противоречит объективным возможностям внимания, системе инструментально-интонационных средств баянного исполнительства, где полное интонационное (громкостно-динамическое) расслоение голосов в сольно воспроизводимой фактуре неосуществимо.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Гейвин, Х. Когнитивная психология / Х. Гейвин. – СПб. и др. : Питер : Питер принт, 2003. – 268 с.
3. Дормашев, Ю. Б. Психология внимания / Ю. Б. Дормашев, В. Я. Романов; послесл. В. П. Зинченко. – 3-е изд., испр. – М. : Моск. психол.-соц. ин-т : Флинта, 2002. – 376 с.
4. Каузова, А. Г. Полифонический слух и его развитие в процессе обучения музыке (на материалах учебной работы музыкально-педагогических факультетов педагогических институтов) : автореф. дис. ... канд. пед. Наук : 13.00.02 / А. Г. Каузова. – М., 1982. – 16 с.
5. Маккиннон, Л. Игра наизусть : практическое руководство / Л. Маккиннон. – М. : Классика-XXI, 2004. – 150 с.

6. Соколов, Ф. О музыкальной памяти пианистов-исполнителей / Ф. Соколов // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / отв. ред. А. Николаев ; сост. и общ. ред. Г. Эдельман. – М., 1970. – Вып. 6. – С. 144 – 161.
7. Реан, А. А. Психология и педагогика / А. А. Реан, Н. В. Бордовская, С. И. Розум. – СПб. : Питер, 2009. – 432 с.
8. Солсо, Р. Л. Когнитивная психология / Р. Л. Солсо. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Тривола : Либерея, 2002. – 598 с.
9. Старчеус, М. С. О некоторых психологических аспектах исполнительской интерпретации фортепианной фактуры (методические рекомендации) / М. С. Старчеус ; ред. А. В. Назарова. – Минск : М-во культуры БССР, 1980. – 64 с.
10. Старчеус, М. С. Слух музыканта : психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08 ; 19.00.01 / М. С. Старчеус. – М., 2005. – 61 с.
11. Теория и методика обучения игре на фортепиано / А. Г. Каузова [и др.] ; под ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – М. : Владос, 2001. – 366 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию проблемы психологически устойчивого сценического исполнения полифонических сочинений на баяне (аккордеоне); общие закономерности исполнительского процесса раскрываются через описание формирования и воспроизведения соответствующего слухо-двигательного представления.

#### SUMMARY

This article is devoted to study the problem of psychological stability of stage performance of polyphonic compositions on the accordion, general regularities of performing process are disclosed through a description of formation and reproduction of corresponding aural-motorial representation.

*Безручко А. В.*

### **В. П. НЕБЕРА: ПУТЬ ОТ СОЛДАТА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ ДО ИЗВЕСТНОГО СОВЕТСКОГО КИНОРЕЖИССЁРА- ПЕДАГОГА**

*Институт телевидения, кино и театра Киевского международного университета  
(Поступила в редакцию 05.02.2013)*

Известный советский режиссёр документального кино, заслуженный деятель искусств УССР (1960), кинопедагог Владимир Павлович Небера (02.06.1924, Киев – 18.10.1994, Киев) прославился, в первую очередь, своей творческой деятельностью. Намного меньше исследована его кинопедагогическая деятельность на должности заведующего кафедрой мастерства актёра и режиссуры кино на кинофакультете Киевского государственного института театрального искусства (КГИТИ) им. И. К. Карпенко-Карого (в настоящее время Институт экранных искусств (ИЭИ))

Киевского национального университета театра, кино и театра (КНУТКТ) им. И. К. Карпенко-Карого), где В. П. Небера воспитал целую плеяду известных украинских мастеров экрана.

Владимир Небера был участником Великой Отечественной войны, храбро воевал, за что награждён орденом Красной Звезды и медалями. После освобождения Киева и реэвакуации КГИТИ демобилизованный В. Небера стал студентом этого учебного заведения первого послевоенного набора.

В конце обучения Владимир Небера вместе с однокурсником Анатолием Слисаренком проходил практику на картине «Тарас Шевченко» выдающегося советского режиссёра, сценариста, актёра, кинопедагога, лауреата трёх Государственных (Сталинских) премий Игоря Андреевича Савченко (1906 – 1950). Ассистентами на этой картине работали савченковские ученики мастерской кинорежиссёров во Всесоюзном государственном институте кинематографии (в настоящее время Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова) А. Алов, В. Наумов, Ф. Миронер, С. Параджанов и другие.

Министр кинематографии Украинской ССР А. Кузнецов 14 октября 1949 г. издал приказ № 255: «В связи с тем, что одновременно с постановкой фильма “Тарас Шевченко” режиссёру Савченко И. А. поручена подготовка режиссёрского сценария фильма “Шахтёры” (автор сценария А. Корнейчук), прикрепить режиссёров-практикантов Слисаренко А. А. и Небере В. П. к сценарию “Шахтёры” для сбора необходимых материалов и текущей работы по заданию товарища Савченко. Поручить тов. Савченко И. А. использовать товарищей Слисаренко А. А. и Неберу В. П. в плане учебно-производственной работы с ними, связанной с подготовкой их к самостоятельной режиссерской работе» [4].

Владимир Небера вспоминал, что «был счастлив, когда работал в группе “Тарас Шевченко”. Готовил съёмку. Ездил в экспедиции. Не спал ночей. Всмотривался, как трудится мастер. И вместе с практической, часто изнурительной, работой, слушал его лекции, размышления о специфике кинорежиссуры, об образном решении картины. Много внимания уделял Игорь Андреевич культуре мышления художника, его умению находить в жизненных событиях и явлениях сложные психологические и социальные связки. Он учил творить для поколений нынешних и грядущих» [1]. Практика на съёмочной площадке под руководством И. А. Савченко помогла в последующей творческой и педагогической деятельности В. П. Неберы.

Получив диплом режиссёра театра в 1949 г., Владимир Небера посвятил свою жизнь кинематографу. В качестве режиссёра Украинской студии хроникально документальных фильмов «Укркинохроника» снял фильмы «Львов» (1953), «Праздник великой дружбы» (1954), «Город бессмертной славы» (1955 г., в соавт.), «Киев» (1957), «Высокая награда» (1958), «С киноаппаратом по Кракову» (1958 г.; Третья премия Всесоюзного кинофестиваля, Киев, 1959 г.), «Одесса» (1959), «Мы из Украины» (1961 г., в соавт.), «Золотые ворота» (1963), «Днепровские зори» (1963 г., дикт. текст, монтаж), «Казаки в Париже» (1963 г., монтаж), «Сто дней над океаном» (1966); ряд телевизионных лент («Украина, шаги пятилетки», 1971 г., соавт. сцен; «Гвардейцы хлебного поля», 1973 г., соавт. сцен; «Продолжение подвига», 1974 г., соавт. сцен. и др.). В.П. Небера – автор многих сценариев, научно-популярных картин, научных исследований [5].

Параллельно с творческой и научной работой В.П. Небера много сил приложил к воспитанию молодых режиссёров на кинофакультете КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого.

Одним из выпускников первой мастерской В. П. Неберы (1967) является известный в настоящее время кинорежиссёр-педагог, профессор кафедры режиссуры Института кино и телевидения Киевского национального университета культуры и искусств (КНУКИ), член Национального союза кинематографистов Украины, заслуженный деятель искусств Украины (2002) Георгий Яковлевич Шкляревский (род. 06.12.1937, Винница). За более чем двадцать лет работы на студии «Укркинохроника» (1967 – 1998) он снял свыше семидесяти фильмов и киножурналов, среди которых «Эффект творчества» (1977), «Слово о хлебе» (1978 г., Диплом и Первая премия VI Всесоюзного кинофестиваля сельскохозяйственных фильмов в Новосибирске, 1978 г.; Диплом XII Всесоюзного кинофестиваля в Ашхабаде, 1979 г.), «Ми-кро-фон!» (1989 г., соавт. сцен.; Приз ФИПРЕССИ в Оберхаузене, 1989 г.; Главный приз во Фрайбурге, 1990 г.; Диплом кинофестиваля, Швеция), «Тень саркофага» (1989 г., Приз немецких профсоюзов в Оберхаузене, 1990 г.), «Чернобыль – годы и судьбы» (1996 г., авт. сцен.), «Зона – десять лет отчуждения» (1996 г., Главный приз Международного кинофестиваля «Бархатный сезон») и другие.

Одним из студентов следующей мастерской режиссёров В. П. Неберы стал известный в будущем украинский кинорежиссёр, заслуженный деятель искусств Украины (2001), лауреат Государственной премии Украины им. Т. Г. Шевченко (1996) Олег Иванович Бийма (род. 19.04.1949, Киев).

По завершении в 1972 г. мастерской В. П. Неберы на кинофакультете КГИТИ работал на киностудии «Укртелефильм», где снял много лент: «Обиды» (1978), «Лючия ди Ламмермур» (1980), «Пусть он выступит» (1981), «За ночью день идёт» (1981), «Хочу сделать признание» (1984), «Грех» (1991 г., Золотая медаль на кинофестивале в Саратове), «Ловушка» (1993 г., 5 серий), «Преступление со многими неизвестными» (1993 г., 7 серий), «Остров любви» (1995 – 1996 гг., 10 серий), «Страсть» (1998 г., 3 серии), цикла документальных фильмов про украинских художников (с 1997 г. получил название «Немеркнущие звёзды»). Долгое время О. И. Бийма являлся генеральным директором «Укртелефильма».

Однокурсником О. И. Биймы по мастерской В. П. Неберы был Борис Леонидович Квашнёв (род. 07.06.1948, Саратов), который после получения диплома работал на студии «Укртелефильм» и на телевидении. Б. Л. Квашнёв создал ленты «Капитанша» (1987), «Провинциалки» (1990), «Семиренки» (1991). В 1992 г. вышел известный в своё время фильм «Американ бой» по сценарию Юрия Rogozy. В режиссёрском списке Б. Квашнёва существуют и документальные фильмы, в частности, «Краматорский музей истории» (2006). В 2012 г. режиссёр снял мелодраму «Пять лет и один день».

Выпустив мастерскую, в которой учились Олег Бийма, Борис Квашнёв и другие, В. П. Небера становится заведующим кафедрой, которую возглавлял до 1984 г.

В 1975 г. В. П. Небера набрал следующую мастерскую режиссёров документального кино, в которую вошли Сергей Буковский, Владимир Оселедчик, Юрий Терещенко, Галина Загороднюк и Владимир Капитоненко.

Украинский режиссёр документального кино, актёр, народный артист Украины (2008), лауреат Национальной премии Украины им. Т. Г. Шевченко (2004) Сергей Анатольевич Буковский (род. в 1960 г., Башкирия) прославился фильмами «Завтра праздник» (1990), «Крыша» (1990), «Дислокация» (1992), «Знак тире» (1992), «На Берлин!» (1995), «Вилен Калюта. Реальный свет» (2000), «Terra Vermelha. Красная Земля» (2001), 9-серийным телефильмом «Война. Украинский счёт» (2003 г., Национальная премия Украины им. Т. Г. Шевченко), «Назови своё имя» (2006), «Живые» (2008 г., Гран-при Международного северозападного медиафорума в Женеве; специальный приз в номинации «Документальное кино» VI Международного кинофестиваля «Золотой абрикос» в г. Ереване, Армения, 2009 г.), «Украина. Точка отсчёта» (2011).

В 1995 – 1998 гг. С. А. Буковский возглавлял отдел телевизионных и документальных фильмов компании «Internews Network Ukraine», благодаря

чему многие молодые кинематографисты, в том числе и автор данного исследования, получили возможность снять первые документальные фильмы на профессиональном оборудовании.

С. А. Буковский воспитал многих молодых режиссёров документального кино, один из них, Игорь Стрембицкий, за дипломную ленту «Путники» получил «Золотую ветвь» Каннского международного кинофестиваля.

Среди учеников мастерской В. П. Неберы выпуска 1982 г. можно назвать украинского кинорежиссёра-документалиста, продюсера Владимира Давидовича Оселедчика (род. 23.11.1956, Киев), который снял свыше 20 документальных фильмов: «Вернисаж Ивана Приходько» (1985), «Время личности» (1987) и другие. Многие из них отмечены на международных и отечественных кинофестивалях: ТЭФИ Российской телевизионной академии «За самую лучшую игровую программу 2009 г.» («Самый умный», телеканал «Интер»), «Телетриумф» (Украина) «За самую лучшую программу 2009 г.». В. Д. Оселедчик в 1990 – 1991 гг. был президентом кинофестиваля «Молодость»; в 1991 – 1995 гг. – режиссёром и продюсером кинокомпании Innova-Film (Германия); в 1997 – 2004 гг. – исполнительным, а 2004 – 2005 гг. – генеральным продюсером телеканала «1+1».

Юрий Михайлович Терещенко (род. 28.11.1955, Киев) стал прославленным украинским режиссёром документального кино, сценаристом, педагогом экранных искусств, заслуженным деятелем искусств Украины (1998), профессором (2007), действительным членом (академиком) Евразийской академии телевидения и радиовещания (2005), кавалером орденов Святого равноапостольного князя Владимира Великого III степени и «За заслуги» III степени. Ю. М. Терещенко снял несколько десятков кинолент, которые получили национальные и международные награды: «Реконструкция» (1987), «Противостояние», «Земля – наша кормилица» (1987), «Владимир Шевченко. От Кулунды в Чернобыль», «Украинское село. Реальность и перспектива» (1988), «Семь слезинок» (1992 г., Специальный приз Международного кинофестиваля, Венгрия, 1993 г.; Диплом жюри Международного кинофестиваля, Португалия, 1993), «Трудно первые сто лет» (1997), «Любовь небесная» (2001 г., участие в Международном кинофестивале в Лагове, Польша, 2004 г.; приз за лучший короткометражный фильм XIII Открытого фестиваля документального кино «Россия», Екатеринбург, 2002 г.), «Вечный крест» (2002 г., участие в VII Фестивале архивных фильмов «Белые Столбы», 2003 г., Кинофоруме стран СНГ и Балтии, Москва, 2003 г., XIV Открытом фестивале документального кино «Россия», Екатеринбург, 2003 г.), «Роксоланы XXI век» (2005 г., 4 серии) и

другие. Двадцать лет Ю.М. Терещенко воспитывает молодых кинематографистов.

Заведующий кафедрой мастерства актёра и режиссуры кино, заслуженный деятель искусств УССР В.П. Небера всегда поддерживал талантливых коллег, которые занимались кинопедагогикой. Например, Тимофея Васильевича Левчука (19.01.1912, с. Быстривка, Житомирская обл. – 14.12.1998, Киев), известного украинского кинорежиссёра-педагога, народного артиста СССР (1972), лауреата Государственной премии Украинской ССР им. Т. Г. Шевченко (1971), лауреата премии Союза кинематографистов Украины (1982), награждённого Золотой медалью им. А.П. Довженко (1982), общественного деятеля, одного из основателей Союза кинематографистов Украины, который возглавлял почти четверть века (1963 – 1986): «Кафедра мастерства актёра и режиссуры кино чувствует плодотворное участие в её деятельности такого опытного режиссёра-практика, как Т. В. Левчук. Его преподавательский метод отличается постоянным привнесением практического начала. Поэтому воспитание Т. В. Левчука всегда отличается высоким уровнем профессионализма» [3].

Постоянно были в поле зрения В.П. Неберы и молодые, но тем не менее перспективные режиссёры-педагоги. Например, В. Г. Горпенко (род. 03.07.1941, с. Буглаки, Житомирская обл.), который «зарекомендовал себя как режиссёр с высокой квалификацией и постоянным творческим поиском» [2]. В. П. Небера не ошибался в своих прогнозах: сейчас Владимир Григорьевич Горпенко – доктор искусствоведения, профессор, действительный член (академик) Российской академии педагогических и социальных наук, ректор Института экранных искусств имени Ивана Миколайчука.

Воспитывая молодых режиссёров кино на кинофакультете и поддерживая талантливых коллег, В. П. Небера сумел передать свой бесценный опыт сыну – украинскому кинооператору, сценаристу Павлу Владимировичу Небере (род. 13.04.1955, Львов), который после окончания кинофакультета КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого в 1977 г. снял как оператор художественные фильмы, телесериалы и телефильмы: «Стекло счастье» (1981), «На дворе XX век» (1986), «Каменная душа» (1989 г., в соавт.), «Допинг для ангелов» (1990), «Сердца трёх» (1992), «Сердца трёх-2» (1993); «Королева Марго» (1996), «Графиня де Монсоро» (1997), «След оборотня» (2001), «Кукла» (2002 г., 12 серий), «Роксолана» (2003), «Пепел Феникса» (2004), «Золотые ребята» (2005), «Кровавый круг» («Золотые ребята»-2, 2006 г.), «Театр обречённых» (2006), «Убить змея» (2007), «Колдовская любовь» (2008), «Разлучница» (2008),

«Возвращение Мухтара-5» (2009 г., «Как погасить звезду» (3 серия), «На огромной скорости» (7 серия), «Шикарный подарок» (13 серия), «Тандем неудачников» (14 серия), «Колёса» (18 серия), «Турфирма» (19 серия)), «Легенды колдовской любви» (2009 г., «Колдовская любовь-2»), «Соседи» (2010). Павел Небера был членом жюри XVI Студенческого кинофестиваля «Пролог-2005» (10 – 15 мая, Киев). В настоящее время работает оператором-постановщиком главного украинского телеканала «Интер».

Уже много лет, как и учитель В. П. Небера, его ученики разных лет Г. Я. Шкляревский, Ю. М. Терещенко, С. А. Буковский, В. Д. Оселедчик и другие воспитывают молодых режиссёров кино и телевидения в Институте экранных искусств КНУТКТ им. И. К. Карпенко-Карого и Институте кино и телевидения КНУКИ.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Небера Володимир. Перша зустріч // Новини кіноекрана (Київ). – 1981. – № 10. – С. 12.
2. Небера, В. П. Характеристика Горпенко В. Г. / В. П. Небера // Архив Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого (КНУТКТ). – Фонд 11. – Оп. 2. Личное дело В. Г. Горпенко.
3. Небера, В. П. Характеристика Левчука Т. В. / В. П. Небера // Архив КНУТКТ. – Фонд 11. – Оп. 2. – Личное дело Т. В. Левчука.
4. Приказ Министра кинематографии Украинской ССР А. Кузнецова № 255 от 14 октября 1949 года // Архив Национальной киностудии художественных фильмов имени Александра Довженко. – Фонд 670. – Оп. 1-л. – Ед. хр. 3292. – С. 17.
5. Спілка кінематографістів України / авт.-упорядк. Н. М. Капельгородська, С. С. Глущенко, С. Н. Махтіна. – Київ : Мистецтво, 1985. – 179 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию творческой и кинопедагогической деятельности выдающегося советского режиссёра документального кино Владимира Павловича Неберы (02.06.1924, Киев – 18.10.1994, Киев), творческих достижений его учеников.

#### SUMMARY

The article is devoted to research of creative and cinema pedagogical activity of prominent Soviet film director of the documentary cinema Vladimir P. Nebera (02.06.1924, Kyiv – 18.10.1994, Kyiv), creative heritage of his pupils.



## **ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ И РЕПЕРТУАРА**

**И. М. ШУМИЛИНОЙ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 12.09.2013)*

Из всей плеяды современных белорусских пианистов Ирина Шумилина, пожалуй, является единственной, кто посвятил свою музыкальную деятельность исключительно концертному исполнительству. Солистка Белорусской государственной филармонии, заслуженная артистка Республики Беларусь, яркая самобытная личность. Отличительные качества пианистки – глубокая любовь к музыке, высокая степень ответственности перед слушателем и неиссякаемая творческая энергия.

Со времён студенчества Ирина Шумилина ведёт очень активную концертную деятельность: сольные концерты, участие во всевозможных фестивалях и конкурсах, выступления с оркестром. Репертуар пианистки многообразен по стилям и жанрам. Однако предпочтение она отдаёт музыке композиторов-романтиков. Выбор репертуара часто обусловлен юбилейными датами композиторов. Так, Ирина Шумилина подготовила концертные программы к 200-летию со дня рождения М. И. Глинки и к 250-летию со дня рождения В. А. Моцарта. С этими программами она успешно выступала в Беларуси и России. 2010 год стал юбилейным для горячо любимых пианисткой романтиков Р. Шумана и Ф. Шопена, что также было ознаменовано рядом тематических концертов.

В репертуаре Ирины Шумилиной есть немало сочинений композиторов XX в. По словам пианистки, ей близка по духу музыка С. Прокофьева и Д. Шостаковича. С оркестром Ирина Шумилина исполняла пятчастный Концерт Б. Чайковского. Её выступления с этим сочинением имели большой успех в Беларуси и Германии (на фестивале современной музыки). Ещё одна веха – Третий фортепианный концерт Т. Хренникова, который Ирина Шумилина исполняла в Москве, Беларуси и Украине. Композитор был доволен её исполнением, сказав пианистке: *«Вы играете точно так, как я мыслю»* (из интервью с И. Шумилиной). Исполнение двух больших сочинений – Концерта Б. Чайковского и Третьего фортепианного концерта Т. Хренникова – пианистка считает своим личным достижением.

У отечественных пианистов всегда было хорошим тоном исполнять белорусскую музыку. Эта традиция не является исключением и для творчества Ирины Шумилиной. На протяжении многих лет она была первой

исполнительницей ряда сочинений белорусских композиторов, например, Сюиты для фортепиано В. Будника, цикла из 5 пьес Л. Абелиовича, посвящённого ей. Также И. Шумилина играла много музыки Г. Вагнера, И. Лученка, Е. Глебова, В. Дорохина и, конечно же, Н. Аладова, учителя её отца. К столетию Н. Аладова пианистка подготовила большую программу, с которой выступала в ДМШ № 2 его имени, отмечавшей это событие. По признанию И. Шумилиной, и по сей день многие композиторы просят её сыграть их новые произведения.

Ирина Шумилина выступает также пропагандистом белорусской музыки XIX в. Она принимала участие в концерте из произведений Яна Тарасевича, белорусского композитора, наследие которого долгое время оставалось неизвестным для слушателей. Сама пианистка говорит о нём как о «белорусском Шопене». Однако при работе с рукописями пришлось столкнуться с проблемой плохо отпечатанного текста, где не было видно всех нот. Перед ней встала задача реконструировать нотный текст, при этом не испортить фактуру, не вклинить ничего лишнего, не выйти из стиля. И с этой задачей пианистка блестяще справилась. Виктор Скоробогатов проводил ряд фестивалей, посвящённых Я. Тарасевичу, причём не только фортепианной, но и скрипичной, хоровой музыки [2]. Ирина Шумилина наряду с Игорем Оловниковым принимала участие в записи диска из произведений этого композитора. Диск получил в Польше премию «Фридерик».

Музыка романтиков разнообразна по образному строю, эмоционально насыщена и не мыслима без *tempo rubato*. Так, играя Ноктюрн фа-диез мажор Ф. Шопена, И. Шумилина демонстрирует превосходное владение этим агогическим средством. Проявляется это в несовпадении ровной ритмической сетки аккомпанемента в левой руке и свободной импровизационности в игре мелодической линии в правой руке – традиция, идущая ещё от В. А. Моцарта. В нотном тексте *rubato* не указано, но пианистка тонко чувствует в музыке черты салонности, переносающей слушателя в XIX в. *Tempo rubato* проявляется и в общей ритмической организации музыкальной ткани: задержания на вершинах фраз подчеркивают детализацию динамики.

Пример 1. Ф.Шопен. Ноктюрн фа-диез мажор, начало.



Особое отношение у Ирины Шумиловой к творчеству Ф. Листа: «Многие секреты исполнения Листа мне раскрыл профессор Власенко (а он обладатель 1-й премии в Будапеште на Международном конкурсе им. Листа). И я считаю, что играя Листа, могу быть уверена в себе на 200 процентов. Вот некоторые секреты: сухость педали, более чёткая артикуляция. Но особое место занимает исполнение тремоло и трелей. Профессор Власенко показывал мне очень интересный приём исполнения трелей у Листа: вначале он их играет, а потом прекращает играть, но они звучат. И дальше их играть не обязательно, ведь вибрация входит в ухо и никто не понимает, что ты не играешь их. Это просто итрих» (из интервью с И. Шумиловой). Демонстрируя своей игрой яркую виртуозность, пианистка не ставит её во главу угла. Исполнение лишено поверхностности, когда на первом плане только техника виртуоза. Играя Этюд фа минор (трансцендентный), И. Шумилова выводит на первый план именно художественно-выразительную сторону произведения. Указанный в нотах темп *Allegro agitato molto* пианистка трактует весьма свободно, *rubato*. Это позволяет максимально детализировать музыкальную ткань, не лишая её при этом яркой виртуозности. Нотный текст этюда изобилует указаниями *stringendo*, *precipitato*, *tempestoso*, что указывает исполнителю на ускорение и эмоциональный подъём. Однако мера этого ускорения у И. Шумиловой не переходит границ выразительности. Вся фактура остаётся внятной, во-многом также благодаря педали.

В отношении жанра музыки Ирина Шумилова отдаёт предпочтение произведениям крупной формы. Тому, что, по словам пианистки, «можно играть огромным куском»: Сонате си-минор Ф. Листа, концертам для фортепиано с оркестром Й. Брамса, Л. ван Бетховена. В частности, в интерпретации вариационных циклов Р. Шумана (Вариации АВЕГГ op.1, Вариации на тему

К.Вик ор.14) проявляется стремление к слитности формы за счёт нивелировки мелких деталей – компановке отдельных вариаций в блоки. В интерпретации миниатюр И. Шумилина стремится найти особую нотку, тронуть слушателя даже маленьким произведением, раскрыть его очарование. Пианистка говорит: *«Неважно, крупное сочинение играешь или миниатюру, главное – чтобы исполнение было выдающимся»*.

Концепцию произведения Ирина Шумилина продумывает заранее, чтобы представить себе тот образ, над которым предстоит работать. Нотный текст пианистка изучает очень скрупулёзно, даже когда повторяет произведения, которые уже были сыграны ею ранее. Она сравнивает редакции и выбирает то, что ей более приемлемо, поскольку в нотах иногда бывают опечатки. А несколько редакций сразу даёт правильный вариант – значит, опечатка была в каком-то из изданий. Сама пианистка отмечает: *«Я очень внимательно отношусь ко всем оригиналам, ко всем пожеланиям самого автора. Когда авторских указаний мало, это даёт большую свободу исполнителю. Для меня это жизненное кредо – максимально приблизить исполнение к тому, что хотел автор, вот моя задача»*.

В начале XXI в., музыканты исполняют музыку разных жанров и эпох, что требует определённых знаний о каждом из стилей. Помимо этого, как считает И. Шумилина, нужно прочесть о жизни композитора, о том, с кем он общался, где жил, как сложилась его судьба. Таким образом, как бы перемещаясь в его время, легче выстраивать произведение. Из двух вариантов: трактовать музыку композитора с позиции сегодняшнего дня или переходить в тот век, когда жил и творил композитор, пианистке ближе второй. *«Погрузиться в ту эпоху, воссоздать то, как это было в те времена, – так, на мой взгляд, получается более стилизованное исполнение: Прокофьев звучит как Прокофьев, Лист звучит как Лист. А если этого не делать, есть опасность сыграть в одном стиле и то и другое, то есть показать себя, а не композитора. А музыку Прокофьева, Шостаковича или Стравинского сыграть одинаково»*, – замечает И. Шумилина.

В выборе темпа И. Шумилина часто опирается на интуицию. Большую роль здесь также играет многолетний исполнительский опыт, который позволил выработаться такому подходу. Так было, разумеется, не всегда: в начале творческого пути выбор темпа мог подсказать педагог. Во многом аналогичный подход у исполнителя к педализации: опора на опыт и исполнительскую интуицию.

Трудно переоценить роль оркестра в исполнительском творчестве И. Шумилиной. Игра с оркестром в качестве солистки – одна из её любимых

ипостасей. Пианистка выступала с такими дирижёрами, как А. Алексеев (Харьков, Киев), Ч. Ансбакер (США), А. Ведерников (Москва), В. Гергиев (Санкт-Петербург), Ю. Домаркас (Вильнюс), В. Дубровский (Минск, Смоленск), Й. Ивер, В. Кайтель (Германия), Ф. Мансуров (Москва), П.-Д. Поннель (Германия, Франция), И.-Э. Райль (Германия), В. Тиц (Омск, Тюмень), Н. Ярви (Таллинн) и другими. «С дирижёрами мне всегда очень везло. Каждый дирижёр для меня – это роскошь человеческого общения», – говорит пианистка. В свою очередь, рояль трактуется ею как оркестр, со всем его многообразием тембров и красок, где каждую тему проводят разные инструменты. И. Шумилина ставит перед собой задачу передать скрипичный тембр верхних регистров или бархатное звучание виолончели, чтобы вызвать у слушателя ощущение игры целого оркестра. Эти задачи пианистка решает во многом благодаря артикуляционным приёмам. Так, густой виолончельный тембр мелодии в начале пьесы «Грёзы любви» Ф. Листа достигается за счёт мягкого *non legato*. В Вариациях на тему *ABEGG staccato* в басовой линии из 3-й вариации трактуется подобно приёму *pizzicato*, подчёркивая упругий ритм и танцевальный характер музыки.

Важно отметить роль оркестрового мышления в воссоздании многослойной полифонической ткани. В сложной фактуре Арабески op. 18 Р. Шумана И. Шумилина подчёркивает её расслоение на линию басов, мелодию и подголоски. В эпизоде *Minore I* пианистка растягивает арпеджиато в левой руке. Этот агогический нюанс позволяет подчеркнуть акцент на верхнем звуке фразы, придать ему особый лирический оттенок.

Пример 2. Р. Шуман. Арабеска op. 18.

**Minore I.**  
Etwas langsamer.

Интерпретируя «Серенаду» Шуберта-Листа, пианистка выявляет прежде всего жанровую природу фортепианной транскрипции вокального сочинения. Мелодия Ф. Шуберта звучит по-листовски декламационно, аккомпанемент деликатно отходит на второй план. Агогический приём несовпадения по вертикали мелодии и аккомпанемента способствуют еще большей

дифференциации музыкальной ткани. «Проигрыши» используются по фортепианному, вся фактура звучит более однородно, чем «вокальные» эпизоды.

Особую роль в интерпретационном искусстве И. Шумилина отводит динамике. Пианистка демонстрирует тонкое владение разными градациями динамических оттенков при игре разноплановой фактуры, создания «эффекта эха», как в вышеупомянутой «Серенаде» Шуберта-Листа. Динамический профиль формы решается И. Шумилиной по-разному: в зависимости от поставленных задач и характера музыки. Так, в «Скерцо» М. Балакирева она подчёркивает яркий контраст *f* и *p* для усиления драматичности. Для создания крупной динамической волны, например, во втором разделе Вальса до-диез минор Ф. Шопена пианистка допускает нивелировку более мелких вилочек *diminuendo*.

С большой теплотой Ирина Шумилина вспоминает своего учителя, профессора Г. И. Шершевского. По признанию пианистки, именно обучение в его классе способствовало формированию её творческого облика. Немалую роль в этом сыграли его методологические принципы: *«Григорий Ильич призывал ученика вслушиваться в музыкальную ткань произведения. Однако в деталях не копался, учил охватывать сочинение целиком. Он ставил такие задачи: раскрыть образ, передать настроение и замысел автора. При этом ученику давалась известная степень свободы самовыражения, самостоятельного творческого поиска. Для него важен был сам результат. Шершевский работал также над преодолением скованности ученика во время исполнения, отводил этому важную роль. Для меня было удивительно, как он владел искусством пения пальцами на рояле, это я ценила в нём больше всего. И он умел передать это своим ученикам. Шершевский любил давать играть ученикам редкоисполняемые произведения. Мне из редкого он дал “Сюиту в стиле Генделя” Моцарта, ноты этого произведения мы достали с трудом. Это совершенно изумительная музыка, новая, свежая. И я была благодарна ему за то, что он всегда что-нибудь такое находил. Григорий Ильич был удивительно эрудированным человеком, буквально двумя-тремя фразами мог настроить на ту атмосферу, в которой жил и творил композитор, будь то салоны, где играли Шопен и Лист, или же непростые условия жизни Бетховена. С каждого урока я уходила, как на крыльях».*

Как отмечалось выше, Ирина Шумилина не занимается педагогической деятельностью, целиком сосредоточившись на сольном исполнительстве. Сама она объясняет это тем, что подготовка к концертам занимает столько времени, что его не остаётся больше ни на что: *«Есть люди, которые могут совмещать*

разные виды деятельности, но я по своему характеру поняла, что раздвоения личности у меня не пройдёт: буду и там терять, и тут терять. И я решила быть на высоком уровне в одной сфере. А если я буду метаться, ничего не получится». Однако пианистка признаётся, что, возможно, в будущем, если не будет играть на сцене, она займётся преподаванием, потому что чувствует в себе педагогическую жилку.

Ирина Шумилина принадлежит к романтическому типу пианистов. Её исполнительское творчество базируется на глубоком осмыслении стиля исполняемого произведения, погружении в образный и эмоциональный мир композитора. Яркая виртуозность не является самоцелью пианистки, в её интерпретации на первый план выдвигается выразительно-художественная сторона произведения. И. Шумилина трактует рояль как оркестр со всем его многообразием тембров и красок. В произведениях крупной формы проявляется склонность к игре широким мазком, цементированию формы за счёт нивелировки более мелких деталей. Пианистка также демонстрирует владение широким спектром *tempo rubato*. Дифференциация голосов в полифонической фактуре осуществляется за счёт агогических нюансов несовпадения баса, мелодии и аккомпанемента, а также динамических оттенков. Трактовка темпа и педализации опирается на исполнительскую интуицию, подкреплённую многолетним сценическим и творческим опытом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бадура-Скода, Е. Интерпретация Моцарта : как исполнять его фортепианные сочинения / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода. – М. : Музыка, 2011. – 464 с.
2. Белорусская государственная академия искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://bdam.by/teachers/971.html>. – Дата доступа : 27.08.2013.
3. Известные копыляне [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://kopyl-region.narod.ru/Izvestnye\\_kopylyane/Shumilin/Shumilin.htm](http://kopyl-region.narod.ru/Izvestnye_kopylyane/Shumilin/Shumilin.htm). – Дата доступа : 14.08.2013.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исполнительскому творчеству выдающейся белорусской пианистки Ирины Шумилиной. Раскрываются особенности её фортепианного стиля и репертуара.

#### SUMMARY

The article is concerned to the performance style of the famous Belorussian pianist Irina Shumilina. It reveals the individualities of her piano performance style and repertoire.

## **ИСТОРИЯ КОЛОКОЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ (РЕПРЕЗЕНТАТИВНАЯ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ)**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 09.09.2013)*

Среди универсальных явлений европейской культуры и искусства колокола занимают особое место, выделяясь из музыкального инструментария мощной динамикой, темброво-акустическим разнообразием, уникальным исполнительским контекстом и исключительной широтой функционального применения.

Обширная историческая фактология позиционирует колокол не только как музыкальный инструмент (точнее – группу инструментов), но как репрезентант многовековой европейской культуры в целом. В конструктивно-акустических модификациях, тембровой индивидуализации, художественном оформлении колоколов запечатлена трансформация эстетических представлений и потребностей, духовных запросов и национальных традиций.

Своеобразная «социализация» колоколов в различные сферы повседневной практической жизни способствовала формированию особого контекста культуры, образующего «информационное поле», «соотнесение с которым... позволяет актуализировать и осмыслить сущностные характеристики» и социальную значимость колоколов [1, с. 47]. В процессе длительной культурной идентификации, социализации и инкультурации они приобрели статус репрезентантов как культурных ценностей, так и традиций той или иной эпохи, региона [2, с. 32].

О социокультурной ценности колоколов свидетельствует обычай их пленения во время войн, а также стремление спасти от захватчиков любой ценой. Сохранился текст боевой песни турок, воевавших в Средние века против Византии. О стремлении получить желанный трофей (62 колокола христианского собора святой Софии в Константинополе) в нём говорится особо.

На исходе Средневековья, наряду с церковными, светские колокола и их звоны широко распространились в Западной Европе. Многообразие аудиовизуальной колокольности представлено основными функциями: сигнально-организующей, репрезентативной, культурно-исторической («летописной»).

Репрезентативность – широко понимаемая общественная функция не только колокольных звонов, но и самих колоколов. В рамках этой более сложной в сравнении с простой сигнальностью функции (иначе говоря,



представительско-консолидирующей) актуализируется не только звуковой спектр выразительности, но и весь аудиовизуальный потенциал.

Репрезентативность существует в двух формах – аудиальной и визуальной. Аудиальная начала складываться в период позднего Средневековья в значении звукового сопровождения официального гражданского церемониала: праздников, встречи знатных гостей, чествования военных побед, свадебных и траурных церемоний и других. В контексте художественной культуры колокольный «звон-презентант» воспринимался как своеобразная «уличная музыка», «поющее пространство». Подобные звучания постепенно закрепились в сознании городских обывателей Западной Европы в значении одного из языков культуры.

Широко представлена аудиальная репрезентативность в белорусской культуре XVIII в.: звоны вводились в музыкальное оформление церковных праздников, торжественных встреч, траурных церемоний (*rompafunebris*). Так, театрализованное действо погребения магнатов сопровождалось пением духовенства, трубами и барабанами, пушечными залпами и колокольным перезвоном. В 1780 г. колокольный звон православных церквей и костёлов, а также гром пушек, расставленных на городском валу, возвестили жителям Могилёва о торжественном въезде Екатерины II; ночью на башнях иезуитского костёла играла музыка, всё было богато украшено и иллюминировано [3, с. 57 – 58; 4, с. 474].

Проявления визуальной репрезентативности разнообразны. Корпус больших колоколов нередко покрывали изукрашением, отдельные элементы которого (рельефные фигуры, гербы, орнамент, надписи и др.) выполняли «представительскую» функцию культуры определённой эпохи.

Репрезентативен сам колокол-артефакт как реальное свидетельство благополучия и процветания города или державы, богатства и знатности их правителя, незыблемости традиционного уклада жизни, национального самосознания и консолидации, независимости и свободы.

Исторически наиболее ранними презентантами европейской культуры были гербы и геральдические фигуры, имевшие значение символа или знака (*insigne*) знатных фамилий. Своеобразие гербов отражало как общее мировоззрение эпохи, так и направление художественного вкуса: с XV в. гербы размещались на церковных колоколах [5, с. 112], которые, будучи официальным «знаком церкви» («*signum ecclesiae*»), сами занимали высокое место в иерархии культурных ценностей Европы. В эпоху Возрождения их начали использовать в ином значении, а именно как носителей гербовых рельефов аристократических фамилий.

Примеры колокольной репрезентативности широко представлены в российской культуре XVI – XVIII вв. многочисленной группой так называемых

исторических колоколов, объединённых общим названием – «Царские колокола». Среди прочих колоколов («Патриарших», «Боярских») Царские выделялись гигантскими размерами, богатым литым изукрашением и мощным звучанием. На их корпусе разрешалось изображать российский герб, а также гравированные портреты царствующих особ.

С XVI в. каждый русский самодержец начинал своё правление с отливки колокола-гиганта за счёт казны. Этот инструмент выполнял роль Большого Благовестника в колокольном подборе Московского Кремля. Его функция, как правило, ограничивалась репрезентативностью, так как в него звонили редко: «В царские дни во здравие отлившего его государя, а после кончины самодержца – за упокой» [6, с. 14] либо «...в большие праздники, также когда приезжают из чужих краев послы и бывают допускаемы к Великому Князю» [7, с. 41]. Нередко каждый следующий правитель переплавлял Царский колокол в новый, более тяжёлый. По аналогии с Царскими отливали Патриаршие и Боярские колокола.

Придание церковным колоколам дополнительной гражданской функции, представленное в приведённых примерах, свидетельствует об интенсивности процесса их обмирщения.

Тесно связана с репрезентативностью другая специфическая функция – культурно-историческая, призванная сохранить важную для потомков информацию. Иначе её можно назвать летописной. Определяющим информационно-содержательным элементом изукрашения в данном случае является словесный текст (гравированный или литой, краткий или развёрнутый), исторические даты. Уровень художественного выполнения изукрашения не имеет значения. Существенным представляется именно содержательно-смысловой ряд коммуникативного сообщения.

Первые надписи, вырезные, предположительно относятся к VII в.: при слабо развитой технике литья наружная поверхность корпуса оставалась гладкой, художественно не проработанной.

Колокольное декорирование достигло расцвета в пору готических соборов, строительство которых продолжалось на протяжении десятилетий, а порой – столетий. По афористичному замечанию В. Гюго, «...здесь время – зодчий, а народ – каменщик» [8, с. 96]. Писатель оставил гимн христианскому собору и в то же время точное определение его функционального назначения в мире: «До XV столетия зодчество было главной летописью человечества, за этот промежуток времени во всём мире не возникало ни одной хоть сколько-нибудь сложной мысли, которая бы не выразила себя в здании; каждая общедоступная идея, как и каждый религиозный закон, имела свой памятник; всё значительное,

о чём размышлял род человеческий, он запечатлел в камне. А почему? Потому что всякая идея, будь то религиозная или философская, стремится увековечить себя; иначе говоря, всколыхнув одно поколение, она хочет всколыхнуть и другие и оставить по себе след ... Здание – это ... книга, прочная, долговечная и выносливая!» [8, с. 158 – 159]. Продолжая мысль писателя, колокол как неотъемлемый элемент христианского собора можно сравнить с раскрытой «бронзовой книгой», в которую колокольными письменами в соответствии с духом времени позднего Средневековья вписаны послания прошлого будущему. Именно в лоне христианской церкви формировалась колокольная функция сохранения исторической информации для будущих поколений.

С началом эры книгопечатания в XV в., когда «...каменные буквы Орфея заменяются свинцовыми буквами Гуттенберга» [8, с. 159], способ передачи информации изменился: собор-книга уступила первенство печатной книге. Тем не менее, функция колоколов-летописцев не только не ослабела, но, наоборот, укрепилась.

Вся совокупность колокольных текстов, имеющих статус достоверных документов, сравнима по культурному значению с летописями либо историческими хрониками. Гарантом достоверности сообщений служил высокий авторитет колоколов в христианской Европе. Ценную культурно-историческую информацию, размещённую на колоколах, можно разделить на несколько групп:

- 1) данные о самом колоколе (его вес, материал, дата отливки);
- 2) сведения о его создателях и заказчиках, поводе изготовления и т. д.

В России размещение имени мастера на корпусе колокола до XIX в. встречалось крайне редко и считалось знаком особой царской милости лучшим литейщикам Пушечного двора. Позднее, в XIX в., на больших колоколах и даже маленьких ямских колокольчиках, как правило, ставили клеймо колоколотейного предприятия.

Содержание колокольных надписей свидетельствует о том, что колокола заказывали в честь значительного события гражданской или церковной жизни, в память об усопших близких (родителях, детях), как прошение о прощении грехов. Названия некоторых дорогих колоколов в России прямо указывало на заказчиков – Царские, Патриаршие, Боярские, Годуновский и другие.

3) некоторые тексты служили прямым или косвенным источником информации о духовных ценностях, культурных традициях, нравах и обычаях эпохи.

На Западе колокольным звоном провожали преступников на казнь. Об этом сохранились исторические сведения: «колокол преступников» в Берне «внутри содержит настоящую “красную книгу”, так как имена несчастных, сопровождаемых похоронными звуками тоски и смерти, выгравировывались по мере того, как их казнили» [7, с. 46].

Своеобразие грамматической формы надписей на западных колоколах указывало на их персонификацию. Нередко текст коммуникативного сообщения составлялся от первого лица, то есть от имени самого колокола. Приведём широко известный текст 1493 г. на колоколе церкви св. Женевьевы в Женеве, гласящий: «Хвалю и призываю Бога! Оплакиваю мёртвых. Тушу пожары. Обращаю в бегство демонов» [7, с. 62].

Традиция запечатлевать общественно важные сентенции от лица колоколов была характерна только для Западной Европы. У восточных славян колокольные надписи не персонифицировались.

Увеличение размеров колоколов (а в данном случае нас интересует увеличение площади их поверхности) дало возможность составлять пространные текстовые сообщения. С точки зрения социокультурной коммуникативности, подробные надписи – источник ценного материала о национальных обычаях и культурных традициях. Эта тенденция так же, как и литьё больших колоколов, более характерна для России, чем для стран Западной Европы.

В начале XXI в. в центре Минска (на крыше дома по адресу проспект Независимости, 16) обнаружен колокол, отлитый в 1929 г. на заводе братьев Фельчинских. По замыслу, он должен был выполнять функцию часового колокола в комплексной застройке центра города, разрушенного в годы войны. Однако эта ситуация имеет свою предысторию. Он был отлит не как часовой, а как исторический колокол, свидетельствующий о трагических событиях отечественной истории. Из художественных барельефов (икона Пресвятой Богородицы, раненые и погибшие солдаты) и польскоязычного текста, украшающих корпус колокола, известны его имя, дата и повод изготовления: колокол «Ирэна» был отлит в память о погибших воинах 86-го Минского пехотного полка войска польского. Характерно, что надпись в соответствии с западноевропейской традицией персонифицирована; текст дан от имени колокола, о чём свидетельствует первое предложение: «Имя моё – Ирэна».

Функционирование колоколов на территории Беларуси в различные культурно-исторические периоды имело черты сходства с традициями Западной и Восточной Европы, в то же время обнаруживая национальное своеобразие.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Закс, Л. Музыка в контексте духовной культуры / Л. Закс // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1987. – Вып. 3. – С. 46 – 68.
2. Садохин, А. Межкультурная коммуникация: учебное пособие / А. Садохин. – М. : Альфа : ИНФА, 2004. – 288 с.
3. Полоцко-Витебская старина. – Витебск : Изд. Витебской учёной архивной комиссии, 1916. – Вып. 3. – 329 с.
4. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества : настольная и дорожная книга для русских людей. / сост. : В. П. Семёнов [и др.]. – СПб. : Изд. А. Ф. Девриен, 1905. – Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия. – 620 с.
5. Арсеньев, Ю. Геральдика : лекции, читанные в Московском археологическом институте в 1907 – 1908 году / Ю. Арсеньев. – М. : ТЕРРА, 2001. – 384 с.
6. Пухначев, Ю. Колокол / Ю. Пухначев // Наше наследие. – 1991. – № 5. – С. 5 – 20.
7. Оловянишников, Н. История колоколов и колоколотейное искусство / Н. Оловянишников. – 2-е изд., доп. – М. : Изд. Товарищества П. И. Оловянишникова и сыновей, 1912. – 435 с.
8. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери / В. Гюго. – Минск : Беларусь, 1978. – 446 с.

## РЕЗЮМЕ

Цель статьи – выявление специфических особенностей колокольного инструментария, его художественного и социокультурного потенциала в Западной Европе, Беларуси и России XV – XX вв. В белорусском искусствоведении колокольные функции впервые представлены в контексте культуры в её историческом развитии.

## SUMMARY

The object of the article is to reveal the specific features of the bell's instrumentation, functioning, its artistic and sociocultural potentials of the West Europe, Belarus and Russian culture of the XV – XX centuries. For the first time in Belarus art criticism the bell's functions are represented in the context of specific culture in its historical evolution.

*Климук И. Я.*

## **СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ В СФЕРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 17.05.2013)*

Сферу массовой музыкальной культуры составляют такие развитые на сегодняшний день жанры, как джаз, поп-музыка, рок-культура, музыка кино и телевидения, клубная электронная музыка и другие. Анализ научных работ в этой области показал большой разброс мнений, касающихся функций,

стилистики, психофизиологического воздействия и восприятия образцов массовой музыкальной культуры. В разные годы в музыкальной критике появлялись описания сходных механизмов воздействия на публику музыки «третьего пласта» (В. Конен), которая называлась учёными по-разному: массовая, лёгкая, бытовая, популярная, легкожанровая, поп- (иногда даже – молодёжная) музыка. Так, если первая плеяда исследователей явления массовой музыкальной культуры (А. Сохор, Д. Житомирский, Л. Мархасёв, Д. Переверзев) в период до 1980-х годов классифицировала данное направление в музыкальном искусстве как «лёгкая музыка», то позднее в работах Н. Мейнерта, Н. Саркитова, А. Троицкого, Т. Чередниченко, Г. Шестакова уже разводятся понятия «поп-» и «рок-музыка».

Проследив за высказываниями учёных, можно выявить некоторые аспекты рассматриваемого феномена и вехи осмысления специфики художественной коммуникации в сфере популярной музыки, которая, безусловно, отличается от процесса восприятия академического искусства и фольклора. Так, социолог и музыкальный критик Т. Адорно определял сферу популярной музыки как массовое «функциональное искусство», философ и эстетик В. Молзинский – как вид (или стилистическую разновидность) современного популярного искусства. Лёгкая музыка, с точки зрения Б. Асафьева, по своей формально-художественной ценности – явление обывательское, по непосредственной эмоциональной выразительности она жизненная ценность. В музыке бытового направления главное, по его мнению, непосредственный ответ на личное волнение или потребности бытовых явлений, желание тотчас передать это в звуках. Данные мысли развивает А. Сохор, подчёркивая, что бытовая музыка является своеобразным общераспространённым «языком чувств». Им пользуется в качестве инструмента коммуникации та или иная социальная группа, которой принадлежат бытовые жанры. В целом, поп-музыка даёт аудитории установку на восприятие исключительно привычного, «удобного» типа музыки. По мнению специалистов, она сознательно ориентирована на «суперлёгкость» восприятия: чтобы усвоить, принять её как свою, не требуется никакой культуры слушания и никакого ценностного понимания.

Это позволяет раскрыть определённые черты восприятия популярной музыки. Если серьёзная музыка стимулирует сосредоточенность, умение философского осмысления, созерцания, то лёгкая музыка (по способу восприятия и облегчённости содержания) в чрезвычайно разнородной по характеру и эстетическому уровню сфере использует, с одной стороны, те же выразительные средства, что и серьёзная музыка, а с другой – свои особые, специфические. «Не

случайно музыковедами отмечается совершенно иной принцип образной структуры в массовых музыкальных жанрах, особые условия восприятия этих жанров. Такая музыка ориентируется ... на эмоционально-волевой отклик и в гораздо меньшей степени – на раздумье, размышление» [8, с. 47].

Поп-музыка предполагает чувственно-синтетический тип восприятия (М. Арановский), тогда как, по выражению И. Земзаре, «интеллектуально-аналитический тип восприятия» характерен для академической музыки. А. Сохор отмечал, что источником элементарных чувствований в лёгкой музыке служит восприятие лишь материальной стороны музыкальной формы, а не идеальной, то есть её смысла. Хотя восприятие поп-музыки, с его точки зрения, не игнорирует художественных критериев. Но для массовой музыки они оказываются не совсем теми же, что для остальных жанров. Здесь несколько иные требования к оригинальности, иные представления о простоте и сложности [2, с. 47].

Помимо рассмотренных критериев вступают в силу другие – «социологические», например, соответствие песни настроению поющих, их потребностям в данной жизненной ситуации, способность вовремя и к месту выразить общее чувство, злободневность слов, сердечность. По мнению В. Озерова, специфику потребления популярной музыки, в частности, в молодёжной аудитории, характеризуют также категории «моторной» и «эмоциональной наивности». «Моторная наивность», наблюдаемая в основном у школьной молодёжи 16-17 лет и у предыдущих возрастных групп, выражается в пристрастии к танцевальным ритмам, быстрым темпам и активной ритмической пульсации. «Эмоциональная наивность», связанная с предпочтением в музыке гипертрофированной экзальтации, радости, сентиментальности, трагизма, чувственной аффектации, встречается не только у определённых групп молодёжи, но и у людей зрелого возраста: «Наивность порождает тягу к тривиальной музыке – к шлягеру, бит- и поп-музыке соответствующих типов» [7, с. 119].

О влиянии бит-основы молодёжной музыки на физиологические характеристики и психику слушателей пишут многие исследователи. Например, подчёркивается, что чеканный «анapest-бит» (Д. Даймон) или «анapest-ритм» (С. Крупенько) в сочетании с предельно допустимой громкостью и использованием мигающих установок вводят аудиторию в состояние гипноза, транса. Белорусская музыкант и психофизиолог Л. Новицкая, исследуя в 1970 – 1980-х годах воздействие музыки разного направления на человека, ввела понятие «коэффициент вариаций энергии акустического потока». Любое музыкальное произведение – звуковая информация – может либо стимулировать системное взаимодействие обоих полушарий мозга, либо, наоборот, вызывать

разобщение, нарушение данной связи. Это ведёт к изменению работы мозга и, как следствие, тормозит психическое развитие: нарушается инициативность, эмоциональный тонус, способность творчески мыслить. «В целом мы не встретили произведений рок, диско-музыки, других произведений современной эстрады, коэффициент вариаций которых превышал бы 18%. А у некоторых рок-групп он составляет меньше единицы – 0,2%; 0,3%. Рок-музыка – это удивительно стереотипный, монотонный, невариантный сигнал». В статье отмечается, что значения коэффициента вариаций в образцах академической музыки значительно выше – от 30% до 90% [6].

В научной литературе описаны некоторые специфические для восприятия поп- и рок-музыки типы коммуникации. Так, А. Сохор, рассматривая бит-музыку, обозначил её восприятие слушателями термином «попутное восприятие». Композитор Э. Сати называл поп-музыку «меблировочной». Западными учёными (Т. Адорно, Д. Шнебель и др.) высказывались мысли о провоцируемом поп-музыкой диссоциированном слушании (то есть расторгнутом, ненапряжённом, невнимательном), которое соответствует содержанию поп-композиций – однозначному, конфигуративному, броскому.

Образцы поп- и рок-культуры тесно связаны с понятием массмедиального потребления. Музыка не только воспринимается как эстетический феномен, но и потребляется (наряду с продуктами материального производства). Отсюда вытекает необходимость выяснения различий между такими типами художественной коммуникации, как эстетическое восприятие и потребление музыки. По мнению В. Озерова, в деятельности первого важную роль играет личное отношение к музыке на основе сознательного отбора и оценки художественных произведений, для второго характерно отношение к музыкальному произведению как к товару, реализуемое коммерческими факторами, основывающимися на критериях престижности и моды. Эти типы деятельности опираются на различную мотивацию побуждения к слушанию музыки: массмедиа способствуют развитию «канализированного», одномерного музыкального переживания, тогда как художественное восприятие носит «дифференцированный» характер [7, с. 128].

Анализируя специфику художественного восприятия массовой и элитарной культур, базирующегося на ассоциациях, как простейших (идеомоторных, эмоциональных), так и более сложных (предметных, художественных), российский культуролог А. Костина приходит к выводу, что воспринимающее сознание, воспитанное непосредственно на образцах массовой культуры, «принципиально отличается от сознания, сформированного в



результате потребления образцов высокого искусства. И если полноценный диалог между элитарными современными и классическими произведениями и массовой аудиторией сегодня затруднён, то диалог этих произведений с публикой, воспитанной на артефактах массовой культуры, оказывается принципиально невозможным» [4, с. 11].

Согласно наблюдениям Т. Адорно, главенствующую роль в популярной музыке играет механизм узнавания стандартного оборота, что способствует формированию на этой основе пассивности восприятия. Автор актуализирует проблему идеологической роли лёгкой музыки, которая, с его точки зрения, заключается в навязывании примитивно-позитивного отношения к существующим условиям социальной жизни. Другой стороной воздействия поп-музыки на слушателя исследователи называют ее психофизиологическое влияние. Д. Житомирский отмечал, что психическое, рефлекторное преобладает в поп-музыке над духовным.

Сфера поп-музыки – поверхностные, элементарные импульсы, возбуждение, лихое самодовольство, раздражение, ярость. По мнению многих музыковедов, эстетика академического музицирования не предполагает привлечения слушателей к реальной вокально-моторной активности, она лишь намекает или, вернее, основывается на подобных переживаниях. Существует мнение, что поп-музыка, целиком ассимилированная контркультурой, имеет единственную цель: устранить из звуковых сочетаний «рудименты» смысла и духовности с тем, чтобы музыка стала простым средством «погружения» человека в его собственную телесность – от ощущения звука к физиологии этого ощущения, в глубины телесных ритмов [1, с. 236]. Импульсивность рок-музыки перекликается с ощущением огромного энергетического потенциала молодёжи. По мнению композитора А. Петрова, «аудитория на рок-концертах слушает музыку по несколько иным законам восприятия, эмоционально по-другому... Развитие идёт, скорее, по законам эмоционального воздействия на слушателя, нежели по законам развития и создания законченной музыкальной формы. Это музыка молодёжная, её стиль подразумевает сильное эмоциональное воздействие. И соответствующее восприятие, всё то, что биологически свойственно молодости, – энергию, задор, озорство, заряд нерастратченных сил» [9, с. 19]. Непрерывные звуковая и световая пульсации на рок-концертах, гипертрофия громкостно-динамических характеристик звучания приводят к тому, что психологическая «зацикленность» сознания слушателя дополняется «зацикленностью» биофизиологической.

Помимо знания семантической характеристики популярной музыки важность представляет следующая социокультурная тенденция: сегодня даже в академических жанрах успех деятельности композитора или исполнителя зависит не столько от концертных выступлений, сколько от распространения их искусства по каналам телевидения и радио, через большие тиражи аудио- и видеозаписей. Вместе с тем новый электроакустический стандарт звучания (для которого характерны многовариантность виртуального пространства, преобладание крупных планов и электронных тембров, стереоэффекты, повышенный уровень громкости) стал для абсолютного большинства людей более привычным и предпочтительным, чем звучание музыки в обычном концертном зале. Произошла радикальная смена установки массового музыкального сознания на восприятие электроакустического варианта звучания музыки как её оригинала, а обычного акустического – как копии этого оригинала [5].

Отметим ряд зафиксированных нами особенностей восприятия популярной музыки в юношеском возрасте [3, с. 206].

1. Особенности, вытекающие из жанровой природы поп- и рок-музыки: особая притягательность танцевальных ритмов и песенных форматов; реагирование на интонационную общительность, «броскость» поп- и рок-интонаций. Музыка очень доходчива, отвечает сиюминутным запросам аудитории, обладает яркостью и театрализованными эффектами. Психофизиологическое воздействие, вплоть до гипнотического эффекта и транса за счёт средств музыкальной выразительности (бит-основа, специфическая сонорика, динамическое и ритмическое остинато, т.д.) и группового восприятия с эффектом взаимного «заражения».

2. Особенности, связанные с функциями популярной музыки: удовлетворение гедонистических, глорических и коммуникативных потребностей; рекреативные, суггестивные, эскапистские установки; стремление к реализации функции идентификации.

3. Особенности, связанные со спецификой возраста: легкожанровая музыка отвечает возрастным потребностям (любовь, подражание кумирам, проявление конформизма и нон-конформизма). Она также способствует удовлетворению танцевально-двигательных реакций и выбросу энергии тинейджеров. В качестве факторов, стимулирующих потребление образцов популярной музыки, необходимо также назвать ориентацию на моду; зависимость от микрогруппы; соображения престижа, проявление снобизма и связанные с этим аффилиативную, пронологическую функции.

4. Особенности восприятия в юношеской среде также зависят от **формы** восприятия – пассивное или пассивно-фоновое; его **качества** – фоновость и диссоциированность; **характера** восприятия – синтетического (чувственно-синтетического), преобладания рефлекторного фактора, моторно-двигательной и вокально-моторной активности; **типа коммуникации** – эстетическое, фрагментарное, комитатное восприятие, престижное потребление, китч-восприятие; **порогов (уровней)** – **внеэстетический, псевдоэстетический, предэстетический, эстетический.**

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдов, Ю. Н. Социология контркультуры : инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь / Ю. Н. Давыдов, И. Б. Роднянская. – М. : Наука, 1980. – 264 с.
2. Земзаре, И. Д. Взаимодействие серьезных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века : дис. ... канд. искусств. / И. Д. Земзаре. – Л., 1988. – 180 с.
3. Климук, И. Я. Мода. Музыка. Молодёжь. Опыт социокультурного и педагогического исследования» / И. Я. Климук. – Киев : Просвещение Украины, 2010. – 238 с.
4. Костина, А. В. Соотношение массового и элитарного в культуре : автореф. дис. ... канд. культуролог. наук / А. В. Костина. – М., 1997. – 20 с.
5. Красильников, И. М. Музыкальная культура и образование : актуальные проблемы взаимодействия / И. М. Красильников // Искусство и образование. – 1999. – № 4. – С. 29 – 53.
6. Новицкая, Л. П. Особенности динамики биопотенциалов головного мозга под воздействием сложных звуковых коммуникативных сигналов / Л. П. Новицкая // Физиология человека. – 1984. – № 3. – С. 13 – 17.
7. Озеров, В. Ю. Проблемы массовой музыкальной культуры в современной зарубежной музыкально-педагогической теории и практике / В. Ю. Озеров. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – 52 с.
8. Панкевич, Г. И. Музыка и идеология / Г. И. Панкевич. – М. : Музыка, 1985. – 48 с.
9. Петров, А. Музыка разная, критерий один / А. Петров // Ровесник. – 1984. – № 9. – С.16 – 19.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности функционирования и восприятия популярной музыки.

#### SUMMARY

In the article features of functioning and perception of popular music are considered.

**«ПЕСНИ ХИРОСИМЫ» ДМИТРИЯ СМОЛЬСКОГО В ИСТОРИИ  
БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКИ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

«Песни Хиросимы» Дмитрия Смольского для двух солистов (сопрано и баритон), чтеца и двух фортепиано возникли в годы поисков композитором новых форм звуковысотной, структурной и драматургической организации сочинений на волне увлечения автора авангардными для музыки 1960-х годов техниками композиции. В числе произведений Д. Смольского этого времени, помимо «Песен Хиросимы» (1965), назовём Сюиту для фортепиано «Игра света» (1964), Сонату для флейты и фортепиано (1965) и «Октафонию» (1967). В ряде исследований [4, с. 392; 6, с.100; 12, с. 90] «Песни Хиросимы» ошибочно датированы 1966 годом. Дата создания сочинения – 1965 год – уточнена нами у композитора.

Композиторское решение камерного вокально-инструментального жанра, представленное в «Песнях Хиросимы», было несомненно новаторским в контексте отечественной музыки. По словам Л. Ауэрбаха, «пожалуй, никакое другое произведение Дмитрия Смольского не вызвало таких острых споров и такого пристального внимания, как камерная оратория “Песни Хиросимы”» [1, с. 19]. Необычностью образно-акустического, композиционного и графического облика партитуры, её «неукладываемостью» в традиционные рамки кантатно-ораториальных хоровых жанров, особенно востребованных в белорусской музыке 1960 – 1980-х годов, обусловлена многозначность жанровой идентификации «Песен Хиросимы» в отечественных исследованиях. Белорусские музыковеды аттестуют сочинение Д. Смольского как: *вокальный цикл* [8, с. 82], *камерную кантату* [7, с. 192; 13, с. 16], *камерную ораторию* [1, с. 19; 2, с. 67; 5, с. 83; 6, с. 96; 10, с. 39; 11, с. 27], *ораторию* [4, с. 391; 7, с. 191]. Порой конкретная жанровая идентификация избегается: в статье Н. Юденич произведение определяется как «своеобразный синтетический жанр, возникший “на перекрёстке” двух сфер выразительности – литературно-драматической и собственно музыкальной» [14, с. 12]. Можно также привести примеры двоякого жанрового обозначения «Песен Хиросимы» одним и тем же исследователем: например, Т. Г. Мдивани называет их и ораторией [7, с. 191], и камерной кантатой [7, с. 192].

Следует подчеркнуть, что наиболее часто применяемое к опусу определение «камерная оратория» не соответствует авторскому замыслу. Сам

композитор избегает жанровой дефиниции как таковой. Надпись на титульном листе партитуры гласит: «*Песни Хиросимы на слова японских поэтов для 2-х солистов, чтеца и 2-х фортепиано*». Приведём слова Д. Смольского по данному поводу: «Я не определял это сочинение как “оратория”, кем и когда оно было так названо – не помню. Это, несомненно, камерная кантата. В принципе, для меня было неважно – кантата ли это, оратория... Хотя, скорее, это кантата и, несомненно, камерный жанр» (здесь и далее приводятся фрагменты беседы автора данной статьи с Д. Б. Смольским.). Далее автор рассуждает следующим образом: «Назвать это вокальным циклом нельзя – все пять частей драматургически очень тесно связаны единой антиатомной темой. Кроме того – сама тематика, образность... Я не имел в виду “Песни Хиросимы” как “круг песен”: ведь тут есть чтец, некое действие... Название сочинения следует понимать в том смысле, что здесь присутствуют слова персонифицированной Хиросимы. Это, конечно, кантата. К тому же, с достаточно специфическим составом исполнителей».

С современных терминологических позиций жанр «Песен Хиросимы» можно определить как *камерную кантату* (или *камерную сольную кантату*; в данном случае оба определения синонимичны). В своей партитуре композитор наследует эстетико-стилевой опыт авторов первых камерных кантат, созданных на русской / советской почве. По словам Д. Смольского, «сочинения Волконского, Денисова и других авторов, появившиеся в начале 1960-х годов, в период “оттепели”, ознаменовали приток *новой музыкально-эстетической информации*». Эти произведения русских советских композиторов, в свою очередь, стали органичным продолжением процесса возрождения камерно-кантатной традиции в европейской музыке XX в., начало которому положила премьера «Лунного Пьеро» (1912) А. Шёнберга, а новый виток развития открыл «Молоток без Мастера» (1954) П. Булеза. Проблема терминологической фиксации жанра камерной (сольной) кантаты до настоящего времени стоит достаточно остро [3], поэтому неудивительно, что роль «Песен Хиросимы» – первой белорусской камерной кантаты – оказалась недооценённой в истории отечественной музыки.

«Песни Хиросимы» (с записью сочинения можно ознакомиться в сети Интернет по адресу: <http://classic-online.ru/production/37937>) выделяются в эстетико-стилевом контексте отечественной музыки 1960-х годов не только необычностью акустического и композиционного облика, но и самим характером прочтения антиатомной темы, органично сочетающим публицистичность и болезненную субъективность высказывания: Хиросима

предстаёт в камерной кантате Д. Смольского живым существом с растерзанной, незаживающей душой и плотью. В произведении запечатлён богатый спектр психоэмоциональных состояний: от отрешённости до крайне дискомфортной экспрессионистской взвинченности. Так в «Песнях Хиросимы» автор осуществляет попытку осмыслить произошедшую катастрофу, становясь её прямым очевидцем вместе со слушателем.

Тексты японских поэтов, которые легли в основу партитуры, были взяты композитором из поэтического сборника «Песни Хиросимы», вышедшего на русском языке в 1964 г. [9]. Шесть стихотворений японских авторов в переводе А. Мамонова стали поэтической основой пяти частей камерной кантаты Д. Смольского, причём заглавия 1-й, 4-й и 5-й частей даны самим композитором:

1.	«Голос Хиросимы»	Таканори Симидзу «Людам всего мира» [9, с. 17 – 19]
2.	«Песок 6-го августа»	Эйсаку Ёнэда «Песок 6-го августа» [9, с. 32 – 34]
3.	«Снег»	Сумако Фукуда «Снег» [9, с. 54 – 55]
4.	«Стронций-90»	Тосабуро Оно «Мания коллекционирования новых слов» [9, с. 58 – 60]
5.	«Моя Япония»	Хироси Нома «Сигнал» [9, с. 61–62] и «Мой Токио» [9, с. 63]

Голос представлен в «Песнях Хиросимы» в различных проявлениях: в виде пения с текстом – соло и дуэтом (в финале), пения без текста (вокализ сопрано в 1-й, 4-й и 5-й частях, символизирующий голос Хиросимы, и вокализ баритона, присоединяющийся к голосу Хиросимы в коде кантаты) и декламации (у чтеца и эпизодически у солистов). Обращает на себя внимание структурная работа композитора с поэтическими текстами, направленная на их ритмическую и темповую динамизацию. Кроме «Снега», все стихотворения использованы композитором в сокращении, порой весьма значительном. К примеру, во 2-й части («Песок 6-го августа») композитор сжимает поэтический текст, одновременно усугубляя имеющийся в первоисточнике повтор фразы с её вариантным продолжением: *«Вижу – песчинки, любая и каждая, мечутся, мечутся... Вижу – песчинки, любая и каждая, светятся, светятся... песчинки, любая и каждая, нас обнимают... Песчинки, любая и каждая, нас обжигают...»*. Яркий штрих в образно-эмоциональную палитру сочинения добавляется в 4-й части, где вербальный ряд трактуется композитором не только семантически, но и как *сонорно-ритмический контрапункт*: извлекая из текста стихотворения слово «стронций-90», композитор поручает его механистическое повторение баритону. Это монотонное остинато накапливает драматургическое напряжение, являясь навязчивым фоном декламации чтеца и периодически

словно вступая с ним в жутковатый по смыслу «диалог». Происходящая в 4-й части эсхатологическая поэтизация словообраза «стронций-90» как души нового мира оказывается не менее страшна, чем апокалиптические картины умершего города, запечатлённые во 2-й и 3-й частях кантаты («Песок 6-го августа» и «Снег»).

Образно-драматургический замысел произведения обусловил обращение Д. Смольского к авангардным для белорусской музыки 1960 – 1980-х годов техникам композиции, позволившим автору воссоздать образно-психологическую атмосферу произошедшей атомной катастрофы акустическими средствами. В «Песнях Хиросимы» Д. Смольский объединяет возможности сонорики, контролируемой алеаторики и несерийной додекафонии, частично серийности (во 2-й части). В соответствии с поставленными в кантате структурно-драматургическими задачами композитор использует неконвенционную нотацию: применяемые в «Песнях Хиросимы» условные обозначения поясняются на последней странице партитуры [4, с. 396]. Отметим при этом, что, обращаясь к графическим способам записи, внешне сходным с фактурной алеаторикой (непрерывное повторение заключённого в квадрат звукового комплекса), композитор далеко не везде применяет их в целях создания собственно алеаторического эффекта (в смысле контрапунктирования дискретных фактурных пластов), а использует скорее в целях сокращения и удобства записи (например, в крайних разделах 3-й части и в финале).

Большую роль играет в сочинении пространственно-акустический фактор, регистровое (нередко полярное) размежевание фактурных компонентов, чередование разреженности и плотности звучания. Тембр и акустические возможности фортепиано использованы в сонорно-колористическом качестве: среди фактурных форм преобладают кластеры различного диапазона и способа извлечения, трели, точечные стаккатные звуки, аккорды, всевозможные *glissandi* (как пальцевые, так и предплечьем), гаммообразные пассажи. Важную функцию выполняет педализация: именно благодаря ей происходит накопление сонорной вертикали (наибольшая плотность звучания характерна для 4-й части, прозрачность и разреженность – для крайних разделов 3-й части). Рояль эпизодически используется и в качестве ударного инструмента (стук косточкой пальца по крышке в окончании 3-й части, символизирующий стук неживого сердца, которое «по-прежнему пепельно-серого цвета...»). Композитор также применяет частичную подготовку рояля, зажимая струны соответствующих звуков винтами для усугубления синестетического эффекта (в соответствии со словами «на перекрёстках мигает сигнал», см. 5-ю часть).

Ведущими композиционными принципами кантаты являются линейность и остинатность. Наслоение остинатно организованных фактурных линий (инструментальных, преимущественно сонорного качества) создаёт диссонантную акустическую атмосферу, продиктованную эмоционально-смысловым наполнением текстов. Автор активно использует различные образно-драматургические возможности остинато. С одной стороны, оно служит фиксации статического мертвенно-застывшего состояния (крайние разделы 2-й и особенно 3-й части), с другой – динамизирует движение, нагнетая напряжение за счёт прогрессирующего фактурно-акустического заполнения пространства. Формообразующая роль остинато заметно возрастает к концу кантаты. И если 4-я часть представляет собой пассакалию на неизменный бас (12-тоновый ряд) с накапливаемой на его основе сонорно-кластерной фактурой, то в финале все линии музыкальной фактуры основаны на принципе повторения определённого звукового комплекса. Продолжительность остинатно повторяющихся ячеек в каждой из линий различна, однако все они соотносятся по вертикали на основе виртуальной пульсации четвертей. Таким образом, внешне хаотичной расслоённости 4-й части финал кантаты противопоставляет полипространственное, но внутренне упорядоченное движение, заключённое в рамках полиостионатной формы со вступлением и кодой-кульминацией.

«Песни Хиросимы» стали единственным обращением Д. Смольского к жанру камерной сольной кантаты, а подобный опыт последовательного претворения современных техник композиции в этом жанре остался уникальным для белорусской музыки вплоть до 1980 – 1990-х годов. Камерная кантата, шире – камерная вокально-инструментальная музыка для нестандартных составов – ещё не получает заметного резонанса в белорусском композиторском творчестве. Ведущим жанром камерной вокальной музыки в 1960 – 1980-е годы по-прежнему остается вокальный цикл для голоса и фортепиано. И если для многих авторов XX в. он стал начальным импульсом для камерно-кантатного творчества, то для большинства белорусских композиторов предпочтительнее оказался именно вокальный цикл, фактически заменивший жанр камерной кантаты. Вероятно, именно поэтому путь к возрождению камерно-кантатной традиции в музыкальном искусстве Беларуси оказался настолько долгим: осознание камерной кантаты как самостоятельного вида творчества, обладающего уникальным художественным потенциалом, приходит в белорусскую музыку лишь в последнее двадцатилетие минувшего столетия. В этом смысле симптоматична судьба **первой белорусской камерной кантаты** – «Песен Хиросимы» Д. Смольского, эстетико-акустический прорыв которой



оказался преждевременным в культурном контексте отечественной музыки 1960-х годов. Несмотря на актуальность антиатомной темы (вспомним, к примеру, опусы А. Шнитке и К. Пендерецкого рубежа 1950 – 1960-х годов), сочинение было воспринято официальными музыкальными кругами Беларуси достаточно настороженно. «Песни Хиросимы» не стали репертуарным произведением. Однако и по прошествии почти полувека эта партитура несомненно может быть названа одной из творческих удач композитора и одним из качественных достижений в истории белорусской музыки XX столетия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэрбах, Л. Дзмітрый Смольскі. Сяргей Картэс / Л. Ауэрбах. – Мінск : Беларусь, 1973. – 109 с.
2. Володкович, А. В. Оратория и кантата / А. В. Володкович // Белорусская музыка 1960 – 1980 годов / Г. С. Глущенко [и др.] ; под ред. Г. С. Глущенко. – Минск, 1997. – С. 64 – 84.
3. Копытько, Н. А. Камерная кантата в композиторском творчестве Беларуси : историко-художественные традиции и современность : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Н. А. Копытько ; Белорус. гос. академия музыки. – Минск, 2007. – 188 с.
4. Круглый, М. О современных техниках композиции в творчестве Дмитрия Смольского 60-х годов XX века / М. Круглый // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2005. – Вып. 9. Актуальные проблемы теории и практики музыкальной педагогики. – С. 389 – 402.
5. Кулешова, Г. Г. Белорусская кантата и оратория / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1987. – 292 с.
6. Мдзівані, Т. Г. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 399 с.
7. Мдивани, Т. Г. Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т. Г. Мдивани. – Минск : Белорусская наука, 2003. – 327 с.
8. Назина, И. Д. Белорусский фортепианный концерт / И. Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1977. – 134 с.
9. Песни Хиросимы / пер. с японского А. Мамонова. – М. : Художественная литература, 1964. – 168 с.
10. Савіцкая, В. П. Авангардысцкія тэндэнцыі ў беларускай музыцы 60-х – пачатку 90-х гг. і праблема буйной інструментальнай формы / В. П. Савіцкая // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1993. – Вып. 12. – С. 38 – 46.
11. Сергіенка, Р. І. Новыя аспекты гукавышыннай арганізацыі ў беларускай музыцы 60-х гг. / Р. І. Сергіенка // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1993. – Вып. 12. – С. 26 – 33.
12. Сергиенко, Р. И. Д. Смольский. Сюита «Игра света» для фортепиано : начало белорусского авангарда / Р. И. Сергиенко // Белорусская музыка ў каардынатах еўрапейскага мастацтва : матэрыялы навук.-практ. канф. у межах XVI Свята мастацтваў «Музы Нясвіжа – 2011» / уклад. В. У. Дадзімава. – Нясвіж, 2011. – С. 88 – 93.

13. Черняк, В. А. Белорусская хоровая музыка а cappella 60-80-х годов (к проблеме жанрового синтеза): дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / В.А. Черняк; НАН Беларуси. – Минск, 1998. – 128 с.

14. Юденич, Н. Н. Надежды и сомнения / Н. Н. Юденич // Советская музыка. – 1967. – № 5. – С. 10 – 16.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена «Песням Хиросимы» (1965) Д. Смольского – первой камерной кантате в истории белорусской музыки. Рассматриваются проблемы жанровой идентификации и особенности композиционной организации сочинения, определяется его место в отечественной музыкальной культуре.

#### SUMMARY

Article is devoted to «Songs of Hiroshima» (1965) by D. Smolsky – the first chamber cantata in the history of the Belarussian music. Problems of genre identification and feature of the composite organisation of the composition are considered, its place in local musical culture is defined.

*Лю Мин Вэй*

### **ЦЗЯННАНЬСКАЯ МУЗЫКА СЫЧЖУ КАК ЯВЛЕНИЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 06.06.2013)*

Музыка Цзяннани (так традиционно называется территория Китая к югу от нижнего течения реки Янцзы, включающая южную часть провинции Цзянсу, западную часть провинции Чжэцзян и район Шанхая) сычжу, исполняемая на духовых и струнных инструментах и уже давно признанная китайцами нематериальным культурным наследием, является уникальным феноменом. Несмотря на то, что существуют исследования цзяннаньской музыки сычжу, посвящённые её истокам и развитию, структуре ансамбля, художественным характеристикам, родству с другими видами народного искусства Цзяннани и иным аспектам, в то же время она недостаточно изучена как явление нематериального культурного наследия. Однако такое исследование представляется очень важным, так как оно определяет пути изучения, сохранения, развития цзяннаньской музыки сычжу. Этим обуславливается актуальность данной темы.

Цель статьи – рассмотреть цзяннаньскую музыку сычжу как явление нематериального культурного наследия Китая. Для решения данной цели поставлены следующие задачи: дать характеристику цзяннаньской музыке

сычжу; проанализировать её с точки зрения основных атрибутов нематериального культурного наследия.

ЮНЕСКО в рамках принятой на 32 Генеральной ассамблее «Конвенции об охране нематериального культурного наследия» как международного нормативно-правового документа установила концепцию понятия «нематериальное культурное наследие» и дала ему следующее определение: «Нематериальное культурное наследие означает обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Такое нематериальное культурное наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздаётся сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека» [1].

В марте 2005 г. Генеральное управление Госсовета КНР опубликовало представляющий официальную точку зрения «Взгляд на усиление работы по охране нематериального наследия Китая», где даётся определение нематериального культурного наследия как всех форм выражения традиционной культуры (народная деятельность, исполнительское искусство, традиционные знания и навыки и связанные с ними утварь, предметы, ремесленные изделия и т.д.), а также культурных пространств (то есть мест периодического проведения традиционных культурных мероприятий или территорий, где централизованно представлены формы выражения традиционной культуры, ограниченные как пространством, так и временем), наследуемых из поколения в поколение людьми различных этнических групп и тесно связанных с жизнью народных масс [2, с. 26].

В Китае нематериальное культурное наследие представлено традиционной литературой, музыкой, танцами, театром, эстрадным искусством, изобразительным искусством, ремёслами, традиционной медициной, традиционными видами спорта, культурными развлечениями и цирковым искусством. цзяннаньская музыка сычжу относится к такому виду государственного нематериального культурного наследия, как традиционная музыка. 20 мая 2006 г. Госсоветом КНР данный вид был отнесён к первой категории государственного нематериального культурного наследия.

В вышедшей под редакцией заместителя министра культуры КНР Ван Вэньчжана книге «Введение в нематериальное культурное наследие» приводятся следующие характеристики нематериального культурного наследия Китая: «самобытность, жизненность, преемственность, изменчивость, комплексность, национальный характер, региональность» [3, с. 9]. Проанализируем цзяннаньскую музыку сычжу с точки зрения этих характеристик.

Цзяннаньская музыка сычжу обладает такой характеристикой, как самобытность. Нематериальное культурное наследие воплощает в себе самобытную творческую силу народа, либо проживающего в определённой местности, либо принадлежащего к определённой этнической группе. Самобытность цзяннаньской музыки сычжу выражается в сочетании музыкальных инструментов, характерных для этого региона. Сочетание трёх видов струнных (эрху, пипа, сансянь) и трёх видов духовых (цюйди, сюнь, шэн) инструментов является уникальным для Китая. Кроме того, Цзяннаньская музыка отличается от остальных видов ансамблей использованием ведущих инструментов. Так, в ней во время совместного исполнения почти каждый инструмент может быть ведущим в зависимости от требований содержания.

Цзяннаньская музыка сычжу является символом самобытности региона дельты реки Янцзы и его культурной визитной карточкой, выступает формой музыкального и эмоционального выражения, характерной для народа Цзянсу, Чжэцзяна, Шанхая [4, с. 11].

Цзяннаньская музыка сычжу как нематериальное культурное наследие характеризуется жизненностью. В ней отражаются чувства народа, его культурные истоки, мудрость, мысли, мировоззрение, ценности, эстетическое восприятие и иные смысловые и аксиологические категории. Существование и сохранение данной музыки возможны только через исполнительскую деятельность.

Жизненность цзяннаньской музыки сычжу также проявляется в том, что в условиях развития современного общества в Цзяннани данные народно-инструментальные коллективы звучат повсеместно: и на деревенской улице, и в концертном городском зале.

Преемственность указывает на то, что нематериальное культурное наследие используется, развивается и передаётся из поколения в поколение сообществом. Музыкальные формы ансамбля цзяннаньской музыки сычжу непрерывно умножались и совершенствовались поколениями исполнителей в течение длительного жизненного периода [5, с. 29]. То есть её преемственность

очевидна. Как только процесс передачи этой традиции из поколения в поколение временно приостановится, она окажется под угрозой исчезновения.

Цзяннаньская музыка сычжу обладает такой характеристикой, как изменчивость. Это относится и к отличиям в исполнении в разных местностях Цзяннани, и к пути развития ансамблей. Они появились в результате трансформации музыки Шифань, возникшей, в свою очередь, в результате трансформации аккомпанемента к опере куньцуй. За всю историю развития цзяннаньская музыка сычжу вобрала в себя художественные формы даосской музыки данного региона, народных песенных мелодий, сольных произведений народной инструментальной музыки и другие элементы. Это и породило значительное количество неповторимых местных форм народно-инструментального искусства.

Цзяннаньская музыка сычжу также характеризуется комплексностью, на что указывает ряд выполняемых ею функций: познавательной, развлекательной, обучающей и других [7, с. 23].

Цзяннаньская музыка сычжу обладает ярко выраженным национальным характером. Манера исполнения, а также то духовное содержание, которое данное искусство несёт в себе, обладают ярко выраженным национальным характером. Соответствие китайской традиционной культуре проявляется в том, что в цзяннаньской музыке сычжу не используются музыкальные инструменты других стран и национальных меньшинств Китая, а только общекитайские национальные инструменты. Цзяннаньская музыка сычжу стала частью китайских национальных празднеств, особенно таких, как китайский Новый год, праздник фонарей, праздник середины осени, канун китайского Нового года. Это искусство стало неотъемлемой частью народной жизни региона [7, с. 46].

Цзяннаньской музыке сычжу присуща региональность – это уникальное региональное явление китайской музыкальной культуры, которое существует только в регионе восточного побережья Китая: провинциях Цзянсу, Чжэцзян и городе Шанхае. Особая экологическая среда Цзяннани, культурные традиции, верования, убеждения, производственный и жизненный уровень, а также традиции, обычаи – всё это нашло отражение в цзяннаньской музыке сычжу и отличает её от народно-инструментальных ансамблей других регионов Китая. В ней отразилось изящество, присущее жителям Цзяннани [8, с. 34].

На важность сохранения цзяннаньской музыки сычжу для последующих поколений указывает ряд аксиологических характеристик. Так, это искусство обладает исторической, культурной, эстетической, социальной, фольклорной, образовательной, экономической и другими ценностями [9, с. 27].

Ценность того или иного объекта является центральной в системе критериев нематериального культурного наследия. Историко-культурная значимость цзяннаньской музыки сычжу в основном проявляется в национальных культурных элементах, которые глубоко укоренились в её особой духовной природе [10, с. 18].

Каждая национальная культура обладает уникальными творческими, отличительными от других этносов характеристиками. Цзяннаньская музыка сычжу содержит в себе квинтэссенцию китайской национальной культуры, отражает национальный образ мышления, эстетического восприятия, показывает особенности развития китайской национальной культуры, отчётливо выявляет её ценность [10, с. 21].

Цзяннаньская музыка сычжу является плодом народного труда и искусства нескольких тысяч лет, музыкальной формой, созданной в соответствии с местными эстетическими нормами, то есть характеризуется как эстетическая ценность. Её потенциал к созданию прекрасного был отмечен людьми разных исторических эпох [11, с. 21].

Цзяннаньская музыка сычжу представляет ценность для фольклорных исследований, поскольку в ней отразилось сочетание этого искусства с местными народными традициями и обычаями. Музыка сычжу используется во время традиционных праздников, свадебных и похоронных обрядов; звучит во время храмовых празднеств [12, с. 7].

Образовательная ценность цзяннаньской музыки сычжу проявляется, с одной стороны, в том, что она включает богатые знания по истории культуры, музыкальному искусству. С другой – в ней также присутствует большое количество произведений, которые являются ценным материалом при индивидуальном обучении, в учебных заведениях.

Экономическая ценность является важным критерием нематериального культурного наследия в условиях рыночной экономики. Только тогда, когда условные культурные ресурсы становятся производительными силами, возможно использование значительных финансовых средств для охраны и развития нематериального наследия. Необходимо выработать имущественный подход, осуществить позиционирование торговой марки на научной основе, сконцентрировать усилия для создания узнаваемого торгового знака, обратить преимущества культурных ресурсов в экономические преимущества, в полной мере реализовать ценность экономического развития цзяннаньской музыки сычжу [13, с. 35].

Итак, цзяннаньская музыка сычжу занимает важное место среди множества ансамблей народных музыкальных инструментов Китая. Она является нематериальным культурным наследием, обладая отличительной региональной спецификой. Она зависит от местной природной среды, экономических условий, народных обычаев и культурных традиций, отвечает следующим критериям: исторической, культурной, эстетической, социальной, фольклорной, образовательной, экономической ценностями. Среди них историческая, культурная и духовная ценности являются центральными в системе функционирования цзяннаньской музыки сычжу.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Нематериальное культурное наследие [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org>. – Дата доступа : 23.04.2013.
2. Взгляд на усиление работы по охране нематериального наследия Китая / Генеральное управление Госсовета КНР. – Пекин : Народное издательство Китая, 2005. – 26 с.
3. Вэньчжан, Ван. Введение в нематериальное культурное наследие / Ван Вэньчжан. – Шанхай : Народное издательство, 2010. – 9 с.
4. Тао, Гань. Цзяннаньская музыка сычжу / Гань Тао // Журнал Нанкинской академии искусств. – Нанкин. – 1985. – № 2. – С. 11 – 44.
5. Кунь, Ци. Цзяннаньская музыка сычжу / Ци Кунь. – Ханчжоу : Народное издательство пр. Чжэцзян, 2009. – 485 с.
6. Минсюн, Ли. Сборник инструментальной музыки Китая / Ли Минсюн. – Пекин : Народная музыка, 1986. – 589 с.
7. Сянши, Чжу. Справочник по музыке китайской сычжу / Чжу Сянши. – Шанхай : Дачэ, 1926. – 511 с.
8. У, Годун. Цзяннаньская музыка сычжу : комплексное исследование культуры и формы музыкального жанра / Годун У. – Пекин : Народная музыка, 2009. – 213 с.
9. У, Годун. Происхождение произведений цзяннаньской музыки сычжу / Годун У // Музыка Китая. – 2007. – № 3. – С. 27 – 34.
10. У, Годун. Распространение и влияние цзяннаньской музыки сычжу / Годун У // Музыка Китая. – 2008. – № 1 – С. 18 – 23.
11. Юцзюэ, Чэнь. Обзор истоков цзяннаньской музыки сычжу / Чэнь Юцзюэ, Гао Сюэфэн // Ишу байцзя. – Пекин. – 1998. – № 1. – С. 21 – 35.
12. Цзули, Цзинь. Становление цзяннаньской музыки сычжу в Шанхае / Цзинь Цзули // Китайская народная музыка – 1983. – № 3. – С. 7 – 11.
13. Цзычэнь, Ван. История развития цзяннаньской музыки сычжу / Ван Цзычэнь // Народная музыка. – 1989. – № 9. – С. 35 – 40.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности цзяннаньской музыки сычжу – народно-инструментального ансамбля региона восточного побережья Китая. Приводится анализ цзяннаньской музыки сычжу с точки зрения семи характеристик нематериальной культуры:

самобытность, жизненность, преемственность, изменчивость, комбинированность, национальный характер, региональность. Проанализирован ряд ценностей, которыми обладает цзяннаньская музыка сычжу как нематериальное культурное наследие: историческая, культурная, духовная, эстетическая, социальная, фольклорная, образовательная, экономическая.

#### SUMMARY

In the article the value of Jiangnan sizhu is defined. Jiangnan sizhu is analyzed from the point of the following seven characteristics of nonmaterial cultural heritage: unique identity, authenticity, continuity, changability, compoundness, national character, regionality. The following values which Jiangnan sizhu, as a phenomenon of nonmaterial cultural heritage, possesses are described: historical, cultural, spiritual, aesthetical, social, folklor, education, economical.

*Малей А. А.*

### **ЦВЕТ В СЦЕНИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ БОРИСА ГЕРЛОВАНА**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 01.07.2013)*

Борис Федосеевич Герлован – главный художник Национального академического театра имени Янки Купалы с 1976 г. Его творчество является яркой характеристикой метафорического мышления в сценическом искусстве последней четверти XX в. В творческом тандеме с Валерием Николаевичем Раевским он во многом определил облик отечественного театра и его главное художественное направление. В этом сценическом дуэте, как и в содружестве с другими режиссёрами, Б. Герлован занимал не вторичное, а всегда равное положение, и часто это было даже постановочное первенство. Право на такое утверждение даёт нам всегда целостно сформированный сценографом облик сценического пространства в качестве одной из партитур спектакля, и в то же время всегда ещё и отдельного, самоценного произведения, которое может существовать самостоятельно.

В этом смысле Борис Герлован выступает как художник театра в русле мейнстрима театральных процессов своего времени. Как подчёркивает В. Берёзкин, во 2-й половине 1970-х годов на первое место вышел игровой театр разнообразных форм. Описывая работы художников европейского театра, представленные на Квадриеннале-79, он отмечает, например, проекты Х. Загерта «Король Бамба» и «Медея», где, «выстраивая визуальное пространство как действие прежде всего игровое, Загерт использовал самые разнообразные фактуры ... создававшие самые различные изысканные цветовые сочетания. Они становились полотнищами-занавесками и всевозможно меняли конфигурацию



пространства» [1, с. 238]. Целым направлением становится в этот период Театр художника с такими представителями, как Й. Бойс, А. Фрайер, Х. Вернике и Э. Вондер, Я. Малина и Я. Ванчура, Ю. Розе и многие другие.

В советском театре этого времени наиболее близким по художественным образам Б. Герлован был Д. Боровскому. Это и понятно, учитывая тот факт, что Валерий Раевский являлся учеником и сподвижником Юрия Любимова и сценическое высказывание имело общий источник. Можно с уверенностью сказать, что сценография Бориса Герлована может быть определена как действенная, как и у Давида Боровского в Театре на Таганке в Москве. Общей чертой подобного сценографического подхода В. Берёзкин считает «способность мыслить и решать визуальный образ спектакля по-режиссёрски» [2, с. 255].

Сценическое пространство спектакля обычно решено упрощённо и скупо, используется цветовая гамма реальных объектов, в актёрской игре превалируют статуйные и внешне бесстрастные позы, через весь спектакль идут постоянные небольшие цезуры в действии, используются «стоп-кадры». Как подчёркивает Т. Котович, «фрагменты спектакля не сталкиваются и не чередуются, пространственная структура спектакля подобна сгустку в момент остановки развития. Это свойственно спектаклям В. Раевского “Брама неўміручасці” (по пьесе К. Крапивы), “Радавыя” (по пьесе А. Дударева), “Бура” (по пьесе В. Шекспира), “Мудрамер” (по пьесе Н. Матуковского), “Тры сястры” (по пьесе А. Чехова), “Ромул Вялікі” (по пьесе Ф. Дюрренмата), “Князь Вітаўт” (по пьесе А. Дударева), “Чорная панна Нясвіжа” (по пьесе А. Дударева)» [3, с. 156].

Константами сценографического мышления Б. Герлована являются движущиеся задники-панно, свободная авансцена как пространство крупного плана для актера, разрушенный Дом, храмовая среда, зеркальная поверхность. Основными материалами становятся светлое и тёмное дерево, полотно, льняные ткани, то есть природные материалы. Математическая структура сценографических моделей Б. Герлована представляет собой чёткие, жёсткие геометрические фигуры (крест, квадрат, прямоугольник).

Именно такие элементы художественного мышления определили цветовые партитуры сценографических решений Б. Герлована. Так, в «Оптимистической трагедии» (реж. В. Раевский) он акцентирует холод металла, который покрывает сцену целиком, и в этом серебряно-сером цвете фиксируется чёрный ряд матросских бушлатов, тёмно-серые женские платья и красные платки. Пластическая партитура спектакля выстроена так, что визуально ощущается, как просто масса постепенно и настойчиво превращается в боевую активную единицу – полк. Чёрные бушлаты формируют целостные ряды и шеренги,

закрывающие планшет сцены и несколькими ярусами поднимающиеся над ней. Борис Герлован всегда использует сценическую вертикаль, а не один только сценический планшет, поэтому сценография и актёры в ней словно вырастают и нависают на подмостках.

Как правило, в его творчестве присутствует традиционный сценический свет: контровой и «пистолетный». Первый позволяет создавать объём и светотеневую картину, второй выхватывает из затемнения (и даже без него) детали или крупные планы из общей картины.

В работах Б. Герлована плоскостное восприятие дополняется объёмным, однако превалирует общая картина в раме портала. Картина воспринимается целостно, так как художник всегда предлагает продуманный единый образ. Как правило, это единая сценическая установка на весь спектакль. В ней проступают и чётко читаются все составляющие детали, каждая из которых при всей своей самостоятельности представляет только компонент общего целого. Как правило, Борис Герлован решает сценическую установку как место действия, с реальными пометками, локализирующими происходящее в конкретных условиях. Однако художественное предложение сценографа больше и крупнее только фиксации среды. Это всегда образ состояния главных персонажей, их внутреннего мира, духовного уровня и обязательно – квинтэссенция содержания и смысла спектакля.

«Оптимистическая трагедия» представляет одно из блестящих доказательств подобного подхода. Героическое, почти античное содержание пьесы В. Вишневского выявляется не условными методиками, однако в сугубо модернистском мышлении. Это становится ясным, если рассматривать детали сценографии спектакля. Во-первых, каждый компонент обретает укрупнённые, но реалистические черты (болты, заклёпки, перила и др.), что исключает всякую художественную условность. Б. Герлован идёт иным путём, чем в своё время шёл В. Рындин, оформляя пьесу В. Вишневского в Камерном театре А. Таирова в эллипсоидных формах для строго очерченного движения актёров. Однако реалистичность решения Б. Герлована снимается чёткими областями открытого цвета, который абсолютно самоценен в этой работе. Данный приём свойственен модернистскому мышлению. Цвет создаёт форму сценографии, так как берёт на себя основную роль в структурообразовании, формирует русло и направление восприятия произведения, обладая символическим значением.

Серое – корабль, металл, смерть. И серый же – цвет как отсутствие всякого цвета. То есть он одновременно является цветом вещества (конкретно листовой обшивки и материи женских платьев) и цветом-фоном. Матросские бушлаты –

это чёрный цвет сукна и, вместе с тем, цвет чёткости, оформленности, боевого напряжения и торжества. Женские косынки – это красный цвет материала и цвет революции. Но это и просто красные вкрапления в чёрное и серое. С красным серое и чёрное перестают быть одномерными и скучными, начинают звучать особенно сильно. Красное создаёт коннотацию как иную целостность и иной контекст. Для Бориса Герлована подобные коннотации всегда метафоричны, так как он переносит жизненные реалии в сферу символов, придавая им особую выразительность и укрупняя их смыслы. Не только детали сценографии, но и цвет у этого художника имеет двойной смысл: изначальный и переносный, связанный с иным контекстом. Более того, в спектакле «Оптимистическая трагедия» очевидно, как благодаря метафорическому видению Б. Герлована смыслы сталкиваются, а привычные формулы интерпретируются по-новому.

В спектакле «Звон – не малітва» (реж. Г. Давыдько) тема противостояния христианства и язычества подчёркнута колоритом природной стихии. Т. Горобченко, анализируя постановку, также отдаёт первенство её визуальному облику: «На сцене с помощью деревянных балок, настоящих звериных шкур, верёвок воссоздается атмосфера таинственного леса, наполненного шёпотом, тревожными звуками, ритуальной пластикой полусказочных существ» [4, с. 66].

Одним из знаковых произведений Б. Герлована является визуальное решение спектакля «Крык на хутары» («Страсці па Аўдзею» В. Бутрамеева) в постановке режиссёра В. Раевского. Тема разрушенного дома, ранее проявленная художником в купаловском «Раскіданым гняздзе» (реж. Б. Луценко), в этой постановке заявила о себе наиболее мощно и глубоко. Каждый эпизод был визуально представлен наподобие фрески и решён в охристо-золотых тонах. Фрагменты крестьянской хаты располагались в виде стилизованного креста, светло-кремниевый цвет которого согласовался с отсветами фрески. Белый цвет чистоты и трагедии квадратом обеденного и заупокойного стола, а также прямоугольниками обрядовых рушников врывается в тёплые оттенки и создавал во всей композиции символику молний. Для сравнения: в иконах Феофана Грека острия белого цвета играли роль резких и пронзительных молний. У Б. Герлована белый не так жёстко пронзает всю гамму, однако впечатление молнии остаётся благодаря ярким пятнам-акцентам.

Красный здесь почти не используется, он не бросается в глаза даже в вышивках на ритуальных рушниках и женских передниках. Красный на сцене всегда символичен и почти всегда однозначен. Борис Герлован любит символическую подоплёку предметно-визуальной среды, однако отдаёт предпочтение символам, близким не столько архетипам, сколько природе.

Такое утверждение относится и к оформлению спектакля «Радавия», за которое Б. Герлован был удостоен Государственной премии Беларуси. Действие происходит внутри высокого собора, его стены и фрески на них оказываются отражением и выражением экзистенциальной подоплеки основных событий. Последние дни войны, смерть и жизнь, тяжесть испытаний – всё это только фон, обстоятельства для раскрытия внутренних драм каждого из героев. В спектакле нет ведущего персонажа, а присутствует череда рядовых, обыкновенных, профанных людей. И колорит полутёмного высокого помещения подчёркивает эту обычность, сероватую, чуть охристую, гимнастёрочно-шинельную. Однако в гулком пространстве храма цветовая гамма понимается, с одной стороны, как противоречащая (война и проповедь несовместимы), с другой – как глубинно-символичная (война не затмевает, а обостряет духовное сосредоточение). У каждого из персонажей не просто открывается трагическая судьба и его психологическое состояние. В предложенной Б. Герлованом визуальной среде судьба и состояние рядовых превращаются в испытания уровня героев античной трагедии или, более точно и верно, уровня святых. Тем более, что сценограф завершает спектакль занавесом-иконостасом с многочисленными лицами-ликами рядовых. Художник осознанно выбирает цвет документальности: эта скромность фактуры в столкновении с мощью трагедии даёт чувству и воображению зрителя сильный импульс в ощущении правдивости происходящего и в понимании глубины внутреннего духовного подвига.

Даже используя геометрические формы в своих композициях, Б. Герлован склоняется к цветовой гамме окружающей природы. В этом смысле показательной является сценография «Эрыка XIV» с правильным квадратом ледяного бассейна в центре сцены, освещенным резким голубым светом. В «Чычыкаве» дымкой колеблется серо-чёрный цвет и над пустой сценой висит гигантское зеркало, мистически мерцающее в этой дымке. В общую композицию художник вводит чёрно-бело-красное с вкраплениями зелёного, синего и жёлтого. Здесь почти нет реквизита, сценография сводится до минимализма и характеризуется только выразительностью пространства и его колоритом. В этом смысле, как утверждает Т. Котович, «Чычыкаў» «представляет собой *чистую концепцию* режиссёрско-сценографического творчества» [3, с. 158].

В спектакле «Ня мой» по повести А. Адамовича в постановке А. Гарцуева (Первая Национальная театральная премия, 2011 г.) Б. Герлован предложил сценографию, одновременно и детально реалистическую, и метафорически-монументальную. На сценическом планшете в зависимости от места действия

располагаются детали обстановки, а в задней части сцены до колосников поднимаются остатки сгоревшей хаты, перекрещенные бревна, внутри которых догорает огонь. Применяя новейшие технологии, сценограф добивается эффекта пожара, благодаря чему возникает ассоциация с бесчисленными белорусскими деревнями, сожжёнными вместе с людьми. Брёвна с бегущими по ним огненными шаровыми молниями образуют формы многочисленных крестов, расположенных по всей ширине и высоте сцены.

Внутри сценографии режиссёр-постановщик использует накладкой и перемежением два приёма. Один – сугубо реалистический способ актёрского существования. Другой – условно-пластический. Оба логически согласуются с художественным оформлением. С первым сценография вступает в контрапункт. Второй поднимает до ещё большего обобщения и символизма. Целостность существования обоих приёмов в одном спектакле достигается за счёт введения обрядово-ритуальных эпизодов, в которых погибшая мать главной героини появляется в белорусских народных костюмах из пространства небытия. Эти эпизоды-плачи связывают знаковую сценографию с бытовыми сценами и с условно-хореографическими передвижениями.

Сценические композиции Б. Герлована принципиально фронтальны, замкнуты и центричны, часто вытянуты вверх. Его решения предполагают не просто среду как метафору быта и бытия, а пространство как субстанцию, живущую по собственным законам (например, ворота в «Князе Вітаўце»). Сценические произведения Б. Герлована тяготеют к целостности общего решения, единству композиции и монументальности. Его пространство однородно, центрично и осязаемо. Можно определить творчество сценографа Б. Герлована как созидание мифопоэтического художественного пространства, ведь ему свойственна минимализация визуального высказывания, его исчерпанность в рамках одного произведения и превращение в импульс. В совокупности спектакли из разных периодов создают интертекст, то есть обобщающее семантическое пространство со стилевым синтезом, который акцентирует глубинные смыслы. Колористическая партитура в его сценографии имеет всегда собственный сюжет, даже выступая своего рода «подголоском» основному. Однако она никогда не входит в разногласие с основными смыслами сценического произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Берёзкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Берёзкин. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2. Вторая половина XX века. – 807 с.

2. Берёзкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Берёзкин – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – Т. 3. Мастера. – 294 с.
3. Котович, Т. В. Пространственно-временной континуум театра / Т. В. Котович. – Витебск : ВГУ, 2005. – 180 с.
4. Гаробчанка, Т. Я. На мяжы стагоддзяў : сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – 367 с.

#### РЕЗЮМЕ

Борис Федосеевич Герлован – главный художник Национального академического театра имени Янки Купалы. Его творчество является яркой характеристикой метафорического мышления в сценическом искусстве последней четверти XX века. Б. Герлован занимал не вторичное положение, а всегда равное, и часто это было даже постановочное первенство. Сценические композиции Б. Герлована принципиально фронтальны, замкнуты и центричны, часто вытянуты вверх. Его решения предполагают пространство как субстанцию, живущую по своим законам. Колористическая партитура в его сценографии имеет всегда собственный сюжет.

#### SUMMARY

Boris Gerlovan, chief scenograph of Yanka Kupala' Nation academic theatre. His creation is a characteristic of a metaphorical thinking in stage art in XXch. B. Gerlovan fills an equal position in theatre with a chief director. Scenic compositions of B. Gerlovan are a principal frontal, central, concluded and long. They are a space as a substance with its law. Color in his art haves its subject.

*Мдивани Т. Г., Карпилова А. А., Цмыг Г. П.*

### **ФЕНОМЕН АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ: СУЩНОСТЬ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОССИЙСКОГО И БЕЛОРУССКОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX – НАЧАЛА XXI В.)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 24.04.2013)*

Статья выполнена при поддержке БРФФИ, проект № Г11Р-004

В центре внимания исследователей находился феномен академической музыки, или музыки профессиональных композиторов, предназначенной для специального слушания людьми, имеющими общую или специальную музыкальную подготовку, в концертном или сценическом воплощении.

Целью работы явилось раскрытие нового состояния академической музыки, возникшего в результате рецепции смежных видов искусств, модернизированного фольклора и субкультурных явлений.

Для решения поставленной цели были решены следующие задачи:

1) отобран и сгруппирован нотный материал по жанровому и стилевому признакам, изучена научная литература, имеющая отношение к теме исследования;

2) раскрыты сущность и генезис европейской музыки академической традиции (исторический аспект);

3) выявлена национальная специфика белорусской академической музыки последней трети XX – начала XXI в.: на примере творчества персоналий и в важнейших музыкальных жанрах (белорусская композиторская практика);

4) охарактеризованы главные стилевые тенденции развития современной белорусской музыки и осуществлён сравнительный анализ специфики белорусской и российской академической музыки на уровне тематики, художественных идей произведений, семантики музыкальных эмоций;

5) определены связи академической музыки с субкультурой, модифицированным фольклором и смежными видами искусств (материал белорусского композиторского творчества);

6) создана концепция Новой европейской академической музыки (на материале белорусского и российского композиторского творчества).

Для полного раскрытия заявленной темы был использован широкий искусствоведческий подход, в котором присутствует историко-теоретический и междисциплинарный анализ, системный и компаративистский методологический инструментарий, а также этимологический метод с целью обнаружения истинного значения понятия «академическая музыка» по его названию и происхождению.

**В разделе «Академическая музыка как феномен европейской культуры (историко-теоретический аспект)»** выявлены истоки музыки академической традиции, формирование жанровой системы, уточнена терминология, дано определение музыки академической традиции.

В процессе исторического развития европейская академическая музыка сформировалась как музыка светская, противостоящая канонам религиозной музыки. Тесная связь профессионального музыкального искусства с религией при наличии общего первоисточника – художественнообразного, мифологизированного народного мышления – обусловила противоречивую природу культовой музыки, которая обрела свой статус лишь с возникновением профессиональной светской музыки. На наш взгляд, истоком европейской академической музыки является венецианский хоровой концерт, жанровые разновидности имеют многообразные связи с музыкой быта и музыкальным оформлением религиозного ритуала.

В процессе развития европейской музыкальной культуры чётко сформировались

1) широкое представительство профессионального музыкального искусства, где выделяются классицистская (или доклассическая), классическая, романтическая и современная музыка (написанная профессиональным композитором согласно европейским эстетическим и мировоззренческим принципам, стилевой и жанровой классификации и нормам фиксации композиторской мысли – нотации, темперации и формообразования); классическая музыка есть репрезентант Высокого (высокохудожественного, «эталонного») музыкального стиля;

2) класс народной (крестьянской) музыки, или музыки устной традиции, «традиционной музыки», то есть музыкальный фольклор, в основе которого лежала устная традиция народного творчества, включающая народную песенно-танцевальную культуру, синкретическую в своей сущности (песня + танец). Между тем понятие «традиционная музыка» может быть отнесено не только к фольклору, но и к музыкальному стилю сочинения, написанного профессиональным композитором;

3) класс бытовой (городской) музыкальной культуры, или музыки в общественном быту, имеющей свою классификацию: музыка праздников, балаганных городков и тому подобное, а также противоположная ей ветвь – салонное музицирование с характерной отточенностью вкуса, навыками школы и чувством стиля.

Академическая музыка, или музыка академической традиции (академическая музыка, «серьёзная» музыка), – музыка, созданная европейскими композиторами в Новое и Новейшее время и представленная конкретными 1) музыкальными жанрами (опера, симфония, оратория, соната, романс и др.); 2) принципами организации музыкального материала (сонатный, рондо, репризный и др.), динамической направленностью формы (развитие направлено к кульминации, после которой обычно наступает спад), имеющей начало и конец (с завершением в виде каденций); 3) системами звуковысотности, основанной на темперированном строе; акцентной метрике (2/4, 3/4, 4/4 и их производные) и регламентированном ритме; мелодики (волнообразной, динамической); тональной гармонии, реже ладовой системе (церковных или древнегреческих ладах); контрапункта (в виде полифонического многоголосия) и гомофонии; 4) способами звукоизвлечения и пения (хорового и оперного) в границах 12-ступенной темперации, то есть музыка, репрезентирующая собственно западную музыкальную традицию с характерной для неё смысловой



доминантой рационального, детерминированного начала, строгой композиционной упорядоченностью, логицизмом построений и замкнутостью (в частности, выраженной принципом репризности), допускающей импровизацию (например, в каденциях инструментальных концертов) и ритмическую свободу в качестве художественного приёма и выполняющей функцию воспитания духовной культуры личности.

Академическая музыка подразделяется на классическую и современную, которые в свою очередь имеют свои внутренние классификации. Так, современная музыка, неклассическая в своей сути, включает неоклассическую ветвь, авангард, новую классику, экспрессионизм и другие направления, классическая – классицизм, классику, романтизм и прочее. И современная, и классическая музыка живёт и функционирует в рамках определённых традиций академической музыки и является участником культурной и социально-исторической эволюции.

Феномен академической музыки сложился в Западной Европе в эпоху Античности, Средневековья, Ренессанса, стал базисом академической музыки в эпоху Просвещения и романтизма и эталоном во всех аспектах композиторского творчества, сохранив своё значение на протяжении многих веков. Формирование академической музыки связано с утверждением системы музыкальных стилей, жанров (симфония, соната, концерт, квартет и т. п.), форм (репризная, рондо и др.), выразительных средств, отражающих определённую систему духовных ценностей.

Чёткое разделение на музыку для народа и музыку для аристократов, светскую и религиозную, происходит в Новое время. В области религиозной музыки формируется жанр хорового (венецианского) концерта, воплощающий «вечные» темы, опосредованные христианской образностью и идеями. В области светской инструментальной музыки камерные жанры, предназначенные для светского музицирования, отделяются от бытовой музыки, апеллирующей к городским и народным песням и танцам. В области театральной музыки происходит двоякий процесс: с одной стороны, религиозная мистерия приобретает черты светской драмы, с другой – домашние спектакли, именуемые мадригальными комедиями, постепенно наделяются более строгим содержанием, обретая черты *dramma per musica*. Последняя стала основой оперы, включающей черты балета (танцевальных номеров). В целом, западную музыкальную традицию характеризуют: логический тип мышления, экстравертный характер творчества, передающий драматизм и человеческие переживания, детерминизм и рациональность.

**В разделе «Современная белорусская музыка академической традиции: творческие личности, жанры и стили»** приводится общая картина развития белорусской академической музыки современного периода, отмечается многообразие творческих почерков, даются портреты композиторов: С. Бельтюкова, А. Богатырёва, Е. Глебова, В. Золотарёва, С. Кортеса, И. Лученка, Д. Смольского и других членов Белорусского союза композиторов.

Главными стилевыми тенденциями развития белорусской академической музыки рассматриваемого периода являются:

1. Классическая тенденция, где выделяются:

а) неоклассический музыкальный стиль (отдельные произведения В. Дорохина, С. Бельтюкова, А. Мдивани);

б) современный, или новый классический (новая классика), музыкальный стиль (отдельные произведения А. Богатырёва, Е. Глебова, Г. Вагнера, А. Мдивани, Д. Смольского).

2. «Национальная романтика» как стилевая тенденция включает:

а) фольклорно-ориентированный музыкальный стиль (отдельные произведения В. Войтика, Г. Гореловой, А. Мдивани, Л. Симакович, В. Кузнецова, В. Помозова, Л. Шлег);

б) музыкальный стиль, актуализирующий древнеславянский и православный этос и национальную историю (произведения А. Бондаренко, В. Войтика, А. Мдивани, Л. Симакович, Л. Шлег).

3. «Новая белорусская музыка» как стилевая тенденция представлена:

а) экстраполяцией и творческим преломлением элементов западноевропейского музыкального авангарда (произведения Р. Апановича, С. Бельтюкова, А. Бондаренко, В. Войтика, В. Воронова, Г. Гореловой, В. Дорохина, В. Кондрусевича, В. Корольчука, С. Кортеса, В. Кузнецова, В. Курьяна, А. Литвиновского, А. Мдивани, Д. Смольского, О. Ходоско, С. Янковича);

б) своеобразным синтезом «нового» языка и «старых» форм (произведения С. Бельтюкова, В. Войтика, Г. Гореловой, В. Дорохина, В. Кондрусевича, В. Корольчука, С. Кортеса, В. Кузнецова, В. Курьяна, А. Литвиновского, А. Мдивани, Д. Смольского);

в) стилевыми реминисценциями (произведения В. Войтика, Г. Гореловой, В. Кондрусевича, В. Кузнецова, В. Курьяна, А. Мдивани).

Последняя треть XX – XXI в. были для белорусской академической музыки периодом смены поколений и творческих парадигм. С именами молодых связано расширение тематики, жанровое и стилистическое обогащение музыки,

смелые эксперименты в области музыкального языка, творческая обработка глубинных пластов фольклора; с именами представителей среднего поколения – становление индивидуального стиля, формирование палитры музыкальных красок, расширение жанровой сферы, главным образом в сторону самых сложных жанров (оперы и балета); с именами старшего поколения – утверждение оригинальности почерка, привязанность к конкретным жанрам. На рубеже столетий отчетливо наметилась общая тенденция к возвращению музыке одухотворённости её интонационного строя и глубины содержания, что связано, в частности, со стиранием границ между радикальным и умеренным, случайным и закономерным, современным и прошлым.

Множественность методов сочинения музыки и индивидуальных стилей, идейного содержания и тематики, широта амплитуды эмоционального тонуса (от медитации и сосредоточенности на чём-то одном до абстрактного и многоликого хэппенинга) произведений российских и белорусских композиторов свидетельствуют об отсутствии в музыкальном искусстве эпохи постмодернизма единого смыслового центра, стержневой идеи, о господстве в современной академической музыке двух славянских народов абсолютного плюрализма.

В аналитическом разделе, посвящённом выявлению специфики белорусской и российской академической музыки (тематика, художественные идеи произведений, семантика музыкальных эмоций), раскрыты различные аспекты музыки академической традиции в советское и постсоветское время.

На рубеже столетий композиторский стиль белорусских и российских композиторов выступает как несомненная реальность художественной жизни современной музыкальной культуры, как общее состояние композиторского творчества, которое развивалось как особый художественный феномен – постсоветская музыка, представляющая, с одной стороны, продолжение традиций, сформировавшихся в советской музыке, с другой – совокупную целостность разностилевых движений. В ней сохранили актуальность классические и романтические нормы композиторского мышления, активно развивались новые и новейшие стилистические тенденции, актуализировался интерес к фольклору. Не отрицая ничего целиком ни из прошлого, ни в настоящем, постсоветская музыка сохранила базисный стиль мышления и ориентацию на профессионализм как аксиологический критерий. Благодаря тому, что народная культура в России и Беларуси сохраняла своё непреходящее значение, академическая музыка двух республик бывшего СССР оставалась музыкой национальной, включившись в таком качестве в кругооборот

международной художественной жизни. В целом постсоветская музыка рассматривается нами как явление историческое, преходящее, оценка которому может быть дана в аспекте художественного результата.

Примечательной особенностью процесса образования новых форм и структур в области постсоветской музыки академической традиции является новое отношение к фольклору, связанное со стремлением воплотить глубинные основы национального менталитета и музыкального мышления. Новое отношение к национальному фольклору зиждется на принципе интерпретации, что выразилось в методах его обработки и способах преломления:

1) вместо прямого заимствования народных мелодий и их включения в контекст музыкального произведения композиторы предлагают модернизированный фольклорный мелос (Р. Щедрин, Г. Свиридов, А. Мдивани, В. Иванов);

2) вместо использования неперменного атрибута фольклора – образ, сюжет и т. д. – композиторы используют фольклорные жанры, в результате чего появляются уже композиторские «свадебные песни», ритуалы, обряды, представления (творчество В. Калистратова, Ю. Буцко, В. Гаврилина, Л. Захлевно, В. Помозова, А. Мдивани, Л. Шлег, Г. Суруса);

3) вместо цитирования фольклорного интонационного тезауруса композиторы обращаются к методу аллюзий (творчество В. Мартынова, В. Кузнецова, В. Войтика).

В итоге белорусский песенно-танцевальный фольклор предстал в академической музыке белорусских и российских композиторов как явление, репрезентирующее национальную идею и систему мышления. В отличие от советского реалистического искусства фольклор стал средством поэтизации художественной системы, отчего произведения приобретали некую романтическую окрашенность и возвышенность, воплощая идеальный, по существу, романтический образ. Общим, универсальным принципом композиторов явилась творческая интерпретация фольклорного начала, в результате чего сформировался модифицированный фольклор. Фольклорный элемент присутствует в сценических, симфонических, крупных вокально-инструментальных, народно-оркестровых, хоровых и камерно-инструментальных жанрах.

В качестве важнейшего символа национального духа белорусского народного искусства стали цимбалы, привлечшие внимание композиторов своими богатыми колористическими возможностями и ярко выраженной «национальной окрашенностью» тембра.

Явление модифицированного фольклора ярко проявило себя в академизации народной музыки: в народном хоре имени Г. Цитовича и народном оркестре имени И. Жиновича, русском народном оркестре им. Н. Некрасова, народном хоре им. Пятницкого и других. Коллективы демонстрируют совершенно новое и в чем-то парадоксальное явление – письменную народную музыкальную традицию.

Другой примечательной особенностью процесса образования новых форм и структур в области постсоветской музыки академической традиции является новая религиозность и сакральность. Синтез вероисповеданий как проявление универсальности художественного сознания характерен, например, для музыки Г. Свиридова, А. Шнитке и других. В белорусском же композиторском творчестве есть примеры «конфессионального смешения» в творчестве одного автора, но в разных произведениях (Л. Шлег). В целом композиторская интерпретация религиозного пласта духовной культуры привела к феномену *sacra nova* (по Н. Гуляницкой). Воскрешение на новой основе старославянского музыкального стиля, способа пения и легализация церковной тематики стало поворотным пунктом в развитии белорусской и российской прежде всего хоровой музыки.

Третьей примечательной особенностью процесса образования новых форм и структур в постсоветской музыке академической традиции является рецепция техники и системы мышления западноевропейского музыкального авангарда, включая его радикальную ветвь. В наиболее полном виде композиторами были восприняты серийность и сериальность (Э. Денисов, С. Губайдулина, Д. Смольский, В. Дорохин, А. Литвиновский, В. Кузнецов), алеаторика (Э. Денисов, Р. Щедрин, С. Кортес, Д. Смольский, В. Кузнецов), тембрика и сонорика (А. Шнитке, В. Войтик, В. Кузнецов), хэппенинг и перформанс (С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Екимовский, А. Короткина, В. Кузнецов); последние связаны с парадигмой нелинейности.

Наконец, четвёртой особенностью процесса образования новых форм и структур в области постсоветской музыки академической традиции является интерес к полистилистике (А. Шнитке, Д. Смольский).

**В разделе «Связи между академической музыкой и субкультурами (на материале белорусского композиторского творчества) на рубеже XX – XXI вв.»** рассмотрены различные формы взаимодействия между музыкой академической традиции и иными формами репрезентации музыкального феномена.

Одной из характерных черт академической музыки последней трети XX – начала XXI в. является своеобразие музыкально-интонационного мышления, которое формируется в соответствии с возникновением новых культурных доминант, основанных на активном усилении многонациональных связей в музыке типа «Восток – Запад», диалог различных музыкальных систем прошлого и настоящего (серийность и тональность), взаимодействие и ассимиляция различных культур (древняя – современная), течений (классика – неклассика), синтез академической музыки и эстрады и т.д. Специфика академического музыкального искусства последней трети XX – начала XXI в. рассматривается с учётом таких важных понятий, как «медиа» (посредник, средство связи), «масс-медиа» (массовая печать, радио, телевидение, Интернет), «медиакультура» (культура нового информационного типа). Отсюда постулат о расширении границ академической музыки, или музыки академической традиции, и её деавтономизации.

Пути расширения музыки академической традиции были разными. Внедрение субкультуры проявляется на уровне: 1) тезауруса без выхода за границы жанра, например, симфонии Д. Смольского; 2) формообразования, что связано с актуализацией монтажного метода организации целого, например, в опере «Визит дамы» С. Кортеса; 3) типа музыкального текста, приобретающего черты гипертекста за счёт синтезирования музыкального и **вне**музыкального, музыкального и **не**-музыкального в творчестве В. Кузнецова; 4) музыкальной целостности, где музыка находит продолжение в действии, создаётся хоровой и условный театр – хэппенинг, перформанс, инсталляция, акция, флаккус (творчество Л. Симакович). Способом репрезентации такого рода композиций была алеаторика, графическая музыка, обильное вербальное комментирование по поводу манеры исполнения, способами организации – итерации. Тип такого рода композиции относится к классу нелинейных с преимущественно открытой формой.

Расширение границ музыки академической традиции было связано и с влиянием кинематографа, что проявилось в визуализации музыкального мышления на базе взаимодействия с экранной культурой и кинообразностью, в сближении и взаимопроникновении исканий и достижений в области оперно-симфонических жанров и музыки кино и, как результат, к ассимиляции кино- и автономной музыки. В творчестве всех композиторов существует единство двух субстилей – стилистика оперно-симфоническая и стилистика кино- и театральной музыки. Их работы в кино близки профессиональным образцам академической музыки по строению композиции, богатой фактуре и

эмоциональному богатству; включают экспрессивную сонорность, выразительную и конструктивную роль тембра; от зрелищных искусств идёт и внедрение форсированного звукового стиля. В целом влияние экранных искусств на инструментальную музыку современных композиторов зачастую происходит на основе общности структурно-композиционных принципов музыкального и экранного искусств, среди которых выделяется монтаж. Таким образом, академическая музыка, проникнув в кино, за короткое время приспособилась к новым реалиям, которые затем породили и новые направления в автономной музыке. Соотношение массовой культуры и академического музыкального искусства типологизируется на три формы: оппозиция, взаимодействие и индифферентность. Результатом взаимодействия стала Новая академическая музыка.

Между тем в связи с глобальным ростом потребительской культуры, коммерциализацией всех сфер музыки академическая ветвь профессионального композиторского творчества подчас не выдерживает конкуренции с продукцией масс-медиа и с трудом выживает в условиях шоу-бизнеса.

**В разделе «Концепция Новой академической музыки (на материале белорусского и российского композиторского творчества)»** даётся понимание изучаемого феномена как универсалии музыкального мышления профессиональных композиторов, творящих в традиции академического музыкального искусства.

Во 2-й половине XX в. феномен музыки подвергается существенным коррективам, что было связано с закономерностями как художественно-эстетического порядка, так и собственно музыкально-текстового. Важнейшей тенденцией явилось тяготение к синтезу, где такие традиционно сложные виды творческой деятельности человека, как опера, балет, симфония, испытывают мощное влияние выразительных средств смежных искусств, а также неакадемических видов музыки, в частности, эстрадной. Всё это привело к расширению границ музыки, музыкального начала как такового и, как следствие, расширению и модификации самого понятия «академическая музыка», которое вынуждено вмещать в себя и такие ранее не относящиеся к академической музыке жанры, как рок-опера, джаз, другие традиционно эстрадные жанры. В итоге сформировалась новая музыкальная сущность, обладающая новой семантикой, эмоциональным содержанием, жанровыми, стилистическими, композиционными характеристиками. Такое состояние академической музыки обозначено нами как Новый феномен академической музыки (или Новая академическая музыка), отражающий и выражающий

духовность человеческого бытия в эпоху постмодернизма. Стирание различий между элитарным искусством и продуктами массовой культуры привело к актуализации модифицированных («гибридных») форм музыкальной реальности.

К их числу относятся классические образцы, облачённые в звучание новых музыкальных технологий, например, эстрадная начинка композиций И. Баха, А. Вивальди, а также Д. Долгалёва и других.

Всё большее значение приобретает смешение элементов джаза и академического стиля музыки, что нашло воплощение в фортепианном концерте Р. Щедрина, квартете Э. Денисова, сочинениях для фортепиано Г. Гореловой, Концерте для оркестра В. Доморацкого, Концерте в джазовом стиле П. Альхимовича, композициях В. Кузнецова. Тенденция зародилась ещё в начале XX в., но приобрела массовые формы в наше время.

Сближение позиций бытовой и профессиональной музыки характеризует целый ряд произведений различных жанров и форм: «Музыка провинциальных театров» В. Кондрусевича, балет «Круговерть» и «Театральный дивертисмент» О. Залетнева, 15 симфония Д. Смольского, а также многочисленные мюзиклы В. Курьяна, О. Залетнева, В. Кондрусевича, что связано с переосмыслением роли массовой песни в современном социуме.

Особенностью Новой академической музыки является соединение жанров академической музыки с жанрами поп-культуры. Это рок-опера «Масфан» В. Курьяна, «Гусляр» И. Лученка, а также ряд произведений А. Рыбникова.

Появляются и такие жанровые гибриды, как условный театр, или новые музыкально-игровые жанры, представленные хэппенингом и перфомансом (произведения В. Кузнецова, Л. Симакович, А. Короткиной, В. Екимовского, С. Губайдулиной, Э. Денисова, В. Мартынова), хоровой театр и эстрадный хор.

Существенно новым явлением, свидетельствующим о расширении структуры академической музыки, явилась новая сакральность, которая связана с композиторской интерпретацией христианского этоса и атрибутики богослужебных песнопений. Новая религиозность определила новизну жанровых решений произведений Г. Свиридова, Р. Щедрина, А. Мдивани, А. Дмитриева, В. Кузнецова. Здесь выдвинута идея о субкультуре реконструкторов, что связано с воссозданием целостного облика исторических партитур при исполнении сочинений прошлых столетий.

Наконец, новым явлением в области академической музыки, расширяющим пространство этого вида композиторского творчества, явилась театрализация инструментального жанра средствами фольклора. Началась она с



«Батлейки» и «Сельских музыкантов» В. Помозова, нашла продолжение в композиции для народного оркестра «Из рога всего много» А. Ращинского и продолжает развиваться в области хорового театра.

Таким образом, некогда далёкие жанры и виды музыкального искусства, бытовая, народная и профессиональная культура, устная и письменная традиции сближаются и грани между ними стираются. Всё это говорит о модификации статуса академической музыки, перемещении её содержательных и стилевых центров, а также о том, что дистанция, ранее существовавшая между потребительскими аудиториями, постепенно исчезает.

Среди российских и белорусских композиторов было очень мало персон, которых не интересовали новые музыкальные реальности. Одни обратились к додекафонии, другие – к сонорности, третьи экспериментировали с формой. Некоторые опусы поначалу производили впечатление разрушающих новаций (например, премьеры сочинений Э. Денисова), новизна других вызывала интерес (постановка оперы «Джордано Бруно» С. Кортеса), третьи взывали к психологической переориентации («El Profundis» Р. Апановича). Особо следует сказать об особом пиетете композиторов к оформлению своих мыслей в виде теоретических трактатов и научных эссе (А. Шнитке, Э. Денисов, В. Мартынов и др.). В этом видится проявление чисто европейской традиции рассматривать музыку не только как искусство, но и как науку (Античность – Ж. Рамо – Р. Вагнер – А. Шенберг – А. Веберн – К. Штокхаузен – А. Шнитке – Э. Денисов).

В течение XX в. академическая музыка была во власти звуковых конструктов неклассического типа, апеллирующих к всеобъемлющему, широкому взгляду на мир. Благодаря этому она не только многое приобрела, но и от многого отступила, остановившись и придя, в конечном счёте, к идее синтеза в форме интеграции различных музыкальных традиций и систем музыкального мышления.

Эстетическим императивом, лежащим в основе Новой академической музыки, явилась ориентация на парадигму множественности как базисной для системы музыкального мышления в эпоху постмодернизма. «Единство многообразного» воплощено в новых – строгих и расширенных – звуковых и временных конструктах, которые определяли индивидуальную неповторимость композиций, музыкальный материал и способ связи элементов. Отмечая прецедент новых музыкальных реальностей, генетически преемственных от западноевропейской академической музыки, наметим магистральные линии пролонгации персонифицированных стилей в России и Беларуси, поскольку

творческий гений в состоянии поднять метод выше его норм и создавать шедевры в любом ключе:

– от Р. Вагнера – Г. Малера берёт начало эстетика свободного диссонанса (нашла продолжение у всех композиторов последней трети XX – начале XXI в.);

– А. Шенберга дал начало новой концепции музыки – 12-тоновой звуковой системе и принципу организации, основанных на идее математического числа (продолжатели – А. Берг, А. Веберн; П. Булез, Л. Ноно, К. Пендерецкий, К. Штокхаузен; В. Войтик, С. Кортес, Д. Лыбин, Д. Смольский, В. Кузнецов);

– от А. Веберна происходит сонорность и музыка тембров (затем у Д. Лигети, К. Штокхаузена), пуантилизм (затем у П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена) и серийность (затем во всех национальных школах мира; в Беларуси – Д. Смольский, В. Кузнецов, А. Литвиновский, В. Войтик, А. Мдивани);

– от А. Берга берёт начало новая европейская опера (продолжатели – К. Пендерецкий; Е. Глебов, С. Кортес, В. Кузнецов);

– К. Штокхаузена выступает основоположником сериализма как развития идеи серийности А. Веберна (затем во всех национальных школах мира; в Беларуси – В. Кузнецов, А. Литвиновский); феномена «момент-формы», «мультиформульности» (в Беларуси – В. Кузнецов); новой концепции времени (в Беларуси – Р. Апанович, В. Кузнецов, Л. Симакович, С. Янкович); электронной музыки, или музыкальной электроники (Р. Апанович, С. Бельтюков, А. Литвиновский, В. Кузнецов), новых музыкально-игровых жанров (А. Короткина, В. Кузнецов, Л. Симакович);

– от русской традиции (Д. Бортнянский – П. Чайковский – С. Рахманинов) исходит новая фольклорная волна и новая сакральность (продолжатели – Г. Свиридов, Р. Щедрин, Ю. Буцко, А. Мдивани, А. Бондаренко, Л. Шлег, М. Васючков, В. Кузнецов).

В рамках универсального общеевропейского стиля музыки академической традиции сохранили значение три стилевых парадигмы, или ипостаси, в совокупности обладающие концептуальностью (содержит собственную неклассическую модель видения реальности, идеалы, способы воплощения мира), отвечающие критериям завершенности, целостности (конкретная система языковых средств, система музыкальных параметров, конкретные виды композиторских техник и др.) и высокой художественности. Они определили главные векторы интерпретации мировых событий и мироощущения творцов:

1) конструктивная, или рационалистическая; 2) нелинейная, или неравновесно-самоорганизующаяся (коллажно-алеаторическая и парамузыкально-театральная концепция музыки); 3) чувственно-колористическая (сонорно-стереофоническая концепция музыки). Данные направления апеллировали к:

- разному звуковому материалу музыки – тоновому, микротоновому, электронному, «конкретному»;
- разным типам формы – замкнутым и разомкнутым (открытым) в условиях линейных, нелинейных и симультанных процессов;
- особым новым и новейшим техникам композиции – додекафонной (12-тоновой) – свободной и строгой (серийной), сериальной, сонорной, алеаторной, минималистской;
- жанровому многообразию.

Все три ипостаси лежат в основе универсалии «современная академическая музыка в её расширенном статусе».

В концепции Новой академической музыки поставлен вопрос и о её национальной специфике.

Проблема взаимоотношения национального и общечеловеческого в современной белорусской академической музыке рассмотрена с точки зрения их взаимодействия (взаимовлияния, взаимопроникновения, адаптации, рецепции и др.), характер которого определяется социально-историческими условиями. С этих позиций национальный статус современного стиля белорусских композиторов предстаёт как:

- 1) самостоятельная система, организованная на основе индивидуальных закономерностей;
- 2) результат исторического развития этноса, начиная с древнейших времён;
- 3) часть мирового культурно-исторического процесса, отражающая всеобщие законы развития музыкальной культуры (контекстуальный подход).

При этом компоненты дихотомии «национальная культура» – «мировая культура» вступают между собой в отношения диалога (часто полилога), осуществляемые не только диахронически («по горизонтали»), но и синхронически («по вертикали»), на основе свободных манипуляций пространством и временем. При этом особую актуальность приобретает идея сохранения в отечественном музыкальном искусстве национально-специфического (тематика произведений, интонационный багаж и др.) наряду с освоением вненационального опыта. Такой взгляд, сложившийся в современном музыковедении (Н. Гаврилова), позволяет создать целостное, системное

представление о национальной музыкальной культуре и национальном стиле белорусских и российских композиторов в контексте интеркультурных контактов.

Рассмотрение сущностных аспектов Новой академической музыки свидетельствует, что музыка современных белорусских и российских композиторов отразила важнейшие аспекты музыкального феномена, сформировавшегося в современной европейской художественной культуре. В его основе лежал определённый семантический слой, вобравший постоянно возрастающую роль личной инициативы, высвобождение от трансцендентных ориентиров, влияние научно-технического прогресса, обогащённое европейское сознание за счёт знакомства с уникальным неевропейским духовным опытом и восприятия передовых мировоззренческих идей. Между тем характерным для последней четверти XX – начала XXI в. следует считать мирное параллельное сосуществование разных стилевых течений, их способность приобретать различные эстетические истолкования, доходящие порой до протеизма. При современной потребности в чертах нового стиля работа композитора требует умения интегрироваться в разнородные стилевые системы. Отсюда формула стиля Новой академической музыки представляет своего рода амальгаму традиционного, нового и новейшего, национального и наднационального, индивидуального и общего.

Главными выводами исследования явились следующие постулаты:

1. При всей противоречивости и неоднозначности музыкально-художественных результатов постмодернистской эпохи наиболее влиятельным и плодотворным оказался вполне определённый поворот композиторов к художественно-эстетическим ценностям прошлого.

2. Множественность методов сочинения музыки и индивидуальных стилей, идейного содержания и тематики свидетельствует об отсутствии в современном музыкальном искусстве единого смыслового центра, стержневой идеи, что указывает на господство в современной академической музыке двух славянских народов абсолютного плюрализма.

3. Новое качество академической музыки в последней трети XX – начале XXI в. возникло в результате мощного влияния на неё различных выразительных средств смежных искусств и введения в структуру музыкально-выразительного текста другого параллельного слоя художественного воздействия – театра, эстрадного шоу, модернизированного фольклора и прочего.

4. Важнейшими тенденциями времени явилось тяготение к синтезу, утверждение новых жанровых разновидностей – хэппенинга, перформанса,

акции, где музыка достигает критерия условности или паритета в ряду таких новых жанровых компонентов, как видеоряд, комментирующее слово, конструкция из дерева, металла и другие, а также вмещение в лоно академической музыки ранее не относящихся к этому виду художественной деятельности жанров: рок-опера, концерт с джазом, других традиционно эстрадных жанров, а также модернизированного фольклора.

В данной работе европейская музыка академической традиции (на примере российского и белорусского композиторского творчества) как вид искусства впервые была рассмотрена в широком континууме эстетико-психологических оснований и теоретических разработок в области культурологии, философии, социологии и в контексте культуры и искусства двух славянских народов, европейской музыкальной культуры в целом на основе обобщения достижений современного периода композиторского творчества в Беларуси и России в аспектах эстетических свойств, содержательных идей, жанровых и стилистических решений, техник композиции с выявлением своеобразия музыкального мышления, его объективной ценности.

В заключение отметим, что феномен музыки академической традиции вбирает в себя целый комплекс историко-теоретических и философско-эстетических вопросов, направленных на решение более крупной общеискусствоведческой проблемы репрезентативности академической музыки и, шире, академического искусства в эпоху глобализации.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется сущность феномена академической музыки и особенности её современного состояния.

#### SUMMARY

In the article the essence of a phenomenon of the academic music and feature of its current state is analyzed.

*Савицкая О. П.*

### **ОРГАННАЯ МЕССА И. С. БАХА: ВОПРОСЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

*Белорусская государственная академия музыки*

*(Поступила в редакцию 08.04.2013)*

В Германии, начиная с XVI в., особенности строения и содержания органной мессы складывались в соответствии с упорядочением практики лютеранского богослужения (исключение составляли южнонемецкие земли): «Лютер не отменил мессы как формы богослужения, но перенял её, исключив только Offertorium, то есть собственно католический “жертвенный акт”... Эти изменения совсем не коснулись

музыкальной стороны богослужения, ибо в протестантском культе... были сохранены большие хоры, причём не был изменён и их порядок: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei» [6, с. 39]. На первых порах М. Лютер «считал желательным сохранить хоровое пение на латинском языке», поэтому «со времён Лютера и до Баха большие музыкальные части были общими для протестантского и католического богослужения» [6, с. 40].

Однако к середине XVII в. в протестантской церкви всё более утверждался обычай исполнять в некоторых разделах мессы немецкие духовные песнопения вместо григорианских. Так, в разделе «Kyrie» звучал хорал «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», в разделе Gloria – «Allein Gott in der Hoh'sei Ehr». Вместо традиционного католического «Credo» исполнялся «Wir glauben all'an einen Gott», а в «Communio» – «Jesus Christus, unser Heiland» [1, с. 157]. Важным этапом на пути продвижения протестантского хорала в церковную службу явились хоральные обработки, помещённые в «Новой табулатуре» С. Шейдта (1653).

В XVIII в. замена григорианских песнопений протестантскими стала повсеместным явлением, и И. С. Бах в своей органной мессе обращается уже только к протестантским хоралам.

«Clavier-Übung. III Teil» («Клавирные упражнения», III часть) был подготовлен к печати самим И. С. Бахом и издан в 1739 г. В этот цикл включены «вероисповедальные песни», то есть классические немецкие духовные песнопения, посвящённые главным разделам христианской веры [6, с. 210].

«Клавирные упражнения» занимают особое место в истории органной мессы. Это сочинение, по сути, выходит далеко за рамки прикладной музыки, представляя своего рода *opus perfectum et absolutum* – эталон жанра, образец для подражания (подобно другим поздним баховским шедеврам – «Искусству фуги» и «Музыкальному приношению»).

Опираясь, в отличие от композиторов французской школы, только на хоралы, И. С. Бах располагает их в соответствии с порядком следования основных разделов протестантской службы. Но, обращаясь к традициям старинной хоральной мессы, он вместе с тем трактует её согласно принципам организации крупной инструментальной формы позднего барокко как замкнутое, целостное, циклическое произведение. Важнейшая роль здесь принадлежит величественной Прелюдии и монументальной тройной Фуге *Es-dur*, которые, являясь Прологом и Эпилогом собрания хоралов, как гигантская арка, охватывают всю многочастную композицию.

«Бескрайность звукового пространства» (М. Друскин) и блестящая концертность Прелюдии словно задают тон и масштаб всему грандиозному циклу мессы. Прелюдия написана в староконцертной форме (термин В. Протопопова):

*A – связка – B – A1 – C – A2 – B1 – C1 – A*

Однако разнообразие и контрастность её образно-тематического строя, отчётливая композиционно-функциональная дифференциация разделов, логика тональных соотношений свидетельствуют о том, что форма целого здесь более сложна и насыщена явными влияниями сонатных принципов. Как отмечает В. Протопопов, «староконцертная форма, видимо, уже не удовлетворяла Баха, его музыкальная мысль неслась в будущее, к диалектике сонатной формы» [3, с. 47].

Первый эпизод (B), своим лирическим ариозным характером и изящно орнаментированной мелодией резко контрастирующий с торжественной, помпезной, в духе французской увертюры, главной темой (A), звучит в тональности доминанты, а в заключительном разделе Прелюдии повторяется в основной тональности. Функциональное подобие эпизода побочной партии ещё более усиливается благодаря предшествующей ему связке, также построенной на новом самостоятельном материале (в духе маленькой интермедии жанрового характера). Своим звучанием она напоминает старинные консорты духовых или струнных инструментов. Два центральных проведения главной темы (изменённой тонально и структурно) и помещённый между ними имитационно-полифонический эпизод (A1CA2) близки к сонатной разработке с эпизодом. Происходящее же затем возвращение в основную тональность воспринимается как начало зеркальной репризы с включением материала центрального эпизода. В. Протопопов отмечает использование в Прелюдии весьма важного для создания единства и текучести формы приёма «вуалирования вступления da capo». Этот приём «осуществляется здесь путём ладово-мелодической перемены первого мотива» [3, с. 35].

11

The image shows a musical score for the first section (A) of a prelude. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, and a separate bass line below. The music is in a minor key (one flat) and common time (C). The first section (A) is marked with a large 'A' above the treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The middle and bottom staves are bass clefs, with the middle staff containing a bass line with eighth notes and the bottom staff containing a bass line with quarter notes and rests.

Связка

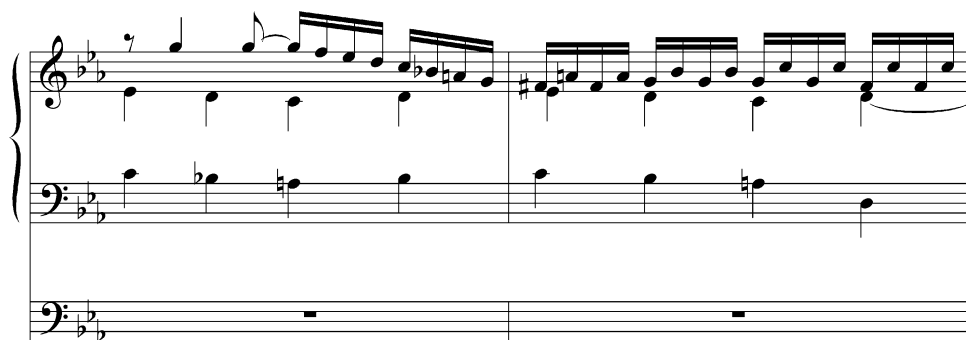
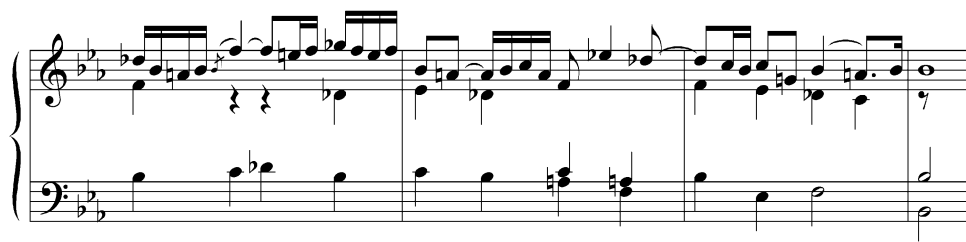
Second system of musical notation, labeled "Связка" (Cadenza). It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with eighth notes and rests, with dynamics markings *piano* and *forte*. The middle and bottom staves are bass clefs, with the middle staff containing a bass line with quarter notes and rests, and the bottom staff containing a bass line with quarter notes and rests.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with eighth notes and rests, with a *piano* dynamic marking. The middle and bottom staves are bass clefs, with the middle staff containing a bass line with quarter notes and rests, and the bottom staff containing a bass line with quarter notes and rests.

**B**

Fourth system of musical notation, labeled "B". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are bass clefs, with the middle staff containing a bass line with quarter notes and rests, and the bottom staff containing a bass line with quarter notes and rests.





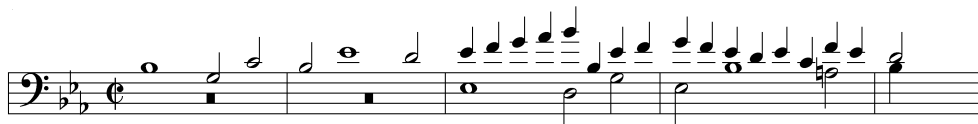
Таким образом, строение Прелюдии обнаруживает достаточно чёткие признаки сонатной формы. Перед нами, бесспорно, ещё не сонатная форма в классическом понимании, но данный пример, как отмечает В. Протопопов, уже представляет «очень важное направление в сторону сонатности, важное для эволюции музыкальных форм XVIII века», поскольку «баховская форма... чревата сонатностью, которая постепенно оформлялась и выдвигалась на первый план, но чаще скрывалась в недрах других форм, ещё не успев вырваться из них» [3, с. 39].

В завершающей мессу тройной фуге на хорал св. Анны – одной из самых развёрнутых фуг Баха – ярко выражены характерные для зрелого периода творчества композитора черты: виртуозная полифоническая техника, неуклонная логика движения всей композиции, сочетающей уравновешенность и огромную внутреннюю динамичность, следование традициям старых мастеров и прозрения в будущее.

I раздел – пятиголосная фуга *alla breve* в манере старинной хоровой полифонии (*Stile antico*) – написан в тонально замкнутой, структурно

уравновешенной старинной двухчастной форме. Обращает на себя внимание тема фуги – главная тема Финала, заключающая в себе глубокий символический смысл. В её основе лежит получивший широкое распространение в баховском тематизме мотив «креста», соединённый с восходящими квартовыми интонациями «восклицания» (exclamatio).

12



Во II разделе – четырёхголосной мануальной фуге – тематическое значение приобретает элемент противосложения к основной теме, становящийся здесь более оживлённым.

13



Форма этого раздела также близка к старинной двухчастной. Однако присущая этой форме структурная уравновешенность «взрывается» здесь средствами, характерными для срединных, неустойчивых частей: тональная разомкнутость (Es–c) и включение в музыкальную ткань основной темы выявляют развивающую функцию этого раздела с точки зрения целостной композиции.

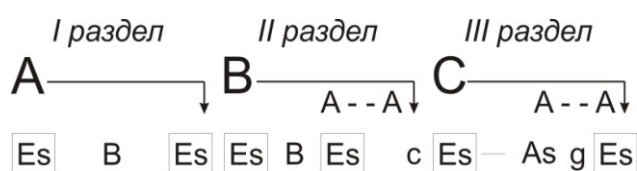
III раздел – пятиголосная фуга. Её тематический материал в характерном движении жиги обнаруживает контуры свободного обращения главной темы.

14



Основной же вариант этой темы в процессе развития становится более активным и выдвигается на первый план многоголосной фактуры. Форма фуги также приближается к старинной двухчастной. Однако в целом композиционная функциональность данного раздела наиболее сложна, так как здесь переплетаются местные и общие экспозиционные, разработочные и репризные функции.

Таким образом, грандиозный Финал, как и Прелюдия, организован на основе взаимодействия принципов различных форм, в результате чего и образуется сложная полиструктурная композиция тройной фуги. Идея последования нескольких самостоятельных фуг, тематический материал которых произведен от исходной темы, уходит в глубь традиций, к старинному ричеркару, и служит упорядоченности, уравновешенности, расчленённости целого. Однако параллельно происходит и другой процесс. Дискретные проведения главной темы во всех трёх разделах образуют гигантскую рассредоточенную фугу с чертами рондовариативной формы, в которой развитый тональный план, чёткая система кадансов, а также фактурно-тембровые средства обеспечивают широкий размах всей композиции с её поистине «симфоническим» током сквозного развития.



*Es-dur* придают всей форме черты рондальности. Буквами А, В, С на схеме обозначены три основных раздела, тематизм каждого из них самостоятелен, хотя и обнаруживает интонационную связь с главной темой.

Уникальным по замыслу и художественному воплощению обрамлением мессы не исчерпываются веяния «нового времени». Характерная для органной мессы XVII в. опора на «смешанный стиль», сочетание старых и новых идей и средств их выражения имеет в «Клавирных упражнениях» и другие проявления.

Жанрово-стилевое разнообразие характеризует и хоральные обработки. В подзаголовке «Clavier-Übung» И. С. Бах указал, что здесь представлены различные *Choralsvorspiel* (хоральные прелюдии) для «любителей и особенно знатоков подобных дел» [2, с. 308]. В связи с этой ремаркой А. Швейцер высказывает следующее соображение: «Лютер создал большой и малый катехизис. В большом он излагает сущность догмы, в малом – обращается к детям. Бах сделал то же самое: для каждого хорала, кроме одного только – “Allein Gott in der Höh’sei Ehr”, – он предлагает две обработки: пространную и краткую. В пространной господствует всеохватывающая звуковая символика... направленная на изображение центральной идеи соответствующего догмата; краткая полна чарующей простоты» [6, с. 211].

В целом баховский цикл демонстрирует практически все бытовавшие в то время жанры и формы обработки хорального напева.

Малые хоралы – мануальные, сравнительно небольшие по размерам пьесы – весьма разнообразны в композиционном отношении. Их можно разделить на две группы:

- использующие хоральную мелодию в качестве *c.f.*;
- использующие хоральную мелодию в качестве источника тематизма, но не *c.f.* (Т. Франтова называет такие хоральные обработки «свободными» [5, с. 88]).

Обработки с *c.f.*, как правило, представляют собой «однократную контрапунктическую вариацию на хорал» [6, с. 211]. Структура их точно соответствует строфической структуре хорала («Vater unser im Himmelreich»).

Среди обработок без *c.f.* широко представлены имитационно-полифонические, опирающиеся на традиции мастеров средненемецкой школы, в частности И. Пахельбеля. Это фугетты и фуга, в которых тема основана на первой фразе хорала (Fughetta super: «Dies sind die heil'gen zehn Gebot'», Fughetta super: «Wir glauben all' an einen Gott», Fuga super: «Jesus Christus, unser Heiland»).

Кроме того, начальная фраза хорала может использоваться и как источник тематического колорирования – приём, восходящий к импровизационной практике колорирования северонемецкого композитора Г. Бёма («Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit»).

Во всех больших хоралах (исключение составляет «Wir glauben all' an einen Gott») основой композиции служит полное однократное дискретное проведение хорального напева, фразы которого отделены друг от друга более или менее протяжённым паузированием. При этом *c.f.* может быть изложен в любом голосе: сопрано («Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit»), теноре («Christe, aller Welt Trost»), альте («Allein Gott in der Höh'sei Ehr'»), басы («Kyrie, Gott heiliger Geist»).

«Clavier-Übung» III Teil И. С. Баха – одна из непревзойдённых вершин в истории жанра органной мессы эпохи барокко. В этом сочинении получило художественно совершенное воплощение барочное понимание органной мессы как грандиозной инструментальной циклической композиции, опирающейся и на имманентно-музыкальные, и на внемузыкальные факторы организации целого.

Явившись одной из первых в музыкальном искусстве крупных инструментальных циклических форм, органная месса в дальнейшем, в новых культурно-исторических условиях, утратила свою значимость, уступив позиции такой универсальной форме, как сонатно-симфонический цикл, но, тем не менее, не ушла в небытие.

«Договариванием» (по определению А. Соколова) традиции барочной органной мессы в новых художественно-стилевых условиях 2-й половины XVIII в. стали «Grosso Orgelmesse» для четырёх солистов, хора и органа и «Kleine Orgelmesse» для сопрано, хора, двух скрипок, баса и органа-obligato Й. Гайдна, а также «Orgelsolo-Messe» для четырёх солистов, хора, двух труб, двух скрипок и органа В. А. Моцарта.

Подлинное возрождение органной мессы и новый этап её истории начинаются во 2-й половине XIX в. с «Missa pro organo» Ф. Листа. Но новая стилистика музыкального искусства, радикальное изменение самого инструмента, ориентированного уже не на *Werk-prinzip* и террасообразную динамику, а на пластичную многокрасочность оркестрового звучания, наконец, очевидная секуляризация художественно-эстетических слушательских установок – всё это, безусловно, вело к глубокой внутренней трансформации жанра, вобравшего в себя идеи концертности и симфонизма. Ярким подтверждением этого служат «Impressions on a French Noël. Il est né le divin enfant» Г. Форе, «Symphonie-Passion» М. Дюпре, Реквием М. Дюрюфле, «Messe de la Pentecôte» О. Мессиана и другие произведения. Параллельно шел и встречный процесс: жанры классико-романтической концертной музыки (соната, сюита, симфония), включаясь в жанровый ряд органного искусства в творчестве Ф. Мендельсона-Бартольди, С. Франка, М. Рegera, Ш.-М. Видора, Л. Вьерна, А. Гильмана и других, словно освещаются мощным духовным светом многовековой традиции мессы.

Типологическая черта органной музыки: склонность к синтезу старого и нового, «sacrosanctum» и «profanum», уходящего в глубь истории и остросовременного, – заключает в себе неограниченные возможности для творческого поиска и открывает широкие перспективы для дальнейшего развития и обновления крупной формы как высшего выражения художественной самобытности органного искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова, Т. Из истории органной мессы / Т. Баранова // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма) / сост. Р. К. Ширинян. – М., 1978. – С. 142 – 164.
2. Друскин, М. Иоганн Себастьян Бах / М. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
3. Протопопов, В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха : очерки / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1981. – 355 с.
4. Фисейский, А. Третья часть «Клавирных упражнений» И. С. Баха : теология в звуке и числе / А. Фисейский // Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 142 – 151 ; № 2. – С. 144 – 151.

5. Франтова, Т. Хоральная обработка / Т. Франтова // Полифонические жанры и формы барокко : лекции по курсу «Полифония» / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1991. – С. 63 – 94.
6. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер ; пер. с нем. – М. : Музыка, 1965. – 725 с.
7. Albrecht, Ch. J. S. Bach «Clavier Übung. Dritter Theil» : Versuch einer Deutung / Ch. Albrecht // Bach-Jahrbuch 55. – Leipzig, 1969.
8. Clement, A. Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach / A. Clement. – Middelburg, 1999.
9. Radulescu, M. Theologische Aspekte im Orgelwerk Johann Sebastian Bachs / M. Radulescu // Alte Musik und Musikpädagogik. – Wien, 1997.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена структура издания И. С. Баха «Clavier Übung. III Theil».

#### SUMMARY

In the article the structure of the edition of J. S. Bach «Clavier Übung. III Theil» is considered.

*Слухаенко В. А.*

### **СПЕЦИФИКА ФОРМ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЗАДАЧ ТЕАТРА ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ В СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЯХ**

*Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины  
(Поступила в редакцию 26.08.2013)*

Наиболее актуальным на сегодняшний день является определение театра юного зрителя как профессионального театра для детей и юношества, цель которого – воспитание молодёжи и формирование у неё эстетических понятий и представлений.

Детский театр способен своими специфическими средствами влиять на формирование и углубление ценностного отношения к уникальности человеческой личности, природы, культуры, общества. Как правило, исследователями этого театрального феномена выделяются четыре вида ценностей, значимых при становлении индивида, а также его самоопределении: социальные, духовные, эстетические, этические.

Вопрос о специфических личностных ценностях, путях формирования тех или иных ценностных установок не раз становился предметом научных изысканий, в частности, этой проблемой занимались И. Бех, О. Вишневский, И. Зязюн, О. Кононко, В. Москалец, В. Постовой, Г. Сагач и другие.

Специфические потребности детского театра подробно исследовались с начала XX в., когда возникла насущная необходимость воспитания и комплексного образования молодого поколения нового государства. В это время инициатор создания детского театра А. А. Брянцев провёл достаточно глубокое исследование драматической игры детей и их эмоциональных реакций на спектакли для взрослых, что и определило основы работы первых детских театров в начале 1920-х годов.

Задачей театра было признано художественное воспитание ребёнка в связи с его общим развитием, поэтому театральные представления должны были соответствовать потребностям детей и воспитательным задачам, поставленным перед театральными педагогами. Таким образом, основатели детского театра вполне осознавали, что «материал», с которым придётся работать, то есть зритель-ребёнок, является специфическим по своему восприятию театрального представления, отличным от взрослого зрителя. Отличие, в частности, заключается в структуре личности, которая у взрослого является устойчивой, сложившейся, а у зрителя-ребёнка находится в стадии формирования, поэтому последний открыт к восприятию новых истин, нравственных принципов, чувствителен к эмоциональным переживаниям, подвержен постоянной переоценке ценностей в процессе такого восприятия.

Детский театр выступает мощным фактором формирования эстетического самосознания, культурного слоя ментальности, который является «прослойкой, кристаллизуется вокруг искусства для обеспечения максимально эффективного с точки зрения общества и каждого конкретного социума протекания художественной деятельности» [2, с. 9]. В детский и юношеский период личность открыта любым творческим импульсам, формирующим стремление к осознанию творческой свободы, свободного мышления, поскольку, как отмечал Н. А. Бердяев, «творческий акт всегда освобождение и преодоление», а «творчество неотделимо от природы» [1, с. 368]. Поэтому через постижение позитивного творческого импульса происходит естественное осознание человека, самоопределение его в окружающей среде, в частности, социуме.

Толчком к восприятию творческого импульса является осознание эстетического как такового, что также выступает одной из основных функций детского театра. По этому поводу Л.Н. Столович отмечает: «Эстетическое и является системообразующим началом различных функциональных значений искусства, обеспечивающих разнообразные “переходы” от произведений к человеческой личности» [4, с. 136].

Вхождению ребёнка в мир театра способствует его атмосфера, необычность обстановки, зрелищность, эмоциональность тона представления, яркие образы, острые сюжеты. Дети, особенно дошкольного возраста, достаточно восприимчивы к чувственно-эмоциональному воздействию, они включаются в действие, сопереживают положительным героям. Как пишет Н. Сац, «с какой верой они смотрят на сцену, слушают, стараются запомнить звуки музыки, особенно песни. Какое счастье говорить с ними о том, что мы хотим вырастить их добрыми, воспитать их в любви к искусству. По-моему, самое важное – воспитать в маленьком человеке интерес к другим, стремление понять всех, иногда похожих на тебя самого, а иногда и не похожих, но достойных внимания живых существ» [4, с. 289]. Осознание такой специфики эстетического воспитания предопределяет задачи дальнейшей работы театра.

В. М. Шахрай отмечает: «Интегративным образованием личности являются ценностные ориентации – выраженные в морально-этических идеалах, убеждениях, принципах, чувствах духовные ценности, осознанные и пережитые личностью, выполняют в её жизни ориентировочную, регулятивную, проектировочную функции» [5, с. 9]. Исследователь также подчёркивает, что базовыми ценностями для личности являются такие, как свобода, добро, истина, красота, справедливость, ответственность, мудрость, творчество. В формировании этих ценностей детскому театру отводится ответственная роль, поскольку возрастом активного формирования и осознания ценностей является подростковый, когда дети чаще посещают театральные представления.

Детский театр фактически способен своими специфическими средствами влиять на формирование и углубление ценностного отношения ребёнка к уникальности человеческой личности, культуры нации и человечества в целом, нравственных представлений общества.

Искусство «появляется там и тогда, когда у людей возникает необходимость осуществить идейно-эмоциональное воздействие на других. Искусство по своей природе, по генезису социально. Оно участвует в программировании поведения людей, в этом его главное назначение» [3, с. 24]. Выполнение таких важных функций накладывает на детский театр большую ответственность, тем более что театр всегда отражает насущные социальные проблемы. Очень важно в этом контексте осознавать, что именно искусство позволяет человеку сформировать определённые устойчивые идеалы, поверить в них.

Говоря о предназначении театра, не следует отрицать и просветительскую функцию, которая имеет приоритет в случае, если перед театром ставится задача формирования разумного человека, считающего своей главной обязанностью



служению обществу. Современный театр наряду с социальной, эстетической, игровой и компенсаторной функциями должен выполнять и функцию просветительскую, образовательную в её широком смысле.

Детский театр, несомненно, выполняет и развлекательную функцию, поскольку необычность обстановки, музыка, игра актёров, декорации приносят юному зрителю истинное наслаждение. Воспринимая игру и сопереживая, зритель отвлекается от повседневности и таким образом избавляется от психологического напряжения.

Выполняя свойственные ему функции, детский театр расширяет рамки эмпирического существования личности, чей жизненный опыт ограничен определённым набором обстоятельств, позволяет пережить тот опыт, которого личность не получает в своей жизни, войти в мир другого опыта, другой культуры, воспринять большой спектр ценностных ориентиров.

Вместе с тем, детский театр должен быть лишён чрезмерного дидактизма и навязчивой категоричности, что будет способствовать органичному вхождению в мир прекрасного и доброго, поскольку основой ценностного осознания действительности становится её субъективно-творческое восприятие, когда ребёнок формирует собственную картину мира, жизненные принципы, нормы поведения и т. д.

Специфичность театра юного зрителя обусловлена его принадлежностью к сфере как образования, так и культуры, что способствует созданию уникального эффекта взаимодействия искусства и образования.

Реализация задач театра для детей и юношества в современных культурных реалиях достигается следующими средствами:

- жанрово-культурологическими – классика, современный мюзикл, фольклорное и эстрадное направление; при этом выбор произведений осуществляется с учётом психофизических возможностей детей и подростков, расширения кругозора;

- коммуникативно-познавательными (речевая среда, познавательная информация, интеллектуальная сфера, компетенция в области искусства);

- художественно-визуальными (музыка, слово, художественное оформление, свет, пантомима, мизансцена, хореография, видеопроекция).

Современному театру присуще соответствующее отношение к зрителю, который прежде всего является наблюдателем и творцом художественных смыслов. Собеседником он может выступать в процессе собственной интерпретации, но совсем не в той мере, как в спектакле, где дискурс является логичным и направленным на определённые результаты. Такие особенности

предопределяют как подбор репертуара пьес современного театра, так и особенности режиссёрского видения.

Анализ театрально-творческого процесса последнего десятилетия достаточно чётко выявил в сфере профессионального детского театра тенденции, которые можно рассматривать как определяющие для направления развития этого типа театра.

Многолетнее движение за «свободу и независимость» в творчестве театров юного зрителя привело к тому, что на смену ТЮЗу как театру художественно-педагогическому, занимавшему своё место в системе эстетического воспитания детей, пришёл театр, который в первую очередь решает собственные художественно-творческие задачи. При этом вопрос подготовки зрителя остаётся более чем актуальным.

Театр во все времена был школой талантливого зрителя, однако сегодня, в условиях развитой электронной культуры, экспансии средств массовой информации, развлекательного «китча», возникает особая потребность противостояния истинной и псевдокультуры. Многомиллионная аудитория видеопросмотров и достаточно скромная театральная аудитория количественно несопоставимы, но, как показывают социолого-педагогические исследования, именно театральный зритель наиболее образован и талантлив. Художественные поиски современного театра, соответственно, стимулируются наличием грамотного зрителя, которого привлекает в театре несколько больше, чем знакомство с неизвестным сюжетом. Таким образом, освоение театрами широкого диапазона драматургии от античных авторов до написанных пьес «новой волны», наличие современных художественно-выразительных средств режиссуры, сценографии, актёрского искусства создают предпосылки для эстетического и интеллектуального обогащения требовательного юного зрителя.

Сегодняшние руководители театральных коллективов хорошо понимают, что современный зритель уже не довольствуется созерцанием театрального представления, особенно если это касается юных зрителей, которые знакомы с виртуальными и интерактивными технологиями. Именно эти технологии необходимы детскому театру для повышения заинтересованности широкого круга зрителей, причём интерактивность является довольно распространённой и модной инновацией в современном театре.

Применение новейших методик в постановках базируется на традициях, сформированных в западном мире, где несколько раньше начали развиваться так называемые интерактивные театры. Так, в крупнейших театрах Соединенных Штатов проявилась тенденция выделения специальных зрительских мест для

активных блогеров, которые могли бы делиться онлайн своими впечатлениями с интернет-аудиторией, задавать вопросы актёрам и авторам спектакля. Таким образом, через социальные сети и блоги осуществляется популяризация театрального искусства, рекламируется новый спектакль, широкие круги пользователей привлекаются к его восприятию, то есть реализуются механизмы театрального менеджмента, отыскиваются новые формы работы, так как учитывается мнение каждого зрителя.

Из-за привлечения интернет-аудитории к восприятию театрального искусства процесс приобщения к театру происходит ненавязчиво: зритель имеет возможность самостоятельно выбрать формы драматического искусства, руководствуясь собственными предпочтениями и интересами, что очень важно для юной аудитории, особенно подростков.

В последнее время возникает всё больше театров для детей и взрослых, в которых вовлечение зрителя в процесс представления ставится на первое место. Чаще всего это небольшие экспериментальные театры, предлагающие представления, где главная роль отводится зрителю.

Можно привести примеры нескольких таких экспериментальных театров в России, реализующих методы лично-ориентированного общения со зрителем.

«Театр вкуса» в Москве – это своеобразный кулинарный театр. Здесь нет сцены, представления, зрителей, любой посетитель становится участником действия, выбирая роль по собственному желанию, при этом также участвует в приготовлении различных блюд.

Музей-театр «Сказочный дом» в Санкт-Петербурге предлагает зрителям прогулку по сказочным интерьерам и пейзажам, игры на полянах, посещение домиков Бабы Яги, трёх медведей и т. д. Есть здесь и инсталляции иностранных сказок. Таким образом, ребёнок приближается к восприятию сказки, чувствует её на ощупь, что очень важно для детей младшего возраста.

Таганрогский молодёжный «Сам себе театр» специфичен тем, что в нём главными участниками становятся зрители, которые в процессе представления влияют на дальнейшее развитие действия, меняют его по своим убеждениям.

Интересным примером является также детский интерактивный театр «Фантазёры», где представление – это непосредственное общение с детьми-зрителями через совместную игру.

Существует несколько интерактивных театров и в Беларуси, к примеру, театр взаимодействия «Мусташ», особенность которого заключается в неклассическом принципе взаимодействия с аудиторией, когда актёры

напрямую общаются со зрителем, причём последний может непосредственно участвовать в спектакле. Театр является уличным, в представлении могут участвовать обычные прохожие.

Интерактивные практики современного театра в целом переворачивают представления о способах взаимодействия театра и зрителя, позволяют заинтересовать юных посетителей и их родителей, реализовать новые представления о театральной деятельности в целом как свободной от барьеров, границы между зрительным залом и сценой.

Таким образом, современный детский театр находится на пути поиска новых выразительных средств, необычных форм взаимодействия со зрителем, способов привлечения юных зрителей к эстетическому познанию мира.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.
2. Клейн, Л. С. К вопросу о связи искусства и культуры / Л. С. Клейн // Искусство в системе культуры. – Л., 1987. – С. 25 – 27.
3. Сац, Н. Новеллы моей жизни : в 2 кн. / Н. Сац. – М. : Искусство, 1984. – Кн. 2. – 383 с.
4. Столович, Л. Н. Культура – человек – творчество / Л. Н. Столович. – М. : Политиздат, 1985. – 415 с.
5. Шахрай, В. М. Формування ціннісних орієнтацій підлітків у діяльності дитячого театру : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.07 / В. М. Шахрай ; Ін-т проблем виховання АПН України. – Київ, 2003. – 19 с.

### РЕЗЮМЕ

В статье определены основные отличительные особенности детского театра, его специфические функции и задачи, раскрыт вопрос эстетической, нравственной, ценностной природы детского театра. Проанализировано состояние современной зрительской аудитории, раскрыты формы и эстетические задачи ТЮЗа, определены насущные проблемы детского театра в XXI веке.

### SUMMARY

In the article discloses a complex question of aesthetic, moral, value-nature of children's theater, identified the challenges facing this particular type of theater. The states of our audience and in this connection are disclosed form and aesthetic problems Spectators in contemporary cultural era.

## **БЕЛАРУСКАЯ ДРАМАТУРГІЯ ЯК ГЕНЕРАТАР АБНАЎЛЕННЯ ЭСТЭТЫЧНАЙ ПАЛІТРЫ**

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў*

*(Паступіў у рэдакцыю 06.05.2013)*

Канец XX – пачатак XXI ст. сталі часам, калі беларускае тэатральнае мастацтва, рэагуючы на сацыяльныя і эканамічныя змены, адчула сур’ёзныя перамены. Гэты перыяд для айчыннага тэатра вызначыўся як пошукам новых метадаў, так і развіццём традыцыйных сродкаў, а таксама трансфармацыяй ролі крытыка, гледача. Першы робіцца не пасіўным тэарэтыкам, а актыўным удзельнікам тэатральнага працэсу (раіць спектаклі для ўдзелу ў фестывалях, мадэрыруе публічныя абмеркаванні і г.д.). Нараджаецца новая форма тэатральнай камунікацыі – чытанні сучасных п’ес з грамадскімі дыскусіямі. Традыцыя тэатралізаваных чытак п’ес зарадзілася на знакамітым фестывалі ў Авіньёне (Францыя) і стала абавязковай прыналежнасцю тэатральнага жыцця на Захадзе. Чытка прадугледжвае не пасіўнае «спажыванне» твораў, а разважанне і рэфлексію гледача, не назіранне глабальных грамадска-палітычных працэсаў, а ўдзел у іх. Гэта змяняе ролю самой драматургіі, якая робіцца рупарам сацыяльнай камунікацыі, а тэатр – месцам культурнага дыялогу.

Перыяд 1990 – 2010 гг. стаў плённым для беларускай драматургіі. Адкрываюцца не распрацаваныя да гэтага часу старонкі айчыннай гісторыі. Пакладзены пачатак вывучэнню і адлюстраванню важнага этапу гістарычнага развіцця – перыяду Вялікага Княства Літоўскага (А. Дудараў, С. Кавалёў, Р. Баравікова і інш.), увасоблены новыя, характэрныя для XXI ст. тэмы: камунікацыйная раз’яднанасць, інфанталізм, суіцыд, маргінальныя слаі грамадства (П. Пражко, А. Курэйчык, М. Рудкоўскі і інш.). Адначасова каштоўным здабыткам і дасягненнем з’явіўся і працяг нацыянальных традыцый: асэнсаванне трагічных і гераічных падзей Вялікай Айчыннай вайны (С. Алексіевіч, А. Дудараў, А. Папова, П. Пражко і інш.); стварэнне п’ес і спектакляў з філасофскім зместам (А. Папова, С. Кавалёў, А. Дзялендзік і інш.). Адбыліся змены і ў форме п’ес. Маладыя беларускія аўтары, як і еўрапейскія калегі, звярнуліся да так званай «постдрамы» (вызначэнне Х. К. Лемана). Трансфармацыя драматургічнай арыстоцэлеўскай сістэмы прывяла да змянення метадалагічнага падыходу ў аналізе такіх твораў. У сусветнай і айчыннай драматургіі вызначыліся адметныя дыскурсіўна-стылявыя і жанравыя зрушэнні, якія сведчаць пра з’яўленне новай мастацкай парадыгмы драмы: адбываецца

відазмяненне канфлікту, паняццяў «герой і гераічнае», узнікае новая структурная частка – устаўны (уводны) тэкст, змяняецца роля інтрыгі і іншае.

У новай драматургіі выразна акрэсліваюцца два напрамкі: новы рэалізм і постдрама. У новым рэалізме прасочваецца структура арыстоцэлеўскай драмы; аўтары імкнуцца апісаць рэчаіснасць пры дапамозе прыёмаў рэалістычнай драматургіі, але пазбягаюць умоўнасцей і метафар, выкарыстоўваючы рэальныя факты. Тут свабодна ўжываецца слэнг і ненарматыўная лексіка, сумяшчаюцца гратэск і трагедыянасць, а камічныя сцэны могуць перамяжоўвацца са сцэнамі жорсткасці. Герой – людзі, якія знаходзяцца ў крызісным стане (на мяжы жыцця і смерці, істэрыкі і суіцыду) і балюча перажываюць крызіс каштоўнасцей і ўзаемаадносін у сучасным грамадстве. Постдрама мае дыскрэтную структуру, дзе можа не быць развіцця дзеяння, вострага канфлікту, нават выразна акрэсленых персанажаў. Своеасаблівы паток свядомасці аўтара замацаваны адзінствам эмацыянальнага тону або рытмам. Аб’ектыўныя крытэрыі можна вызначыць перш за ўсё яе разарванай, дыскрэтнай структурай, дзе адсутнічае традыцыйная сістэма: завязка – кульмінацыя – развязка.

Культурнай дамінантай становіцца «крызіс ідэнтычнасці», што зводзіцца да адсутнасці выразнага, натуральнага вобраза самога сябе і з’яўляецца прычынай дысгармоніі персанажаў п’ес. Драматычны канфлікт у навейшай драме непасрэдна суадносіцца з тыпам ідэнтычнасці героя, які з’яўляецца галоўным носьбітам «крызісных станаў».

Акрэсліваюцца наступныя тыпы ідэнтычнасці герояў навейшай беларускай драмы:

1) сутнасны (гендарны, нацыянальны), які вызначае сутнасць суб’екта і не можа змяніцца; канфлікт – сутыкненне героя з самім сабой як з Іншым-мінулым, будучым («Ана з адной н», «Дажыць да прэм’еры», М. Рудкоўскі; «Тры Жызэлі», А. Курэйчык; «Пешка», Д. Багаслаўскі; «Зігмунд Фрэйд і яго салдаты», С. Гіргель);

2) сацыяльны (прафесійны, сямейны, рэлігійна-ідэалагічны) – тып, што надаецца соцыумам; канфлікт – сутыкненне героя з сацыяльнымі іншымі («Жыццё ўдалося», П. Пражко; «Бог козыту», «Паляванне на суніцы», М. Рудкоўскі; «Сталіца Эраунд», С. Гіргель; «Ідылія для падзорнай трубы», Т. Ламонава; «Хто пакахае мадам», А. Шурпін; «Белы анёл з чорнымі крыламі», Д. Балыка; «Любоў людзей», Д. Багаслаўскі);

3) духоўны – тып, які вызначае экзістэнцыяльны і метафізічны вопыт героя; канфлікт – сутыкненне героя з Іншым як з Чужым. У якасці Чужога можа выступаць Бог, Вышэйшы Розум («Мужчына, жанчына, пісталет», «Сумчаты

воўк», К. Сцешык; «Пупавіна», Д. Балыка; «Уварванне», М. Рудкоўскі; «Саша», П. Пражко).

П'еса «Жыццё ўдалося» П. Пражко пастаўлена М. Угаравым у Тэатры.doc (спектакль атрымаў «Залатую маску» ў 2009 г.) і Э. Баяковым у тэатры «Практыка» (Расія) адначасова. Героі гэтага твора не сярэднестатыстычныя, а хутчэй «усреднённые» падлеткі. Поп-культура і інтэрнэт-прастора неверагодным чынам сказіла іх свядомасць, што непасрэдным чынам адлюстравана ў мове герояў. Яны размаўляюць звышкароткімі фразамі, якія называюць прадмет, але не пранікаюць у яго існасць. Кліпавая свядомасць стварае аднаскладовую мову, падобную больш да рэкламных слоганаў, чым да прадукту рэфлексійнага мыслення. Некультурная мова перадае абмежаванасць матэрыялізаваанай і замбіраванай свядомасці. Гісторыя чатырох маладых людзей: братоў – настаўнікаў фізкультуры і дзяўчат-школьніц – уяўляе сабой зрэз жыцця, дзе ў персанажаў няма ні думак, ні жаданняў, толькі фізіялагічныя рэфлексы, якія яны спрабуюць задаволіць. Яны шчыра лічаць, што іх жыццё «ўдалося», але і шчасця няма, і кахання няма, і фізіялогія радасці не прыносіць. Вяселле Аляксея і Алены – відавочны трагіфарс, падобны да медыйных *reality show*: жаніх напіваецца і засынае ў прыбіральні, а нявеста прыходзіць да высновы, што кахае яго брата. Героі крочаць па жыцці, пакутуюць ад немагчымасці ўсвядоміць сябе і хоць бы неяк выразіць. Драматычныя калізіі дэманструюць няздольнасць герояў да стваральнага мыслення і дзеяння: бясконцыя самапаўтарэнні і паўзы азначаюць няўменне выказаць пачуцці, адсутнасць развітага слоўнікавага запасу. Персанажы п'есы не забойцы, не злодзеі, яны папросту «планктон». Рэмарка (з п'есы таго ж аўтара «Зачыненыя дзверы») «і ні пра што не думае» падыходзіць ім больш за ўсё. Праз тры месяцы маладыя разыходзяцца, але «працягваюць разам тусавацца». З персанажамі не адбываецца ніякіх змен і пераўтварэнняў у характары, што тыпова для класічнай драмы. Але менавіта ў гэтым і заключаецца трагізм сітуацыі.

П'еса «Жыццё ўдалося», пастаўленая на дзвюх маскоўскіх пляцоўках, вырашана ў розных накірунках. Спектакль у тэатры «Практыка» – гэта спроба стварыць на сцэне паўнаватасныя вобразы персанажаў. Тэатр.doc пайшоў іншым шляхам: чытка акцёраў па ролях, іх адхіленасць ад тэксту. Калі Э. Баякоў эксплуатае старую мадэль новай драмы (у аўтарскай рэмарцы герой Вадзім – «дэбіл», і акцёр П. Арцёмьеў паказвае менавіта такога персанажа), то М. Угараў выкарыстаў пэўную дыстанцыраванасць, або «адхіленасць», ад тэксту. У Тэатры.doc на сцэне расстаўлены крэслы, акцёры сядзяць тварам да глядачоў, без гриму, дэкарацый, з надрукаваным тэкстам у руках, як на рэпетыцыі.

Расійскі крытык М. Зайонц піша: «Праблема падобнасці да жыцця М. Угарава не хвалявала. Яго ў гэтай п'есе цікавілі не словы (уключаючы мацёрныя), а тое, што ўзнікае на іх стыку. Яны адмовіліся ад дакументальнасці, прыдумаўшы пачаць спектакль з чыткі па ролях, паступова ў яе апускаячыся. І гэтае адхіленне ператварыла ўяўны ўсяго толькі дыктафонна дакладны тэкст у факт мастацтва» [1].

Вопыт пастаноўкі постдраматычнага тэксту «Жыццё ўдалося» з рознымі стылістычнымі падыходамі, поспех адной і няўдача другой сведчаць пра тое, што такі твор мае ўласны код (п'еса як тэкст) і патрабуе рэжысёрскага ўсведамлення. Спосаб, з дапамогай якога Э. Баякоў паставіў гэтую п'есу ў «Практыцы», пацвярджае той факт, што метады псіхалагічнага тэатра аказваюцца недарэчнымі або недастатковымі для сцэнічнага ўвасаблення постдраматычных твораў.

Расійскі крытык П. Руднеў, разважаючы пра творчасць П. Пражко і п'есу «Зачыненыя дзверы», адзначыў: «Чалавек у эпоху масавых камунікацый і віртуальнай рэальнасці страціў волю да жыцця і самаўзнаўлення, волю да самарэалізацыі. Ён рэалізуе толькі сваё права і непазбыўна жаданне заставацца ананімам, нікім, цэлафанам, поўным нулём. Чалавекам, якога немагчыма злавіць ні ў адной сацыяльнай сетцы. Чалавекам, які імітуе жыццё для таго, каб яго пакінулі, нарэшце, у спакоі. Пражко фіксуе ператварэнне мовы ў тэхнічны сродак перадачы абязлічанай, пазбаўленай уяўлення і метафары інфармацыі. Гэта нейкі важны паварот у гісторыі тэатра, які сёння ўсё менш і менш залежыць ад вербальнасці, ад логікі прамовы, ад слоў. Прасторы гульні ўсё менш – у словах, у канструкцыі слоў, у парадку слоў» [2].

Драматургічны напрамак новага рэалізму прадстаўлены ў творчасці М. Рудкоўскага, таксама добра вядомага за межамі нашай краіны. Аўтар іранічна і дакладна перадае інтанацыю часу, які змяніўся, і канстатуе праблемы сучасных рэалій. «Ана з адной н» – менавіта так называла сябе гераіня п'есы «Ана і ананас», якая не жадала быць адной з соцень тысяч дзяўчат з такім жа іменем і ўлівацца ў выразна арганізаваную грамадскую сістэму.

П'еса «Дажыць да прэм'еры» М. Рудкоўскага адлюстроўвае адносіны сучаснага чалавека да вайны. Напісаная ў 2009 г., упершыню яна была прадстаўлена падчас анлайн-праекта фестывалю «Панарама». П. Харланчук ажыццявіў пастаноўку на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі. Сюжэт п'есы надзвычай «тэатральны»: дзве маладыя актрысы павінны сыграць у тэатры партызанак падчас вайны. Вера (Л. Сідаркевіч) прапаноўвае зрабіць эксперымент: «пражыць» цяжкія ваенныя сітуацыі (па К. Станіслаўскаму), каб



адчуць тое, што іх гераіні. Кацю (В. Скварцова) яна прымушае адмовіцца ад салонаў прыгажосці і салярыя, мыцца гаспадарчым мылам і есці толькі хлеб. І Каця, адчуўшы першыя нястачы вайны, крычыць, стоячы на каленях на авансцэне: *«Фашысты, сволачы, ненавіджу!»* [3]. Знешне камічная матывацыя з'яўляецца, аднак, унутрана драматычнай для актрысы, якая пачала адчуваць вобраз партызанкі.

У гэтую гульню аказваецца ўцягнутым і муж Веры – бізнесмен Аляксей (А. Марчанка). На прапанову жонкі з'есці на вячэру кавалачак хлеба ён адказвае: *«Ты не такая вялікая актрыса, каб рабіць такія эксперыменты. І табе не плацяць такія ганарары!»* [3]. Але для Веры важным робіцца ўжо не роль: яна імкнецца зразумець, як людзі выжылі падчас вайны. І самае галоўнае – ці здолела б выжыць яна? Аляксей у звышнатуральным і арганічным акцёрскім выкананні А. Марчанкі пастуліруе найноўшую філасофію: *«Як выжыць сёння? Вось што цікавіць сучаснага чалавека»* [3]. Але Веру ўжо не спыніць. У выкананні Людмілы Сідаркевіч яна паводзіць сябе як вучоны, што шукае ісціну шляхам эксперыментаў. Вера распрадае каштоўныя рэчы мужа і купляе ў Жанчыны (М. Пятровіч) хлеб за залаты пярсцёнак. Кожная сцэна ўзмацняе градус абсурду. Рэжысёр дакладна і прафесійна выбудоўвае прастору спектакля, дзе гульня і рэальнасць цесна пераплятаюцца. Сама ідэя гульні падкрэсліваецца і ў сцэнаграфічным вырашэнні А. Меранкова (на сцэне тры рады шынялёў, якія ўздываюцца і апускаюцца ў залежнасці ад падзей), і ў касцюмах А. Ігрушы, дзе пануюць чырвоны і чорны колеры.

Сэнсавай кульмінацыяй спектакля робіцца сцэна ў краме, куды прыходзяць сяброўкі з мэтай «пранесці незаўважна для немцаў міну» – пранесці тавары міма касы. Але прадаўшчыца (М. Пятровіч) іх заўважае, і Каця пачынае «монаспектакль». То бегаючы, то поўзаючы на авансцэне, яна камічна-манерна чытае маналог Ранеўскай ва ўласнай інтэрпрэтацыі, толькі звяртаецца не як чэхаўская гераіня да шафы, а да сцэлажа з прадуктамі. А заканчвае сваё «выступленне», грозна наступаючы на прадаўшчыцу са словамі: *«З-за такіх, як вы, ў краіне крызіс! Вам толькі дай, дай! А што вы зрабілі для гэтага дай? У вас ніякай грамадзянскай пазіцыі і самасвядомасці няма!»* [3]. Але абсурд дасягае найвышэйшай кропкі, калі прадаўшчыца так пранікаецца ўбачаным і пачутым, што просіць прабачэння ў актрыс. М. Пятровіч, якая выконвае некалькі роляў, надзвычай камічна і пераканаўча стварае тыповы вобраз сярэднестатыстычнай жанчыны.

Драматычнасць у спектаклі перадаецца праз камізм сітуацыі, з выкарыстаннем іроніі і гратэску, бо як яшчэ можна зламаць навіязанае

клішыраванае стаўленне да тэмы вайны? Тэмы, якая ператварылася ў пафасны манумент, што не выклікае ніякіх пачуццяў. Погляд сучаснага чалавека і яго рэфлексія пра далёкую вайну аказваецца поглядам на жыццё сённяшняе, дзе вайна працягваецца, але набыла іншыя канфігурацыі.

Парадаксальная гульня ў вайну змяняе яе ўдзельнікаў. Гламурная прыгажуня Каця робіцца падобнай да сапраўднай партызанкі. В. Скварцова пераапрацавае чырвоныя туфлі на высокіх абцасах і дэкальтаваную кофточку на шынель і хустку, але самае галоўнае, што здолела перадаць актрыса, – гэта ўнутраныя змяненні сваёй гераіні. Адмовіўшыся ад звычайнага камфорту, яна спасцігае і абяцэнне Перамогі, і пераўтварэнне тэмы вайны ў нейкае ідэалагічнае клішэ, якое так дакладна агучвае Жанчына: *«У нас гэта (Дзень Перамогі) звычайны працоўны дзень, паменшаны на гадзіну. Ды і на ім няма ніводнага ветэрана, толькі п'яная моладзь на салют цягнецца, потым яны б'юцца, гадзяць у двары, бутэлькі разбіваюць. Вось табе і Дзень Перамогі»* [3].

Стваральнікі спектакля не выносяць вердыктаў – яны даследуюць сучаснага чалавека ў экстрэмальных абставінах. У фінале пастаноўкі чырвоная-шэрая колеравая гама касцюмаў змяняецца на светлую. Белыя майкі герояў выглядаюць як сцягі перамогі, якая завецца ўнутранай свабодай.

Выкарыстоўваючы шырокую жанрава-стылістычную палітру беларускай драматургіі, айчынны тэатр прапануе разнастайнасць творчых метадаў, асвойвае наватарскія прыёмы еўрапейскага тэатра, развівае традыцыйныя сродкі сцэнічнай выразнасці, захоўваючы пры гэтым нацыянальную адметнасць. На падставе беларускай драматургіі тэатр фарміруе і развівае мадэль культурнай беларускай ідэнтыфікацыі, выкарыстоўваючы эстэтыку розных напрамкаў. Сучасная айчынная драматургія прапануе новую мову, прыёмы і тэмы і з'яўляецца неад'емным элементам у развіцці беларускага тэатра.

Абнаўленне тэатральнай эстэтыкі адбываецца за кошт новых беларускіх п'ес, якія ставяць перад рэжысёрамі праблему пошуку новай тэатральнай мовы. Складаны і неадназначны перыяд 1990-х гадоў стаў часам набыцця дзяржаўнай самастойнасці. У беларускай драматургіі гэтага перыяду адлюстраваліся актуальныя для грамадства праблемы і пытанні. Менавіта беларуская п'еса вывела на падмошкі нацыянальных герояў, закранула вострыя пытанні Чарнобыля, распаду СССР, вайны ў Афганістане. Айчынная драматургія з'явілася лакаматывам, які ўцягваў тэатр у размову на актуальныя тэмы і ў пошук адпаведных сродкаў выразнасці. Шэраг спектакляў нацыянальна-адраджэнскай накіраванасці сведчыць пра тэндэнцыю, дзе самай важнай робіцца ідэя абуджэння нацыянальнай свядомасці пры выкарыстанні гераічных постацей мінулага.

Пачатак 2000-х гадоў стаў перыядам трансфармацыі стэрэатыпных выяўленняў і пошуку наватарскіх метадаў. Тэндэнцыяй, якую заклала айчынная п'еса, з'явілася выкарыстанне эксперыментальных сродкаў выразнасці, імкненне да стварэння новай сэнсавай і формаўтваральнай сістэмы. В. Баркоўскі, К. Аверкава, А. Марчанка пры пастаноўцы сучаснай беларускай п'есы (С. Кавалёў, А. Папова, М. Рудкоўскі і інш.) выкарыстоўваюць сродкі постдраматычнага тэатра: перфарматыўнасць, фрагментарнасць, сімулятаннасць часовай прасторы. Айчынная п'еса вымагае ад тэатра пошуку адпаведных сродкаў выразнасці, садзейнічае іх развіццю і абнаўленню. Беларуская драматургія з'яўляецца своеасаблівым генератарам абнаўлення эстэтычнай тэатральнай палітры.

Такім чынам, беларуская драматургія займае адметнае месца ў фарміраванні аблічча нацыянальнага тэатра, садзейнічае развіццю і абнаўленню сцэнічных сродкаў і прыёмаў выразнасці, што пацвярджаюць таксама і шматлікія ўзнагароды на міжнародных фестывалях.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Зайонц, М Улица корчится безъязыкая / М. Зайонц // Итоги. – 2009. – № 19. – С. 56 – 57.
2. Руднев, П. Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь / П. Руднев // Топос : литературно-философский журнал [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа : <http://www.topos.ru/article/7237>. – Дата доступа : 22.06.2010.
3. Рудковский, Н. «Дожить до премьеры» / Н. Рудковский // Современная драматургия. – 2010. – № 1. – С. 12 – 34.
4. Орлова, Т. Д. История театра в вольном изложении / Т. Д. Орлова. – Минск : Медисонт, 2010. – 194 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследуется трансформация современной белорусской драматургии. Выделяется два основных направления – новый реализм и постдрама. Анализируется их сценическое воплощение и воздействие на обновление театральной эстетики 1990 – 2010 годов.

#### SUMMARY

The transformation of modern Belarusian dramaturgy is studied in this article. New realism and postdrama are specified as two main directions. Their stage implementation and influence on theatrical esthetics of 1990 – 2010 years is analysed.

## **ХОРОВОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В БЕЛАРУСИ РУБЕЖА XX – XXI ВВ. ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ (КАМЕРНЫЙ ХОР)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Академическое камерное хоровое пение как форма исполнительства нашла свой путь к белорусской слушательской аудитории и, начиная с 1980-х годов, получила большое распространение. В этой сфере появились выдающиеся хоровые коллективы, возглавляемые дирижёрами – приверженцами данного стиля хорового пения. Целью статьи является создание творческих портретов белорусских камерных хоров и их дирижёров рубежа XX – XXI вв. Для достижения поставленной цели мы остановимся на важнейших вопросах теории камерного хорового исполнительского искусства и дадим характеристику творчества коллективов и их руководителей.

Камерная форма хорового исполнительства имеет много сторонников благодаря различным причинам как эстетического, так и практического характера. Среди них – мобильность немногочисленного хора, который по законам камерного стиля должен комплектоваться из певцов-солистов; особая организация «хора-инструмента» согласно технологиям сольно-ансамблевого музицирования; расширение арсенала исполнительских средств благодаря «гибкости» и «подвижности» малого состава; особенности трактовок, определяемые спецификой камерных исполнительских стилевых подходов к динамике, звуковедению, звукообразованию; склонность к лирическому типу высказывания; особый репертуар, который не предназначен для большого хора, и другие.

Первым государственным коллективом в данном направлении был Камерный хор Гомельской областной филармонии (основан в 1979 г. заслуженным деятелем культуры Беларуси Алексеем Лукомским). С 1989 г. его художественным руководителем и главным дирижёром является Елена Константиновна Соколова – член Союза музыкальных деятелей Беларуси, обладатель медали Франциска Скорины, музыкально-общественный деятель, выпускница Горьковской консерватории им. М. И. Глинки (класс профессора В. А. Куржавского). Хор ведёт активную концертную деятельность. Так, он постоянный участник культурной и общественной жизни города, области и республики; получил международное признание (неоднократно представлял белорусское искусство в Германии, Польше, Литве, Франции, России); является лауреатом и дипломантом международных фестивалей; осуществляет

просветительские и благотворительные проекты; поёт не только на профессиональной сцене для филармонической публики, но и в школах, сельских домах культуры, больницах, детских домах, на промышленных предприятиях. Хор – лауреат первой премии в категории профессиональных светских хоров XIV Международного фестиваля Православной церковной музыки (Хайнувка, Польша, 1995 г.); VII Международного фестиваля «Гауде-Мастер» (Ченстохово, Польша, 1997 г.); XXXIII Международного фестиваля хоровой музыки (Щетин, Польша, 1998 г.); XV Международного фестиваля старинной хоровой музыки (Дорцбах, Германия, 2002 г.); дипломант VII Международного фестиваля духовных песнопений (Минск, 2003 г.); лауреат 2-й премии XXV Юбилейного Международного фестиваля-конкурса Православной духовной музыки (Белосток, Польша, 2006 г.); VIII Международного фестиваля русской духовной музыки (Вильнюс, Литва, 2006 г.). Репертуарная политика в хоре отличается большим разнообразием. В его исполнении звучат произведения разных стилевых направлений и эпох, где почётное место занимает музыка белорусских авторов (И. Лученка, Л. Захлевно, В. Оловникова, А. Туренкова, Ю. Семеняко, А. Мдивани и др.). Есть программы для детской аудитории, популярная хоровая музыка. Многогранная музыкально-общественная и исполнительская деятельность руководителя хора Е. Соколовой неоднократно отмечалась на государственном уровне. Так, она награждена медалью Франциска Скорины (2009), Памятным знаком «2000 лет Христианству» (2000), Почётным знаком Министерства культуры Республики Беларусь «За значны асабісты ўклад у развіццё беларускай культуры» (2000), Специальным дипломом Белорусского республиканского Дома прессы «За повышение престижа Отечественной культуры», Почётной грамотой Совета Министров Республики Беларусь «За асабісты ўклад у развіццё і прапаганду нацыянальнай культуры і мастацтва, адраджэнне і захаванне гісторыка-культурнай спадчыны Беларусі» и другими.

В октябре 1988 г. был образован Государственный камерный хор Республики Беларусь. Инициатива создания принадлежала Игорю Матюхову, который был приверженцем этой формы хорового исполнительства и успешно руководил камерным хором БГУ. Игорь Гаврилович Матюхов – дирижёр хора, преподаватель хоровых дисциплин, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, доцент. В 1981 г. он окончил Ленинградскую государственную консерваторию (класс профессора Т. И. Хитровой). С 1981 г. работал в Минске в качестве руководителя Народной хоровой капеллы БГУ, хора мальчиков средней специальной музыкальной школы при Белорусской государственной

консерватории, Молодёжного камерного хора Минска. И. Матюхов руководил Государственным камерным хором Республики Беларусь до 2000 г. Коллектив под управлением энтузиаста камерной формы хорового исполнительства быстро поднялся до уровня мирового класса посредством исполнения недоступного тогда ещё отечественного хорового наследия (как светской, так и сакральной традиции). Этот хор встал на путь заполнения «пробелов» в знании о старинной хоровой музыке. Коллектив отличала особая манера вокально-хорового высказывания, связанная с петербургской вокальной школой, идущей от русской Придворной певческой капеллы им. М. Глинки с её «инструментальной» трактовкой хора, с одной стороны, и традициями исполнительства русской светской академической музыки (хоровой романс, в частности) – с другой. Особое внимание И. Матюхов уделял и современной музыке для камерного состава. С 2000 г. он живёт в Санкт-Петербурге.

Благодаря преемственности в области репертуарной политики нового руководителя этого хорового коллектива Натальи Михайловой хор продолжил плодотворную творческую деятельность. Наталья Владимировна – дирижёр хора, преподаватель хоровых дисциплин, регент. Окончила Краснодарское музыкальное училище (класс С. А. Лукьянченко, 1981 г.) и Белорусскую государственную консерваторию (класс доцента А. П. Зеленковой, 1985 г.). С 1988 по 1995 гг. работала в качестве хормейстера Государственного камерного хора. Затем, в период 1995 – 2000 гг., творческая деятельность Н. Михайловой была связана с хором «Кантус» Белорусского общества слепых. В 1995 – 1998 гг. Н. В. Михайлова была регентом в Александро-Невской церкви (Минск). Коллектив находится в состоянии постоянного творческого поиска. Репертуарная политика в хоре зиждется на принципе жанрового и стиливого многообразия. В настоящее время наряду с классическим репертуаром, включающим традиционную хоровую литературу для камерного состава, исполняются и произведения авангардного направления, и спиричуэлс. Характерной чертой деятельности на современном этапе является то, что в коллективе ведётся «открытая политика»: хор работает с известными дирижёрами (А. Анисимов, М. Финберг, В. Мик, А. Сполдинг и др.), солистами, сотрудничает с оркестрами («Классик-авангард», Государственный камерный оркестр) и другими коллективами (театры «Госціца», «Зніч»). Одной из важнейших сфер деятельности Государственного камерного хора является исполнение музыки современных белорусских композиторов. Так, коллектив постоянно участвует в премьерах произведений С. Кортеса, В. Копытько, Л. Захлевного, В. Каризны, А. Козловой, А. Безенсон, Д. Лыбина,

Е. Атрашкевич, В. Кузнецова, И. Лученка, Е. Поплавского, А. Бондаренко и других. Уровень мастерства коллектива под руководством Н. В. Михайловой подтверждает его активная творческая установка на исполнение концертных программ по всей стране и за её пределами. Например, хор приглашается для участия в знаменитых отечественных фестивалях: Международный фестиваль «Полоцкие дни хоровой музыки»; «Магутны Божа» (Могилёв), Белорусский фестиваль камерной музыки «Музы Нясвіжа» и других. Коллектив выступал в лучших залах Москвы (в рамках «Гергиевского пасхального фестиваля» в 2010 г.), Санкт-Петербурга, Таллинна, Киева, Сочи, а также являлся участником музыкальных и хоровых фестивалей: в Польше (Хайнувка, 2006, 2007 гг.; Варшава); Литве (Международный фестиваль русской духовной музыки в Вильнюсе, с 1999 г.), Норвегии, Словакии, Швеции, Германии и других странах. В 2006 г. хор стал обладателем Гран-при Международного фестиваля «Хайнувские дни музыки церковной» (Польша). Творчество Натальи Михайловой признано и на государственном уровне: в феврале 2008 г. Президент Республики Беларусь наградил её медалью Франциска Скорины за высокое профессиональное мастерство.

Уникальным явлением хоровой концертно-исполнительской практики был Полоцкий камерный хор (1990 – 2002), который создала и на протяжении его существования руководила Людмила Адамовна Жукова (1944) – дирижёр хора, преподаватель хоровых дисциплин. Она окончила Гомельское музыкально-педагогическое училище (1963) и Белорусскую государственную консерваторию (класс Н. Ф. Маслова, 1968 г.). Это был любительский коллектив, из числа молодых музыкантов разных специальностей. Авторитетный музыкант и энтузиаст хорового пения, Людмила Адамовна объединила творческую молодёжь с целью постижения духовной музыки, которая не исполнялась в советские времена. Участники хора с большим воодушевлением (в русле общего веяния времени) под руководством профессионала-дирижёра высокого класса осваивали этот новый для них пласт музыкального искусства, изучали каноны и традиции исполнения духовной музыки. Постепенно репертуар расширился за счёт светских жанров. Стилевой диапазон исполненной западно- и восточноевропейской хоровой литературы был весьма широк: за время успешной деятельности хор обращался и к старинной музыке, и к произведениям классико-романтического направления, и к современным композициям. И всё же важнейшим направлением репертуарной политики Людмилы Адамовны было исполнение сочинений белорусских авторов сакральной, светской и фольклорной тематики. Хор постоянно участвовал в

хоровых конкурсах, где неизменно имел успех и занимал призовые места: Гран-при на фестивале «Пеўчае поле Беларусі» (1997); Гран-при и Специальный приз Президента Республики Турция на Международном фестивале хоровой музыки (Анкара, 1998 г.); Первая премия на I Международном фестивале духовной музыки «Магутны Божа» (Могилёв, 1993 г.); I Премия на XIII Международном фестивале церковной музыки (Хайнувка, 1994 г.); Серебряный диплом на Международном конкурсе им. Р. Шумана (Цвиккау, 1995 г.); звание лауреата фестиваля, посвящённого 500-летию Ф. Скорины (Беларусь, 1990 г.); звание лауреата фестиваля славянских культур (Даугавпилс, 1991 г.) и другие. Кроме того, его приглашали в качестве почётного гостя на фестивали хоровой музыки. В рамках этих фестивалей Полоцкий камерный хор под руководством Л. Жуковой выступал в известных (европейского уровня) концертных залах и храмах: Бодензе фестиваль (Фридрихсхафен, зал Графцеллинхаус, 1993 г.); фестиваль «Белые ночи» (Санкт-Петербург, зал Капеллы им. Глинки, Юсуповский дворец, 1994 г.); Международный фестиваль православной музыки (Москва, Рахманиновский зал Московской консерватории и колонный зал Дома Союзов, 1994, 1995 гг.); VII фестиваль старинной и современной музыки (Полоцк, Софийский собор, 1994 г.); фестиваль духовной музыки Гауде Матер (Ченстохово, 1995 г.); фестиваль Еуротреф Музик (Булл, 1995 г.); Рождественский фестиваль (Минск, костёл святого Симона и святой Елены, 1996 г.); фестиваль духовной музыки (Миндзездройе, 1997 г.); фестиваль им. И. Соллертинского (Витебск, 1997 г.); Певческая академия (Гомель, 1998 г.); Пасхальный фестиваль (Санкт-Петербург, Ротонда Мариинского дворца, Владимирский собор, Зеркальный зал дворца Белозерских-Белосельских, 1999 г.); Международный фестиваль хоровой музыки (Анкара, Филармония, Президентский дворец, консерватория, 2000 г.) и другие. Уникальность художественного прочтения хоровых партитур Людмилой Жуковой неизменно вызывала интерес и восторженные отзывы современников, которым посчастливилось быть на концертах Полоцкого камерного хора. Этим обусловлены творческие связи хора с современными композиторами и исполнение их музыки. В целом исполнительский стиль коллектива характеризовался качествами, присущими лучшим профессиональным хорам современности. Л. А. Жукова неоднократно награждалась личными грамотами, дипломами, благодарностями как руководитель хоровых коллективов и преподаватель хорового дирижирования. Мастерство и артистизм Л. А. Жуковой были отмечены специальным призом «лучший дирижёр» на Международном фестивале «Магутны Божа» (Могилёв). За успешную работу по воспитанию



молодых специалистов она была отмечена правительственными наградами: дипломом «Человек года» (1998) и Премией Президента Республики Беларусь, Почётным знаком Министерства культуры. С 2002 г. Л. А. Жукова проживает в Санкт-Петербурге.

Особую известность за пределами своей церкви получил Хор минского храма иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость» (регент Ольга Янум), который организован также согласно принципам камерного хорового исполнительства. Коллектив участвует не только в церковных службах, но и в светских мероприятиях. Высокий образовательный уровень профессиональных музыкантов, входящих в состав этого коллектива, даёт основу для плодотворной работы. Творческие задачи хора, связанные с богослужебной практикой, благотворительной и просветительской концертной деятельностью, дают перспективу для многостороннего развития исполнительского потенциала коллектива, которому по плечу разные стилевые пласты хоровой музыки без сопровождения. Вместе с тем весь накопленный опыт использования хоровой исполнительской техники, камерный принцип организации хора-инструмента (с присущим ему особым гибким, утончённым ритмическим, фоническим и строевым ансамблированием), фундаментальное знание регентского дела и высокий интеллектуальный, творческий и, главное, душевный потенциал певчих способствуют созданию художественного облика этого коллектива, исполнительские возможности которого, несмотря на достигнутые успехи, имеют дальнейшую перспективу. Коллектив постоянно делает записи своих программ и концертных выступлений. Ольга Евгеньевна Янум – дирижёр хора, преподаватель вокала, хоровых дисциплин, регент, магистр искусствоведения. Образование получила в Белорусской государственной консерватории (класс доцента Л. А. Шиманович). Творческая деятельность Ольги Евгеньевны связана и с камерным хором «Salutaris» (создан в 2007 г.) при Союзе музыкальных деятелей Беларуси. Диапазон репертуара коллектива весьма широк: от духовной музыки барокко и русской духовной музыки до народной музыки и произведений современных композиторов. Это мобильный любительский коллектив, который за короткий срок готовит оригинальные концертные программы. Он много выступает в Беларуси и за её пределами: I Международный фестиваль хоровой музыки «Orfest-2007» (Словения); Международный молодёжный фестиваль, приуроченный к 330-летию со дня рождения А. Вивальди (Минск, 2008 г.); Международный конкурс хабанер и полифонии в городе Торревьеха (Испания, 2008 г.).

Итак, камерная форма хорового исполнительства в нашей стране получила

широкое распространение в последние десятилетия. Формат данной работы не позволил остановиться на деятельности самодеятельных, любительских, студенческих, детских и юношеских камерных хоров, которые ведут успешную концертную деятельность под руководством высококвалифицированных и талантливых руководителей. Камерные хоры и их дирижёры демонстрируют высокий уровень исполнительского мастерства, основанного на особых, присущих этому стилю хорового пения вокально-хоровых исполнительских технологиях. Коллективы выступают как в Беларуси, так и за её пределами, демонстрируя высокий уровень хоровой исполнительской культуры в стране.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена камерному академическому хоровому концертно-исполнительскому искусству. В работе дана творческая характеристика белорусских камерных хоров и их дирижёров рубежа XX – XXI вв. и уделено внимание проблематике теории камерного хорового исполнительского искусства.

#### SUMMARY

Article is devoted to the chamber academic choral concert performing practice. In the work the creative characteristic of the Belarusian chamber choruses and their conductors of a boundary of the XX – XXI centuries have been given and the attention to a perspective of the theory of chamber choral performing art has been paid.

*Цыбина А. В.*

### **«ТИП ОРГАНИЗОВАННОГО ХАОСА» КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВИДЕОАРТА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 03.06.2013)*

Возникновение феномена видеоарта хронологически совпало с расцветом на рубеже 1970 – 1980-х годов постмодернизма, который выразился в своеобразном всплеске «повествовательного» искусства, специфически отразившего особенности своего времени, с новых сторон открывшего для художественного исследования проблематику самоидентификации, творчества. К этому времени философские идеи и концепции постмодернизма получили многоаспектное осмысление и развитие в работах Ж.-Ф. Лиотара [5], Ж. Бодрийяра [1], Ж. Липовецки [6], Д. Каллера [4], Р. Рорти [8] и других. Подчас довольно сильно расходясь друг с другом, все теоретики постмодернизма тем не

менее разделяют постулаты «мир как текст», «мир как хаос», «множественность истины» и другие основополагающие тезисы.

Пытаясь постичь «логику» постмодернистской культуры, американский философ Ф. Джеймсон в качестве одной из характерных черт того времени определяет некую обратную апокалиптичность, в которой «предчувствия будущего, катастрофического или спасительного, заместились ощущениями конца того или этого (конец идеологии, искусства или социального класса; “кризис” ленинизма, социальной демократии и общества всеобщего благосостояния и т.д.)» [2, с. 118]. В этом проступает радикальный перелом, связанный с представлениями об угасании (исчерпанности) столетнего художественного развития. На смену «модернистскому порыву» пришёл некий культурный хаос, где перемешались разнородные и как будто несовместимые явления.

Цель статьи – показать, что художественный опыт, представленный в произведениях видеоарта, оказался одним из возможных способов интерпретации окружающей действительности и позиционирования автора по отношению к своей эпохе, выражением определенных мировоззренческих установок, среди которых наиболее существенным является соединение идеи абсурдности мироустройства с убеждением в возможности творческого отношения к окружающей действительности.

Культура постмодернизма – это культура деконструктивистского знакового моделирования, материалом для которого становится весь культурный интертекст. Знаковое моделирование посредством симулякров даёт возможность решать задачи, недоступные решению другими методами. Прежде всего это обобщение значительного объёма информации, накопленной за историю существования цивилизации, как бы спрессовываемой в незамкнутые знаковые образования, переосмысляемой (перекодируемой) в духе адогматизма, плюрализма/монизма, и соотнесение с этим культурным контекстом алогичных знаковых образований, характеризующих действительность XX в., с целью уяснения современных реалий.

Такую переориентацию культуры не принимал французский учёный Ж. Бодрийяр. Он писал о том, что цитирование и симуляция являются сущностью современного искусства, и определял симулякр как самореферирующийся знак, диссимулирующий отсутствие чего бы то ни было. Для «чистого симулякра» (Ж. Делёз именует его «подделкой») характерен принцип кальки (Ж. Делёз и Ф. Гваттари). Калька при попытке воссоздать нечто другое воспроизводит только саму себя. Симуляция, утверждает Ж. Бодрийяр,

охватила все сферы жизни: «Цитирование, симуляция, ре-апроприация – всё это не просто термины современного искусства, но его сущность» [2, с. 39].

В такой философско-культурной атмосфере видеохудожники задались вопросами: каким образом отражать ускользающий концепт «реальности» в духе своего времени и способны ли ограничения и особенности языка, нарратива, изображения, видео выразить суть, смысл, структуру сущего? Они стали искать возможности для специфической самоактуализации, используя доступные к тому времени видеотехнологии.

С конца 1970-х до конца 1980-х годов в творчестве видеохудожников появляется ряд стратегий, явившихся одновременно выражением, откликом, реакцией и противодействием тем культурно-историческим обстоятельствам, в которых оказалось в этот период общество.

Наиболее часто используемым способом репрезентации действительности в видеоарте становится форма потока сознания, разработанная в литературе на рубеже XIX – XX вв. (В. Джеймс, Д. Джойс, С. Беккет), когда действительность отражается в сериях непоследовательных, разрозненных образов: внезапные временные скачки, разрывы, изломы изображения, использование повторов и проникновений в ирреальные сферы, где время, действие и значения расплывчаты и изменчивы. «Форма потока сознания, в которой реальность конструируется из последовательных или накладываемых друг на друга изображений, – одна из основных форм создания произведений в современном видеоарте», – пишет исследователь Э. Саргент-Вустер [11, с. 208]. Она определяет формы, основанные на потоке сознания и дизъюнктивном повествовании, как «тип организованного хаоса» [11, с. 209].

Термин дизъюнкция (лат. «disjunctio» – разобщение, разделение, противоположение) заимствован из психологических и социальных исследований середины XX в., проделанных, в частности, А. Адлером, а также лингвистики и логики, где он означает логические операции, образующие сложное высказывание с помощью логического союза «или» [3].

Постмодернистские дизъюнктивные стратегии одними из первых были использованы в литературном творчестве американскими писателями-романистами 2-й половины XX в. (Ф. О'Коннор, Д. Хоукс, Р. Бротиган, Д. Бартельм). Дизъюнктивное повествование конструируется серией несвязанных единичных фрагментов, в которых предложения не объединяются в единое целое, а рассказ организуется в форме бесконечно сменяющихся фраз (без начала и конца). Подобный текст, как правило, достаточно сложен для

восприятия, и при прочтении читателю приходится постоянно «преодолевать преграды», намеренно создаваемые писателем [7].

Спустя менее десяти лет аналогичные тенденции обозначились и в работах видеохудожников: в стратегии изъятия авторского дискурса в пространстве работы. Видеохудожник намеренно препятствует установке взаимодействия между показываемым и зрителем. Автор, как правило, не даёт никакого объяснения происходящему на экране, комментарии редки, а если и имеются, то предстают в форме разрозненных, нередко скетчевых голосовых вставок, поражающих подчёркнутой деперсонализацией собственно авторского начала. Дробление изображений, рассогласованность монтажных переходов отражают свободное членение несвязных мыслей, образов, смыслов, напоминающих красочные коллажи из движущихся картинок в большей степени, нежели целостное экранное повествование. Они собраны в последовательность независимых единичных кадров и изображений, которые проблематично объединить каким-либо общим сюжетом, общей мыслью или идеей.

Американская художница Дара Бирнбаум одна из первых с конца 1970-х годов стала использовать видео как инструмент для повествования. Её трилогия «Damnation of Faust», созданная в 1980-х годах, является ярким примером постмодернистской видеоработы с использованием замысловатых средств обработки для создания нелинейного повествования. После её известной работы «Technology/Transformation: Wonder Woman» (1978) использование техники многократных тавтологических повторов видеофрагментов какого-либо оригинального материала, получившее название «Скрэтч видео» («Scratch Video»), стало одним из способов работы художников с видеоизображением. Примерами подобного рода могут служить артефакты Д. Дувэй, Д. Бразэрс, П. Саваж.

В одноканальном видео американского художника Била Виолы «Chott el-Djerid» (A Portrait in Light and Heat) (1979) видны кадры пересохшего солёного озера в пустыне Туниса. Используя возможности дизъюнктивного повествования, Б. Виола обращается к исследованию и восприятию времени человеком, попавшим в новое, неизведанное пространство. Это галлюциногенный пейзаж, наполненный миражами и призрачными фигурами, которые мелькают перед глазами зрителя.

Экспериментам видеохудожников способствовали новые технологии записи и обработки видео. В работах 1980-х годов видеохудожники стали отделять означаемое от означающего. Фигуры и лица теперь могли быть изменены до неузнаваемости, удвоены, размножены либо, напротив, изъяты из

видеоизображения. При помощи видеотехнологии создавались необычные комбинации предметов и тел (например, «Celestial Light/Monstrous Races» Джудитт Годдар, 1985 г.).

Можно заметить, что специфические формы повествования, которые избрали видеохудожники 1980-х годов, отличны от традиционных художественных форм, основанных на коммуникации по типу «адресант-адресат». «Рассказ какой-либо истории более не является простым сообщением реальных или вымышленных событий, основанным на модели “отправитель-получатель”, но становится актом интеркоммуникации ... которая определяется не столько автором, сколько читателем/реципиентом», – отмечает норвежский исследователь С. Динкла [9]. Продолжая художественные стратегии 1970-х годов, видеохудожники стремились своими работами пробудить в зрителе желание самостоятельно выстраивать смыслы и значения. Многие авторы (Б. Виола, Т. Оурслер) используют видео и концептуально, и кинестетически. Их работы не выражают какую-либо конкретную идею или мысль, они «погружают» зрителя в его собственные мысли и чувства.

Пространство для свободной коммуникации создаёт Б. Виола в работах «I do not know what it is I am like» (1986), «Five Angels for the millennium» (2001). Здесь в многозначных, насыщенных символами и неожиданными последовательностями изображениях особую роль играют зрительные трансформации, игра света и тени, смена ракурсов съёмок и прочее. Видео в этом случае не работает как средство демонстрации зрителю того, что когда-то было увидено автором, но является, по словам Б. Виолы, своеобразным «визуальным микрофоном» [12]. Подобное отношение к процессу съёмки и создания произведений позволяет находить скрытые связи между видимым и невидимым. Видеопроизведения Б. Виолы – своеобразные хроники индивидуального духовного опыта восприятия окружающего мира. В отличие от работ режиссёров экспериментального кино, таких как Д. Мекас и Д. Кучар, также использовавших форму видеодневника, персонального видеоповествования, работы Б. Виолы смещают акцент на передачу особого лиризма и духовной связи между изображением и автором, изображением и зрителем.

К вопросам визуальности и перцептивным особенностям восприятия обращается немецкий видеохудожник М. Оденбах. Он определяет работу видеокамеры как особую оптическую систему, способную заменить человеческий глаз и находить различные пути для самопонимания, самопознания. Его «The Distance Between Myself and My Losses» (1983) –

таинственный видеоколлаж различных изображений, создающих ощущение потерянности и неопределённости. М. Оденбах использует приём затемнения изображения, чтобы дистанцировать зрителя от показываемого, но одновременно приковывает взгляд зрителя к изображению, включая порой достаточно интимные кадры. Видео демонстрирует, как порядки и устои традиционного буржуазного уклада немецкой семьи вступают в конфликт с попытками автора пересмотреть вопросы социальной идентификации. Работа «In the Peripheral Vision of the Witness» (1986) – трёхканальная видеоинсталляция, созданная М. Оденбахом для Центра Жоржа Помпиду (Париж). Здесь художник совмещает различные изображения: документальные и оригинальные видеосъёмки, фрагменты голливудских фильмов, исследуя себя, собственное восприятие как зрителя и наблюдателя. М. Оденбах обратился к видео как к средству выражения и исследования персональной и культурной идентичности.

Таким образом, разнообразные возможности работы с нелинейными нарративами были задействованы в произведениях видеоарта 1970 – 1980-х годов. Дизъюнктивное повествование не только стало нормативной структурой для работ многих видеохудожников (Н. Д. Пайка, Б. Виолы, Д. Айткена, Эйя-Лииза Ахтилы, С. Дугласа и других), но и оказало влияние на формирование структур широкоэвещательного телевидения, особенно в области коммерческих и музыкальных видеоклипов. Можно говорить о том, что дизъюнктивное повествование – это новая форма передачи и моделирования эстетического материала. Оно организует репрезентацию в гротесковой, схематичной форме, фрагментарной и безличной относительно автора работы. Вместо единой нарративной канвы следует серия несвязанных эпизодов, своего рода игровых ситуаций, в которых сюжеты и образы сочетаются произвольно.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. – Минск, 1996. – 464 с.
2. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Философия культуры постмодерна / сост. и ред. А. Усманова. – Минск, 1996. – 118 с.
3. Ивин, А. А. Логика : учебник для гуманитарных факультетов / А. А. Ивин. – М. : Фаир-пресс, 2002. – 239 с.
4. Каллер, Д. Теория литературы. Краткое введение / Д. Каллер. – М. : АСТ, 2006. – 160 с.
5. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетейя, 1998. – 144 с.

6. Липовецки, Ж. Эра пустоты / Ж. Липовецки ; пер. с фр. В. В. Кузнецова. – СПб. : «Владимир Даль», 2001. – 324 с.
7. Мулярчик, А. С. Спор идёт о человеке : о литературе США второй половины XX века / А. С. Мулярчик. – М. : Советский писатель, 1985. – 357 с.
8. Рорти, Р. Историография философии : четыре жанра / Р. Рорти // Неопрагматизм Ричарда Рорти / И. Д. Джохадзе. – М., 2001. – 256 с.
9. Dinkla, S. From the crisis of storytelling to new narration as a mental potentiality [Electronic resource]. – Mode of access : [http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview\\_of\\_media\\_art/narration/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/narration/)
10. Rush, M. Video Art / M. Rush. – New York : Thames&Hadson, 2007.
11. Sargent Wooster, A. Why Don't They Tell Stories like They Used to? / A. Sargent Wooster // Art Journal. – 1985. – Vol. 45, № 3. – P. 204 – 212.
12. Viola, B. Reasons for Knocking at an Empty House / B. Viola. – London : Tames and Hudson, 1994. – 304 p.

#### РЕЗЮМЕ

В статье освещаются специфические и часто используемые творческие стратегии и формы экранного повествования художников видеоарта конца XX – начала XXI в. В видеоработах этого времени нашли отражение постмодернистские тенденции дизъюнктивного повествования, а также формы репрезентации действительности, основанные на потоке сознания. Примером служат артефакты Б. Виолы, М. Сноу, М. Оденбаха и других.

#### SUMMARY

The paper highlights the specific and often used creative strategies and forms of narrative art display video art of the late XX – early XXI century. In the video works of this time reflected postmodern trends disjunction narrative and forms of representation of reality based on the stream of consciousness. Examples are artifacts B. Viola, M. Snow, M. Odenbach etc.

*Ярмалінская В. М.*

### **ТЭАТРАЛЬНА-ДЭКАРАЦЫЙНЫ ЖЫВАПІС Я. ЧАМАДУРАВА – ВАЖНЫ ЭТАП У РАЗВІЦЦІ СЦЭНІЧНАГА МАСТАЦТВА І СЦЭНАГРАФІІ БЕЛАРУСІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 02.09.2013)*

Адным з выдатных майстроў музычнага тэатра Беларусі з’яўляецца Яўген Чамадураў, мастак рускай школы жывапісу, выпускнік Ленінградскай акадэміі мастацтваў. Ён прыехаў у Беларусь пасля шматгадовай працы ў тэатрах Масквы, Кіева, Душанбэ і іншых. З 1959 па 1976 гг. быў галоўным мастаком Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі. Балет «Казка пра мёртвую царэўну і сем багатыроў» А. Лядава і В. Дзешавова стаў дэбютам Я. Чамадурава на беларускай сцэне. У яго сцэнаграфіі маюцца наступныя буйныя пастаноўкі: оперы «Пікавая



дама» П. Чайкоўскага (1960, 1972), «Князь Ігар» А. Барадзіна, «Алеся» Я. Цікоцкага (1967), «Хаваншчына» (1970), «Барыс Гадуноў» (1974) М. Мусаргскага; балеты «Мара» (1961), «Альпійская балада» (1967), «Выбранніца» (1969) Я. Глебава, «Святло і цені» Г. Вагнера, «Балеро» на музыку М. Равеля (абедзве пастаноўкі – 1963 г.), «Лебядзінае возера» (1967), «Рамэо і Джульета» (1968) П. Чайкоўскага і шэраг іншых [2; 3].

Творчай манеры Я. Чамадурава ўласціва спалучэнне лаканічнасці і акрэсленай вобразнасці, эскізнасці малюнка з выразнай дэкарацыйнасцю, графічнай распрацоўкай касцюма ў накідах, а пасля – вялікай працай над яго колеравай гамай (работы Я. Чамадурава захоўваюцца ў яго ўласным фондзе Дзяржаўнага музея гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь). У першых балетах і значных пастаноўках на беларускай сцэне мастак імкнуўся да дакладнасці ва ўсім: месцах дзеяння, касцюмах, аднаўленні гістарычных падзей. Менавіта такі сур’ёзны падыход да кожнага сцэнічнага твора і меў далейшы поспех у творчым жыцці сцэнографа.

Балет «Мара» Я. Глебава ў сцэнаграфіі Я. Чамадурава стаў этапным у творчасці не толькі кампазітара, але і мастака. Музычны твор спалучае ў сабе канфлікт двух процілеглых светаў і двух іх прадстаўнікоў, паміж якімі ўспыхвае каханне: славянскай дзяўчыны Марыі і лацінаамерыканца Карласа. Не дзіўна, што балет змяшчаў лацінаамерыканскія танцы і беларускую народную харэаграфію. У ім гучалі матывы «Бульбы» і «Мяцеліцы», неаднаразова перад вачыма глядача праходзіў беларускі карагод. «Кантраснасць вобразных сфер падкрэслівалася сцэнаграфіяй спектакля, выкананай Я. Чамадуравым з выкарыстаннем каляровага асвятлення, прыёмаў тэатра ценяў, супрацьпастаўлення светлых гарадскіх пейзажаў Мінска лацінаамерыканскаму гораду, – адзначаюць музыказнаўцы Т. Дубкова і Ю. Чурко. – Сцэнограф стварыў па-мастацку ўражальную антытэзу двух светаў, залішне прамалінейным было, прынамсі, толькі вырашэнне фінальнай сцэны балета, дзе на заднім плане высвечвалася гіганцкая фігура чалавека, якая імкнецца ўвысь, у космас. Дэкарацыя гэта не была арганічная з агульным фіналам спектакля» [4].

Балет «Выбранніца» вызначаўся не толькі арыгінальнай харэаграфіяй А. Дадзішкіліяні і музыкай Я. Глебава, але і незвычайнай для балетнага спектакля сцэнаграфіяй. У ім было закладзена глыбокае лірычнае гучанне ё спалучэнні з драматычнымі старонкамі з жыцця беларускага народа. Эскіз дэкарацыі змяшчае этнаграфічныя элементы: чырвона-белы рушнік, нібы паветраны карабель, па дыяганалі перасякае сцэну, у малюнку прысутнічаюць фігуркі дзяўчат у нацыянальных касцюмах; узвышаецца ствол старога, некалі

моцнага дрэва, на якім можна разгледзець прымацаваныя скульптурныя выявы гістарычных падзей краіны: войн і ліхалецця. Нібы ў памяць пра тое, што перажыла краіна, каля дрэва невядомымі падарожнікамі запалены маленькі агенчык. Заднік сцэны ўяўляе зменлівае неба (ад блакітна-жоўтага да чырвона-сіняга), якое плыве і хаваецца далёка за гарызонт. Незвычайнымі для балета былі на той час і касцюмы Я. Чамадурава. Яны падкрэслівалі нацыянальныя вобразы дзяўчат у лёгкіх белых сукенках з арнамантам і вянкамі. Гэтага патрабавала харэаграфія, якая спалучала ў сабе класічны і сучасны танец.

На эскізе да «Альпійскай балады» Я. Глебава пераважаюць чорны і чырвоны колеры. На малюнку перш за ўсё выказаны эмацыянальныя адносіны мастака да прапанаванага яму для пастаноўкі твора. Гэта сапраўдны выбух пачуццяў, дзе застаюцца ў памяці толькі колеры і рукі двух людзей, якія толькі што разарвалі турэмныя ланцугі і атрымалі не толькі свабоду, але і каханне. Маленькая белая фігурка з раскінутымі рукамі на эскізе – гэта і ёсць сімвал свабоднай жыццялюбівай чалавечай натуры. У эскізе прадэманстраваны эмацыянальныя адносіны мастака да музычнага матэрыялу балета. Ён бачыўся Я. Чамадураву надзвычай дынамічным і напоўненым яркімі сапраўднымі пачуццямі. Сцэнічная прастора «Альпійскай балады» Я. Глебава была аформлена Я. Чамадуравым аскетычна проста. На вялікай адкрытай сцэне ўзводзілася пляцоўка, што нагадвала сферу, на якой праходзілі асноўныя падзеі спектакля – танцавальныя дуэты галоўных герояў. З-за пляцоўкі ўзыходзіла сонца – і яна станавілася падобнай да вяршыні гары, дзе знаходзілі свой прытулак Іван і Джулія. Спектакль трымаўся на энергетыцы выканаўцаў і гульні чорнага, чырвонага і белага колераў. Яркае сонца ўтварала гульні святла і ценяў. Кантраснымі былі і касцюмы выканаўцаў: чорнае трыко і цялесны верх вопраткі Івана адцянялі белае адзенне гераіні. Кардэбалет апрацаваўся ў чорнае трыко, і было відавочна, што ён знаходзіцца ў паралельным сусвеце з галоўнымі героямі. Гэта адлюстроўвалася і ў музыцы, і ў халоднай, графічнай пабудове мізансцэн, дзе быў задзейнічаны кардэбалет. Адзін з першых нацыянальных балетаў вызначаўся сучаснасцю і выразнасцю выяўленчых сродкаў. Спектакль у кантрасных колерах сцэнаграфіі адлюстроўваў падзеі страшнай вайны, якія ўдала спалучаліся з драматычна-эмацыянальнымі рытмамі гераічнай музычнай балады [1].

Яўгену Чамадураву, магчыма, аднаму з нямногіх мастакоў музычнага тэатра Беларусі, было ўласціва асаблівае пачуццё музычнага твора і бачанне яго ва ўласных колерах і вобразах. Ужо ў самых першых малюнкавых накідах на паперы можна заўважыць, як мастак акрэсліваў жанр будучага спектакля, якой

бачыў сцэнічную прастору і якімі яму ўяўляліся мізансцэны і выканаўцы. Нават самыя звычайныя гісторыі (ці камбінацыі карт галоўнага героя ў «Пікавай даме», ці пошукі адзінага на ўсё каралеўства чаравічка ў балете «Папялушка») бачыліся мастаку падзеямі няпростымі, небанальнымі, таму ён і разгортваў для іх не месца дзеяння, а бясконцую загадкавую прастору.

Многія значныя пастаноўкі мастака вылучаюцца эпічнасцю, маштабнасцю палатна, насычанай колеравай гамай, што стварае эмацыянальныя адносіны да сцэнічнага твора. Для дэкарацый оперы «Арэстэя» С. Танеева (у аснову якой пакладзена вядомая трылогія Эсхіла «Агамемнан», «Хаэфоры», «Эўменіды») у першую чаргу была характэрна вывераная графічная пабудова. Мастак імкнуўся быць дакладным і бездакорным у паказе часоў Старажытнай Грэцыі. Гэта відавочна ў падачы сцэнографам тагачаснай велічнай архітэктурны, яркага, амаль дэкарацыйнага касцюма персанажаў. Эскіз «Палац Атрыдаў» дае перш за ўсё эмацыянальнае ўяўленне пра раскошу і маштабнасць пабудовы. Абрысы палаца акрэслены манументальнымі, магутнымі калонамі з шырокай параднай лесвіцай, якую адцяняюць запаленыя жырандолі. Нібы жывыя скульптуры, нетаропка і велічна рухаюцца па ёй жрыцы, апранутыя ў белае прасторнае адзенне, якое нібы спадае. Вытанчаны храм Апалона ў Дэльфах намаляваны мастаком побач з ціхім сіне-блакітным акіянам. Мармуровая лесвіца вядзе галоўнага героя Арэста на асветленую сонцам пляцоўку, дзе яго сустракае магутны Бог, якому падуладна выканаць жаданні юнака і абараніць яго ад злых і змрочных сіл. Падзеі, якія адбываюцца ў Афінах, прадстаўлены Я. Чамадуравым у эскізах строгай велічнай дэкарацыі. Роўнае блакітнае неба з'яўляецца яе неад'емным фонам. Мармуровая пабудова з высокімі калонамі і трохвугольным дахам размешчана па цэнтры сцэны. Да яе і вялікай чашы палымянага агня накіроўваюцца строгім ланцужком фігуры людзей у белых адзеннях. Малюнак падлогі выкладзены квадратамі пліткі, якая звужаецца да чашы і таму візуальна нагадвае прыступкі, выкладзеныя на схіле гары. Сцэна выглядае не плоскай і недарэчнай, а, наадварот, прыцягальнай сваёй незвычайнай пабудовай, яна імкнецца ўвышыню, да блакітных нябёсаў, напаўняючыся велічнай музыкай, перамогай святла над цемрай.

У эскізах дэкарацый да оперы «Барыс Гадуноў» М. Мусаргскага прадстаўлены свет іншай музыкі і вобразаў. Мастак натхнёна дэманструе рускую школу тэатральнага жывапісу. Уся сцэнічная прастора становіцца для яго велізарным палатном, дзе можна адлюстравіць значныя падзеі ў жыцці рускага народа. Я. Чамадураў паглыбляе сцэну маштабным малюнкам дэкарацыі, гульнёй святла, вялікай колькасцю выканаўцаў: хору, кардэбалету,

галоўных герояў. На адным з малюнкаў асноўнай дэкарацыі пераважаюць яркія чырвона-сіне-бірузовыя колеры. З-пад каласнікоў звісае жырандоль з некалькімі кругамі свечак, якія запальвае намалёваны на задніку вялікі па памерах анёл з чорна-белымі крыламі і тоўстай кнігай ў руцэ. Твар у яго дзіўны: дзіцячы, з шырока адкрытымі вачыма, звернуты да натоўпу, які распасцірае да яго рукі, нібы чакае збавення. На асноўнай тэатральнай сцэне пабудаваны яшчэ адзін памост, дзе ўзвышаецца трон, што ахоўваецца ўзброенымі салдатамі. Побач, у левым баку сцэны, змешчана цэлае апранутае з ног да галавы войска супраць народнага натоўпу.

Мастацкае афармленне Я. Чамадурава падкрэслівае маштабнасць «Барыса Гадунова», узмацняе драматызм гучання музыкі і значнасць герояў. У гэтай оперы мастак выдатна спалучае жывапіс з архітэктурна-аб'ёмнай дэкарацыяй, што зафіксавана на эскізах. Сцэнаграфія оперы не была застылай і аморфнай, а, наадварот, кожная карціна, эпізод былі новымі і па сваёй музыцы, і па мастацкіх вобразах. Я. Чамадуравым выкарыстоўваўся знойдзены ім прыём візуальнай ілюстрацыі падзей «Барыса Гадунова»: кожны раз змяняўся жывапісны заднік і побач з ім выбудоўваўся прадметны свет спектакля (вулічныя сцэны, сціплы прытулак святара, царскія пакоі). І заўсёды агульная карціна была разгорнутай і маштабнай. Адзін з эскізаў дэкарацыі прыадкрывае рабочы пакой Іаана ў сценах царквы. Высокая арка, задрапіраваная мяккімі складкамі сіняй тканіны, нібы адчыненае акно, дзе мы бачым асветлены маленькі столік з паперамі і кнігамі, збоку – праваслаўная ікона, да якой звяртаюцца з малітвамі. Сіне-бірузовае жывапіснае палатно з высокімі фігурамі святых і іх лікамі ў залатых свячэннях зліваецца з пакоем, утвараючы адну вялікую карціну. Наогул, тэма праваслаўя прысутнічае амаль ў кожным эскізе да оперы «Барыс Гадуноў», падкрэсліваючы значнасць рэлігіі ў жыцці рускага народа і вялікую надзею на магутнага Бога, на тое, што вышэйшыя сілы дадуць жаданую свабоду і росквіт для Расіі. Але і ў музыцы, і ў сцэнаграфічных вобразах падкрэсліваецца, які неспакойны і не ўсцешаны абяцаннямі прасты народ. На адным з малюнкаў падзеі разгортваюцца каля сабора з высокімі купаламі, што запаўняе амаль усю прастору сцэны. Сіне-чорныя аблогі плывуць па трывожным небе, сімвалізуючы і цяжкі настрой бедных людзей, і трагічнае, невыноснае становішча вялікай дзяржавы. Храм прытульвае, засланяе сабой знясілены натоўп, які ў распачы працягвае рукі да трона з царом і яго аховай, але нават сярод агульнай масоўкі нельга не заўважыць і тых, хто звяртае свае малітвы толькі да крыжоў храма і толькі ў ім бачыць свой прытулак. Эскізы жывапісна-аб'ёмных дэкарацый Я. Чамадурава да оперы «Барыс Гадуноў» М. Мусаргскага прадстаўляюць

спектакль яркавы і цікавы, маштабны па гістарычных падзеях і музычных вобразах.

Па работах мастака, якія сёння захоўвае яго спадчына, можна заўважыць, што яго любімымі былі класічныя творы, выбранымі колерамі многіх пастановак па гэтых творах пераважна яркія і чыстыя: сіні, чырвоны, белы і чорны. Я. Чамадураў захоплена і з веданнем справы маляваў эскіз да кожнага свайго спектакля, таму і не дзіўна, што яго малюнкi – асобныя завершаныя творы. Яго тэатральны жывапіс – гэта не проста разважлівы праект будучага спектакля, схематычна распрацаваны і пададзены на бумазе. Гэта згустак уласных пачуццяў да таго ці іншага твора, які ўжо на паперы напаўняецца спакуслівай музыкай і нечаканымі насычанымі фарбамі.

Опера «Пікавая дама» П. Чайкоўскага ішла ў сцэнаграфіі Я. Чамадурава таксама пераважна ў адзначаных вышэй колерах. Адзін з эскізаў змяшчае адразу некалькі карцін, але менавіта ў ім знаходзяць месца ўсе падзеі спектакля. На першым плане жывапіснага малюнка – пакой няпростага дома з камінам, падвешанай тонкай жырандоллю, упрыгожанай кругам высокіх свечак, шыкоўным люстэркам ад каміна да столі, дзе таямніча адлюстроўваюцца сіне-блакітныя цені, якія гуляюць і хаваюцца па пакоях. Яркая асветлена крэсла, вынесена на тэрасу, адкуль можна назіраць за тым, што адбываецца па-за сценамі багатага дома: за тайнай сустрэчай невядомых персанажаў у цемры начнога парку; шэрым натоўпам дзіўных хударлявых дам, якія, хутчэй за ўсё, рухаюцца да дзвярэй дома, праследуючы адну з жанчын. Яна бяжыць міма белай мармуровай калоны і хутка трапіць на асветленую пляцоўку побач з домам, дзе, магчыма, знойдзе свой прытулак. Карціна, прапанаваная мастаком для дэкарацыі, аздоблена з трох бакоў сцэны (за выключэннем падлогі) тонкай рамай, на якой трымаецца чорны мяккі аксамітавы занавес, што засланяе і вялікую сцэну, і прыгожы загадкавы дом, куды хацелася б трапіць і разгадаць яго таямніцы і тую музыку, якой ён напоўнены.

Эскіз «Ігорны дом» графічна распрацаваны і пададзены Я. Чамадуравым як вялікая прасторная зала з чорна-карычневымі калонамі на чырвоным фоне. На чырвонай падлозе ў цэнтры размешчаны зялёны стол з высокім падсвечнікам, які акружаюць такога ж колеру банкеткі на тонкіх ножках. У тым жа стылі, што і банкеткі, побач з бакавымі калонамі пастаўлены нізкія канапы. Эскіз аздоблены тонкай рамай, якая зліваецца са стройнымі высокімі калонамі, такім чынам утвараецца завершаны эфектны малюнак і да агляду прадастаўляецца сцэна, дзе няма ніводнага лішняга прадмета інтэр'ера, а бачыцца толькі тое, чаго патрабуе канкрэтнае месца дзеяння.

Сцэнаграфія Я. Чамадурава і руская школа тэатральнага жывапісу ў многім садзейнічала стварэнню значнасці і маштабнасці музычнага тэатра Беларусі. Ад першых беларускіх балетаў, дзе былі зроблены цікавыя спробы і трывалыя дасягненні ў падачы нацыянальнага матэрыялу на айчыннай сцэне («Мара», «Альпійская балада», «Выбранніца» Я. Глебава; «Святло і цені» Г. Вагнера і інш.), да вялікіх класічных і эпічных твораў, названых вышэй, – так вызначыўся шлях мастака, так вызначаецца і гісторыя музычнага тэатра нашай краіны. Я. Чамадураву належыць значнае месца і ў падрыхтоўцы тэатральных мастакоў, развіцці нацыянальнай сцэнаграфічнай школы. Ён доўгі час (з 1960 па 1991 гг. з перапынкамі) выкладаў у Беларускам тэатральна-мастацкім інстытуце, рыхтаваў да працы ў тэатры маладых сцэнографістаў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Грищенко, М. М. Белорусский балет и современная тема / М. М. Грищенко. – Минск : Наука и техника, 1989. – 96 с.
2. Карнач, П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР / П. А. Карнач. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 120 с.
3. Карнач, П. А. Евгений Чемодуров : театрально-декорационная живопись / П. А. Карнач. – Минск : Беларусь, 1984. – 119 с.
4. Музыканы тэатр Беларусі : 1960-1990. Балет. Музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў / Т. А. Дубкова [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 120 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья обращается к творчеству Е. Чемодурова – одного из крупных театральных художников Беларуси XX в. Автор анализирует эскизы к балетам «Мечта», «Избранница», «Альпийская баллада» Е. Глебова и другим. Отмечает основные черты творческой манеры художника: сочетание подчеркнутой лаконичности и яркой образности; эскизного рисунка мизансцен и одновременно роскошной, выразительной зрелищности спектакля.

#### SUMMARY

The article addresses to E. Chemodurov creativity – one of large theatrical artists of Belarus of the XX century. The author analyzes sketches to ballets «Dream», «Darling», «The Alpine ballad» E. Glebov, etc. Marks the basic lines of a creative manner of the artist: a combination of the underlined laconicism and bright figurativeness; outline, executed by a sketch, drawing of stage settings and simultaneously magnificent, expressive staginess of performance.

**ВЫЯЎЛЕНЧАСЦЬ І МЕТАФАРА Ё СЦЭНАГРАФІІ ОПЕРНАГА  
СПЕКТАКЛЯ Ё БЕЛАРУСІ 1990 – 2010-Х ГАДОЎ (НА ПРЫКЛАДЗЕ  
ПРАЦ В. ОКУНЕВА Ё НАЦЫЯНАЛЬНЫМ АКАДЭМІЧНЫМ ВЯЛКІМ  
ТЭАТРЫ ОПЕРЫ І БАЛЕТА РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ)**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 03.09.2013)*

Сцэнаграфічнае мастацтва Беларусі мяжы ХХ – ХХІ стст. дае разнастайныя ўзоры прац, якія адрозніваюцца па эстэтыцы, канцэпцыі, прынцыпах пабудовы і г. д.; усё большае значэнне набывае індыўідуальны стыль мастака і залежнасць ад яго сцэнаграфічнага вобраза спектакля. У той час як сцэнаграфічнае мастацтва драматычнага тэатра дэманструе значную дынаміку ў сваім развіцці, засваенні новых форм і сродкаў выразнасці, сцэнаграфія музычных спектакляў адрозніваецца традыцыйнасцю, прыхільнасцю да пэўных прынцыпаў афармлення, што звязана са спецыфікай музычнага тэатра і патрабаваннямі, якія ён прад'яўляе да прац сцэнографістаў. Самыя жорсткія гэтыя патрабаванні да балетнага спектакля, дзе галоўнай з'яўляецца такая арганізацыя сцэнічнай прасторы, калі вольным павінен заставацца планшэт сцэны. Больш свабодныя сцэнографы ў афармленні опернага спектакля. Аднак у адносінах да опернай сцэнаграфіі тэарэтыкамі і практыкамі музычнага тэатра выказваюцца часам амаль узаемнавыключальныя патрабаванні. Так, савецкія тэарэтыкі і практыкі В. Ванслаў і Я. Акулаў у якасці абавязковай уласцівасці сцэнаграфіі опернага спектакля называюць яе музычнасць, што павінна адлюстроўвацца ў першую чаргу ў малюнку і каларыце [2, с. 406 – 407; 3]. Такім чынам, сцвярджаецца неабходнасць уключэння жывапісу ў мастацкае афармленне опернага спектакля як магчымага адпаведніка музычнай тканіне твора. Рэжысёр і тэарэтык опернага тэатра Л. Ратбаум, прытрымліваючыся агульнай для ўсіх тэарэтыкаў музычнага тэатра думкі пра тое, што галоўнай функцыяй мастацкага афармлення з'яўляецца паглыбленне ўражання, выкліканага музыкай, тым не менш выказваецца супраць жывапісу як асновы сцэнаграфіі на опернай сцэне, прызнаючы яго ролю толькі ў якасці колеравага афармлення. Л. Ратбаум размяжоўвае паняцці «тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва» і «сцэнаграфія» па наступным прынцыпе: у дэкарацыі галоўным з'яўляецца жывапісны пачатак, а ў сцэнаграфіі – арганізацыя сцэнічнай прасторы; дэкарацыя, на яе думку, заўсёды апісальная, а сцэнаграфія імкнецца да абагульнення; у дэкарацыі галоўнае – карціннасць, маляўнічасць, у сцэнаграфіі – вобраз [5, с. 111]. Супраць ілюстрацыйнай сцэнаграфіі, «дэкарыраванай сцэны» з яе імкненнем да

прыгажосці, супраць грубага сімвалізму ў афармленні опернага спектакля выказваўся рэфарматар музычнага тэатра В. Фельзэнштэйн [6, с. 29, 32].

Пытанне аб суадносінах жывапіснага і канструкцыйнага кампанентаў у мастацкім афармленні опернага спектакля займала значнае месца ў тэорыі сцэнаграфіі музычнага тэатра, аднак яго канчатковае вырашэнне рэалізоўвалася на практыцы мастакамі ў адпаведнасці з іх уласнымі поглядамі і творчай манерай.

У сцэнаграфіі опернага спектакля Беларусі ў 1990 – 2010-я гады гэтае пытанне ў абсалютнай большасці выпадкаў вырашалася на карысць канструкцыі – жывапіс амаль знік з опернай сцэны; месца паэтычна-музычнай выяўленчасці заняла метафара. Следам за А. Апія і Г. Крэгам, што яшчэ ў пачатку ХХ ст. заклікалі да тэатральнасці, якая характарызувалася прастатой, абстракцыяй і грандыёзнасцю ў межах кантэксту трохмерных скульптурных дэкарацый, што аб'ядноўвалі выканаўцу і сцэнічную прастору, сцэнографы опернай сцэны Беларусі звярнуліся да актыўнага выкарыстання адзіных сцэнічных устаноў, стварэння такой прасторы, якая б трансфармавалася праз святло, дадатковыя мабільныя сцэнічныя элементы [1, с. 15]. Аднак у практыцы асобных мастакоў жывапіс як актыўны сродак выразнасці захаваўся. У першую чаргу гэта датычыцца прац В. Окунева.

На сцэне Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь В. Окунеў аформіў больш за 10 балетных спектакляў і шэраг оперных: «Чароўная флейта» В. А. Моцарта (1987), «Баль-маскарад» Д. Вэрдзі (1988), «Тоска» Д. Пучыні (1991), «Лэдзі Макбет Мцэнскага павета» Д. Шастаковіча (1994), «Хаваншчына» М. Мусаргскага (2003), «Кармэн» Ж. Бізэ (2005). Паказальна, што ў працы над гэтымі операмі, якія належаць розным кампазітарам і, адпаведна, адрозніваюцца па стылістыцы, В. Окунеў, асабліва ў сцэнаграфіі 1990 – 2010-х гадоў, імкнецца да спалучэння канструкцыі і жывапісу, выяўленчасці і метафары, што дазваляе яму ствараць закончаны, сэнсава напоўнены, дынамічны мастацкі вобраз спектакля. Імкненне да асэнсавання асаблівасцей музычнага твора і рэжысёрскай канцэпцыі, іх адлюстравання ў сцэнаграфіі ўвогуле характэрна для творчасці мастака.

Першыя работы В. Окунева на беларускай опернай сцэне над сцэнаграфіяй да «Чароўнай флейты» і «Балю-маскараду» не адрозніваліся арыгінальнасцю канцэпцыі, хоць актыўна падтрымлівалі рэжысуру і не супярэчылі музыцы, ствараючы з імі арганічнае адзінства. Са станоўчых рыс сцэнаграфіі «Чароўнай флейты», пастаўленай М. Ізворскай-Елізар'евай, адзначаецца агульнае жывапіснае гучанне вобраза, яго дынаміка і магчымасць не запавольваць



дзеянне з-за частай змены дэкарацый. Нахілены нізкі акруглы станок, усталяваны на планшэце з зялёным пакрыццём, і чорная цюлевая заслона з аплікацыяй імітавалі лясны гушчар і падзялялі сцэнічную прастору на дзве часткі. Калі дзеянне пераносілася ў храм Мудрасці, заслона-«зараснік» уздымалася, і за ёй з'яўляўся аб'ёмны трохчасткавы фасад храма, дзе былі выкарыстаны стылізаваныя барочныя формы. Агульнае сцэнаграфічнае вырашэнне разам з рэжысёрскай трактоўкай оперы былі простымі і зразумелымі, аднак, як падаецца, некалькі ілюстрацыйнымі.

У «Балі-маскарадзе» ў пастаноўцы С. Штэйна ў аснову сцэнаграфічнага вобраза В. Окуневым было закладзена супрацьпастаўленне дзвюх сфер: бліскучай, святочнай атмасферы балю і змрочнага, фатальнага адчування змовы, лёсу, што стварала своеасаблівы «падтэкст» знешніх падзей. Элегантнымі былі створаныя мастаком інтэр'еры, аднак яны адрозніваліся па каларыце: мяккія залацістыя таны, да якіх дадаваўся пяшчотны жывапіс пано ў зеленавата-блакітнай гаме, панавалі ў апартаментах Рычарда, цёмныя, барвова-карычневыя стваралі адпаведны трагічны фон для сцэн у доме Рэната. Раскошай уражвалі жывапісна-аб'ёмныя дэкарацыі ў сцэне балю, дзе да дамінуючай архітэктурнай канструкцыі лесвіцы далучаўся вытанчаны пейзаж светла-зялёнага колеру. Па кантрасце да гэтых карцін вырашаліся сцэны ў жытле Ульрыкі і на пустцы: у іх пераважалі цёмныя, шэрыя таны, цёмнае, змрочнае асвятленне. Мастак актыўна задзейнічаў у афармленні дэкарацыйныя заслоны-пано з сюжэтнымі выявамі, што не проста дазваляла ажыццяўляць змену дэкарацый, не перарываючы дзеянне, але і дапаўняла мастацкі вобраз спектакля, знітоўваючы яго ў адно дзякуючы каларыту (блакітна-зялёны) і манеры выканання. Такое сцэнаграфічнае вырашэнне, прапанаванае В. Окуневым, адпавядала пастановачнай канцэпцыі, было сугучным музыцы [4, с. 315].

Яксна адрознівалася ад вышэйназваных прац сцэнаграфія, створаная В. Окуневым для оперных спектакляў 1990 – 2010-х гадоў. Першым спектаклем гэтага перыяду стала «Тоска» ў пастаноўцы М. Изворскай-Елізар'евай. Афармленне оперы было дастаткова традыцыйным, рэалістычным, дэкарацыі мелі амаль павільённы характар. В. Окунеў дакладна распрацоўвае сцэнічную прастору і запаўняе яе дэкарацыямі, якія ў залежнасці ад дзеяння ўтвараюць інтэр'еры касцёла, кабінета Скарпіа, унутранага дворыка турмы ў замку св. Ангела. Мастак уводзіць у дэкарацыі і, здавалася б, некалькі ілюстрацыйныя элементы, што, аднак, маюць сэнсавую нагрузку: выява нахіленай трыумфальнай аркі ў першым акце і габелен ў рэнесанснай стылістыцы – у другім. Гэтыя дэталі ў В. Окунева з'яўляюцца своеасаблівымі маркёрамі месца і

часу дзеяння і дазваляюць стварыць пазнавальны вобраз эпохі. Пры ўсёй манументальнасці і наяўнасці падобных дэталей дэкарацыі не выклікаюць адчування грувасткасці, несуразмернасці выканаўцам, бо сваёй велічнасцю адпавядаюць таму мастацкаму вобразу Рыма, які імкнецца перадаць сцэнограф, і ўзвышанаму драматызму музыкі.

Побач з відавочнай выяўленчасцю сцэнаграфія «Тоскі» мае і метафарычнае гучанне дзякуючы ўвядзенню ў вобразны строй спектакля калон з выявамі святых і анёлаў як своеасаблівага лейтматыву, што застаецца нязменным на працягу ўсяго дзеяння. Гэтыя калоны з'яўляюцца вобразам-сімвалам, які знітоўвае ў адно і абазначае месца дзеяння – Рым, Вечны горад. Да таго ж падобны лейтматыў мае метафарычнае гучанне, ён нібы абазначае лёс: святых і анёлы з'яўляюцца нямымі назіральнікамі трагедыі Тоскі і Каварадосі. Увядзенне такога архітэктурнага лейтматыву дазволіла В. Окуневу дынамізаваць сцэнічную прастору: калоны стваралі своеасаблівы рытм, да таго ж перамяшчэнні выяў святых і анёлаў на калонах адпавядалі дынаміцы музыкі, падкрэслівалі пікавыя моманты дзеяння. Падобнае сцэнаграфічнае вырашэнне адрознівалася значнай музычнасцю, перш за ўсё за кошт дынамізму, які актыўна падтрымлівала каларыстычнае (шыкоўны вохрысты, барвова-чырвоны каларыт першай і другой дзеі) і светлае (чырвонае святло нібы крывёй залівае сцэну ў карцінах забойства Скарпіа і гібелі Тоскі) афармленне оперы.

Для наступнай сумеснай працы з М. Изворскай-Елізар'евай над операй «Лэдзі Макбет Мцэнскага павета» В. Окунеў стварыў афармленне, якое базіравалася на выкарыстанні адзінай сцэнаграфічнай устаноўкі-станка. Двух'ярусны станок ў першых дзях уяўляе «разрэз» багатага купецкага дома, дзе выразна кантрастуе вычварны інтэр'ер гаспадарскага пакоя і шэрасць двара. Драўляна-шэры фон першага яруса з гаспадарчымі прыладамі, месца, дзе працуюць работнікі, нібы сімвалізуе прыземленасць, ганебнасць жыцця і жаданняў «шэрай» масы, над якой у сваім пакоі жыве Кацярына. Аднак прыроднай натуральнасцю гэты «ярус» усё ж бліжэй гераіні, чым багаты інтэр'ер другога, гаспадарскага. Шыкоўны ложак з пазалочанымі амурамі, вялізнае люстра ў цяжкай раме, манументальны падлогавы гадзіннік – усё ў інтэр'еры перадае фальш утульнага мяшчанскага побыту, ствараючы ўражанне «залатой клеткі», куды трапіла Кацярына. Іранічнае гучанне, адпаведнае іроніі і гратэску, якія прысутнічаюць у музыцы Д. Шастаковіча, надаюць сцэнаграфічнаму вырашэнню першых актаў франтон станка-дома, выкананы ў прымітывісцкай манеры з «лубочнымі» коткамі і русалкай, каляровым вітражом, заднік з пейзажнай панарамай правінцыяльнага горада, малінавыя і блакітныя

драпіроўкі, каляровыя паласатыя дываны. У далейшым развіцці дзеяння станок будзе пераўтварацца ў паліцэйскую ўправу, а ў фінале – у паром з катаржанамі, а дадатковыя элементы афармлення надаюць сцэнаграфіі ўжо не іранічнае, а драматычнае гучанне. Пэўную ролю ў гэтым адыгрываюць маляўнічыя заднікі. Выкананы ў прымітывісцкай манеры заднік з панарамай горада пасля забойства Зіновія Барысавіча будзе заменены экспрэсіяністычным, з барвова-чырвонымі мазкамі палатном, што нагадвае злавеснае неба і сімвалізуе пралітую кроў. Гэты ж заднік, да якога дадаецца выява царквы, становіцца прадвеснікам пакарання і будучай трагедыі ў сцэне вяселля Кацярыны і Сяргея. У апошняй дзеі яго зменіць рухомы заднік, выкананы таксама ў экспрэсіяністычнай манеры, але шэра-блакітны – гэта пакрытае смугой неба зліваецца з вадой возера, у якое кінецца Кацярына. Рух гэтага задніка ў спалучэнні са смугой на сцэне ствараў эффект руху парома з катаржанамі ў пачатку і фінале дзеяння.

Вылучаецца канструкцыйнае значэнне прапанаванай сцэнаграфіі: двух’ярусны станок стварае дзве ігравыя пляцоўкі і дазваляе разгортваць на абодвух ярусах адначасовае дзеянне, будаваць дынамічныя мізансцэны.

Пры знешняй красамоўнасці сцэнаграфіі яе метафарычная сутнасць усё ж не застаецца незаўважанай: супрацьпастаўленне верху і нізу, знешняга дабрабыту і ўнутранай свабоды асобы прасочваецца ў ёй дастаткова выразна. Так, яркія колеры і вялікая колькасць прадметаў, побытавых дэталей у пакоі Кацярыны ствараюць адчуванне зажатай, абмежаванай прасторы, у той час як вызвалены ад дэталей верхні ярус станка, што ўвасабляе палубу парома ў трэцяй дзеі, нягледзячы на цьмяны, шэры каларыт, дае адчуванне прасторы, свабоды, у першую чаргу ад умоўнасцей жыцця. Да таго ж паступовае «разбурэнне» станка-дома сімвалізуе “разбурэнне” жыцця Кацярыны. Створаны В. Окуневым сцэнаграфічны вобраз быў вельмі выразным як у выяўленчым, візуальным плане, так і ў плане стварэння сэнсавага адпаведніка музыцы і рэжысуры.

Блізкай да гэтай працы стала афармленне В. Окуневым оперы «Хаваншчына» ў пастаноўцы М. Ізворскай-Елізар’евай. Галоўная складанасць у сцэнаграфічным вырашэнні дадзенага твора заключаецца ў некаторай фрагментарнасці карцін, якія знітоўвае на глыбінным узроўні асноўная думка – вялікая смута, «разгубленасць розумаў і сэрцаў». Для «народнай музычнай драмы», якой з’яўляецца «Хаваншчына» па вызначэнні самога М. Мусаргскага, В. Окунеў стварыў манументальны і метафарычны па гучанні сцэнаграфічны вобраз. Вялізная стацыянарная рама-станок, нязменная на працягу оперы, стварала агульны вобраз, што аб’ядноўваў усе эпізоды. Двух’ярусны станок-рама ўяўляў стылізаваную выяву каркаса царкоўнага купала, што, хутчэй за ўсё,

сімвалізавала ідэю саборнасці, уласціваю рускай духоўнай культуры да пятроўскіх пераўтварэнняў (дзеянне оперы адбываецца ў XVII ст.), абазначала звязанасць народа і агульнасць яго лёсу, трагедыі. Падобнае метафорыка-сімвалічнае вырашэнне дапаўнялася выкарыстаннем жывапісных заднікаў, выкананых у асноўным у графічнай манеры, што дазваляла ажыццяўляць змены месца дзеяння: на сцэне з'яўляўся чырванаваты заднік з выявай сабора Васілія Блажэннага ў пачатку оперы ў сцэне на Чырвонай плошчы; выявы моцных сцен з залатымі купаламі ўдалечыні – у сцэне паміж князем Андрэем і Эмай; вячэрні парк – у сцэне ў кабінце Галіцына; стылізаваная выява стралецкай слабады, размаляваныя сцены церама Хаванскага; нахіленае голае галлё дрэваў. Чаргаванне месцаў дзеяння абазначалася не толькі пры дапамозе змены заднікаў, але і некаторымі змяненнямі ў планіроўцы дэкарацый. Агульная рама-станок дапаўнялася некалькімі лесвіцамі і пляцоўкамі, усталяванымі на планшэце; змены ў іх размяшчэнні павінны былі адпавядаць зменам месца дзеяння. Акрамя гэтых перабудоў, сцэны ў кабінце Галіцына і ў палацы Хаванскага дапаўняліся асобнымі прадметамі інтэр'ера (стол, крэслы, скульптура) і драпіроўкамі, што спускаліся з каласнікоў і характарызавалі персанажаў як носьбітаў пэўных ідэй. Мастацкае асвятленне ўзбагачала сцэнаграфічнае вырашэнне спектакля, асабліва ў фінальнай сцэне самаспалення ў раскольніцкім скіце, калі цёмны блакіт задніка з выявамі дрэваў паступова пераўтвараўся ў палымяную чырвань.

Створанае В. Окуневым сцэнаграфічнае вырашэнне дазваляла, як і ў ранейшых працах, не запавольваць дзеянне праз доўгія змены дэкарацый, акрамя таго было выразным у сэнсе арганізацыі сцэнічнай прасторы. Двух'ярусны станок, лесвіцы, вялікая колькасць малых пляцовак давалі магчымасці для разнастайнага і дынамічнага размяшчэння хору і дазвалялі пазбегнуць адчування пустой прасторы ў сцэнах з малой колькасцю выканаўцаў. Пры захаванні выяўленчых знешніх характарыстык шматлікіх месцаў опернага дзеяння сцэнограф здолеў аб'яднаць іх у агульны вобраз, які адлюстроўваў галоўную думку твора.

Прынцып выкарыстання жывапісных рухомых заднікаў, якія абазначаюць не толькі месца дзеяння, але і псіхалагічны, духоўны стан герояў, можна прасачыць і ў працы В. Окунева над операй «Кармэн» у рэжысуры М. Изворскай-Елізар'евай. За аснову сцэнаграфічнага вырашэння ўзяты рухомыя канструкцыі няправільнай формы, што нагадваюць двухбаковыя шырмы. Гэтыя шырмы групіруюцца і перасоўваюцца на вачах глядачоў, ствараючы кожны раз новае месца дзеяння, канфігурацыю сцэнічнай прасторы і настрой. Нязменнай на ўвесь час з'яўляецца няправільнай формы арка ў цэнтры, у глыбіні сцэны, якая мае

характар дадатковай ігравой пляцоўкі, дамінуе ў сцэнічнай прасторы. Канструкцыі-шырмы размаляваны такім чынам, што адзін іх бок нагадвае маленькія домікі, якія прыляпіліся адзін да аднаго, другі імітуе цагляную сцяну, у нізе якой ёсць некалькі прыступак. Гэта дазваляе пры мінімальным дапаўненнях пераўтвараць дадзеныя канструкцыі ў архітэктурныя фрагменты на плошчы Севільі, інтэр'ер таверны, пры адпаведным асвятленні – у горы, сярод якіх знайшлі прытулак кантрабандысты. Падобныя трансфармацыі дапаўняюцца зменамі жывапісных заднікаў, выкананых ва ўмоўнай, некалькі экспрэсіяністычнай манеры, пераважна ў чырвоных і сініх танах. Такіх заднікаў В. Окунеў выкарыстоўвае каля 8, і асаблівасць іх у тым, што побач з выяўленчым яны маюць сімвалічны характар. Непасрэдна месца дзеяння перадаюць толькі некаторыя з іх, аднак большасці ўласціва метафарычнае гучанне. Так, у сцэне знакамітай хабанэры з'яўляўся заднік з выявай гор, які сімвалізаваў перш за ўсё свабоду прыроды Кармэн; калі Хазэ ўзгадваў сваю маці, узнікаў малюнак вялікай сям'і і г. д. Агульнае каларыстычнае і светлае вырашэнне будзеца на канстрасце чырванаватых, палымяных таноў, што перадаюць тэмперамент музыкі і прыроды Кармэн, і лірычных сіне-блакітных, якія дамінуюць ў псіхалагічна паглыбленых сцэнах. Відавочным з'яўляецца панаванне ў сцэнаграфічным вырашэнні матыву карыды, арэны як прадказання лёсу Кармэн. У дачыненні да працы В. Окунева над операй «Кармэн» можна ўпэўнена казаць пра стварэнне дынамічнага, сэнсава багатага, напоўненага музычнасцю сцэнаграфічнага вобраза.

Для большасці прац В. Окунева над опернымі спектаклямі, як вынікае з іх аналізу, характэрна спалучэнне рэалістычнасці амаль павільённых дэкарацый і ўмоўнасці, пэўнага гістарызму, які робіць сцэнаграфічны вобраз пазнавальным, і стылізацыі. У сцэнаграфічных вобразах, створаных В. Окуневым, побач з багатымі выяўленчымі шэрагамі, знешняй выразнасцю і эфектнасцю заўсёды існуе метафарычны падтэкст, які можа быць сканцэнтраваны ў пэўным элеменце сцэнаграфіі або выяўляецца толькі пры цэласным яе ўспрыняцці ва ўзаемадзеянні з музыкай і рэжысурай. Створаныя мастаком вобразы маштабныя і дынамічныя, адметныя па прасторавым рашэнні, заўсёды садзейнічаюць раскрыццю музычнай драматургіі і рэжысёрскай задумы. Схільны да выкарыстання адзінай сцэнаграфічнай устаноўкі, В. Окунеў дасягае дынамізацыі вобраза за кошт увядзення рухомых жывапісных заднікаў, перамяшчэння асобных элементаў дэкарацый, асвятлення. Адметная ў сцэнаграфіі В. Окунева праца з колерам, які заўсёды з'яўляецца выразным мастацкім элементам, робіць дэкарацыі «музычнымі». Працы сцэнографа ў беларускім оперным тэатры 1990 – 2010-х

гадоў даюць яскравы прыклад арганічнага спалучэння жывапісу і канструкцыі, выяўленчасці і метафары.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Aronson, A. Looking into the abbyss : essays on scenography / A. Aronson. – The University of Michigan Press, 2008. – 237 p.
2. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – М. : Всероссийское театральное о-во, 1978. – 455 с.
3. Ванслов, В. Изобразительное искусство и музыка / В. Ванслов. – Л. : Художник РСФСР, 1977. – 296 с.
4. Музычны тэатр Беларусі : 1960 – 1990. Опернае мастацтва ; музычная камедыя і аперэта / Г. Р. Куляшова, Т. Г. Мдывані, Н. А. Юўчанка. – Мінск : Беларуская навука, 1996. – 470 с.
5. Ротбаум, Л. Д. Опера и её сценическое воплощение / Л. Д. Ротбаум. – М. : Советский композитор, 1980. – 262 с.
6. Фельзенштейн, В. Беседы о музыкальном театре / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер. – 2-е изд. – Л. : Музыка. Ленинградское отд-ние, 1977. – 63 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены возможности использования в сценографии оперного спектакля живописности и метафоричности как принципов оформления. Анализируются работы В. Окунева на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь 1990 – 2010-х годов. Выделяются особенности художественного стиля, проявляющиеся в органичном сочетании элементов традиционной живописной иллюстративной декорации и конструктивных элементов, что позволяет создавать, с одной стороны, визуальное соответствие музыке, а с другой – ёмкий по смыслу, метафорический образ, направленный на раскрытие основной идеи сценического произведения.

#### SUMMARY

The abilities of using visual and metaphorical decoration's principles in opera's scenography are considered in this article. As an example the V. Okunev works created in 1990 – 2010 at the National Academic Bolshoi theatre opera and ballet of the Republic of Belarus are analyzed. The author try pick out scenographer's style features: an organic combination elements of traditional painting sets and constructions, figurative images, that allows create on the one hand visual equivalent to music and semantic crowded metaphorical image, which contribute to the production's main idea revelation on the other hand.

## MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

*Universität Leipzig Institut für Musikwissenschaft*

*(Postupila в редакцию 22.04.2013)*

So überraschend es auf den ersten Blick sein mag, in einem Buch über die Musik an der Universität Leipzig ein Kapitel über die Musikwissenschaft anzutreffen, so sachgerecht ist es angesichts einer Musikgeschichte, in der klingende Musik und ihre Reflexion stets zusammengehören [1]. Zwar muss man nicht dem Hochmut eines Guido von Arezzo folgen, wenn es um das Verhältnis von Theorie und Praxis geht, aber sein Dictum verweist auf den Ursprung der abendländischen μουσική und der Musica mit all ihren spekulativen Implikationen. In Leipzig war sie als eine Wissenschaft der septem artes liberales spätestens seit Gründung der Universität 1409 im Bewusstsein präsent, und in der späteren Verlagsstadt kam der sprachlichen Reflexion über Musik seit dem 18. Jahrhundert eine besondere Bedeutung zu. Dies alles pauschal als Musikwissenschaft zu bezeichnen, muss ein Unbehagen auslösen, das nach eingehender Differenzierung verlangt. Im vorliegenden Beitrag kann eine derartige Grundsatzfrage, inwieweit geschichtsphilosophische Konstruktionen oder spekulative Momente nach einem modernen Wissenschaftsverständnis auszuschließen sind [2; 3], nicht hinreichend geklärt werden, vielmehr muss der Hinweis auf die definitorische Problematik einer Musikwissenschaft nach historisch-kritischen oder naturwissenschaftlich-deduktiven Prinzipien, einer Musikphilosophie oder einer Musiktheorie mit spekulativen Elementen genügen, Vorstellungen, die in drei Jahrhunderten vielfach diskutiert worden sind und sich stets gewandelt haben. Die Universität Leipzig war dafür ein zentraler Ort, aber sie besaß in der Stadt keineswegs ein Alleinvertretungsrecht.

**18. Jahrhundert.** Die Verbindungen zwischen der Universität und anderen Institutionen der Stadt Leipzig waren stets sehr wichtig, das Zusammenwirken der verschiedenen Einrichtungen bildete die elementare Grundlage für das städtische Musikleben: Der Thomanerchor, die Universität und die Stadtmusik einschließlich der Collegia musica ergaben bei aller inneren Konkurrenz – aufeinander angewiesen – letztlich eine Einheit, ohne die Leipzig nicht den Ruf einer bedeutenden Musikstadt hätte erlangen können. Dies betrifft nicht nur das praktische Musikleben, sondern auch die theoretische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik. Dank der Universität waren im 16. Jahrhundert in Leipzig musikalisch gebildete Fachleute für die Erstellung gedruckter Gesangbücher zu finden, und selbstverständlich arbeiteten Leipziger Verleger häufig mit Universitätsangehörigen zusammen, die hier mannigfache Gelegenheit zur Publikation fanden. Wie viele Universitätsmitglieder

veröffentlichte auch Lorenz Mizler (1711 – 1778) in Leipzig seine Publikationen, etwa die «Neu eröffnete musikalische Bibliothek» (1736 – 1754), wenn er insgesamt auch eher eine interessante Einzelpersone und für die allgemeine Situation keineswegs charakteristisch war. Dies wird beispielsweise in der Auseinandersetzung Mizlers mit Johann Adolph Scheibe (1708 – 1776) deutlich, der als Anhänger Johann Christoph Gottscheds (1700 – 1766) den sprachlichen Prinzipien mehr Gewicht für die Musik zuschrieb, während Mizler wie Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716), der in Leipzig Jurisprudenz und Philosophie studiert hatte, stärker auf die mathematischen Grundlagen rekurrierte.

Nach dem Besuch der Nikolaischule immatrikulierte sich Scheibe 1725 an der Juristischen Fakultät der Universität Leipzig, er wurde – stärker an der Philosophischen Fakultät interessiert – zu einem Schüler Gottscheds und wandte sich schließlich ganz der Musik zu. Als musikalischer Autodidakt hatte er mit seinen ersten Bewerbungen als Organist und Kapellmeister keinen Erfolg und betätigte sich aufgrund seiner literarischen Interessen als Musikschriftsteller. Bereits 1730 bis 1735 schrieb er – noch in Leipzig – ein «Compendium musices theoretico-practicum, das ist kurzer Begriff derer nöthigsten Compositions-Regeln» und brachte 1737 bis 1740 in Hamburg die Wochenschrift «Der Critische Musicus» heraus. Den Leipziger Rationalismus verband er mit einem durch Johann Mattheson (1681 – 1764) vermittelten britischen Sensualismus auf empirischer Grundlage und brachte dies durch seine periodische Publikation mit aufklärerischem Anspruch in die öffentliche Meinungsbildung ein. Damit blieb er der Leipziger Universität inhaltlich verbunden. Geradezu einen Eklat provozierte er in Leipzig, als er im sechsten Stück des «Critischen Musicus» (14. Mai 1737) den bekannten Angriff auf Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) als einen Caspar von Lohenstein (1635 – 1683) der Musik startete: «Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche, von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt, und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet» [4]. Dieses Urteil gilt heute als ein wesentlicher Hinweis auf den epochalen Wandel in der Musikgeschichte vom Barock zur Klassik und löste zu seiner Zeit eine erbitterte Kontroverse aus.

Johann Abraham Birnbaum (1702 – 1748), seit dem 20. Februar 1721 Magister und am 15. Oktober 1721 zum Dozent für Rhetorik an die Universität Leipzig berufen, ergriff mit seinen «Unpartheyischen Anmerkungen» und einer «Verteidigung seiner Unpartheyischen Anmerkungen» 1738 und 1739 für Bach Partei und formulierte für den überlasteten Thomaskantor ausführliche Gegendarstellungen, die als Bachs eigener Standpunkt gelten dürfen [5]. Damit führte Birnbaum die Idee der



Vollkommenheit von Bachs Musik in die Diskussion ein, die Christoph Wolff als Ausfluss frühen Genie-Denkens wertet [6]. Darüber hinaus gibt Birnbaum als Fachmann wertvolle Hinweise auf das Verständnis der Zeit von Bach als großem Rhetoriker der Musik: «Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben, in seinen Arbeiten. Seine Einsicht in die Dichtkunst ist so gut, als man sie nur von einem großen Componisten verlangen kann» [7]. Bachs Huldigungskantate BWV Anh. 13 «Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erde» auf einen Text von Gottsched rühmt Birnbaum ausdrücklich als «rührend, ausdrückend, natürlich, ordentlich und nicht nach dem verderbten, sondern besten Geschmack» gesetzt [8], so dass hier möglicherweise tatsächlich eine musikalische Reaktion Bachs auf die literarische Debatte vorliegt. Wie lange und ausdauernd die Auseinandersetzung geführt wurde, belegt der Beitrag von Christoph Gottlieb Schröter, Organist der Nikolaikirche in Nordhausen und Mitglied der Mizlerschen Societät, der noch 1746 in der «Musikalischen Bibliothek» veröffentlicht wurde [9].

Dass die Verbindungen Scheibes zu seiner Vaterstadt Leipzig lebendig blieben, zeigt u. a. die «Neue, verbesserte und vermehrte Auflage» des «Critischen Musicus», die 1745 in Leipzig beim Verlag Breitkopf herauskam. Sie steht am Anfang einer stürmischen Entwicklung Leipzigs als Verlagsstadt von Musikalien und Musikschrifttum, der bereits Mizler mit seinen Periodica für die gelehrte Fachwelt den Weg gewiesen hatte. 1766 bis 1770 kamen Johann Adam Hillers (1728 – 1804) «Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend» heraus [10]. Als ehemaliger Student der Universität Leipzig und vom dortigen Rationalismus geprägt, wandte sich seine Zeitschrift ebenso an ein breiteres Publikum wie die «Unpartheiische Kritik der vorzüglichsten zu Leipzig aufgeführten ... Concerte und Opern», die Christian Gottfried Thomas (1748 – 1806), auch ein Absolvent der Universität Leipzig, zwischen 1798 und 1806 veröffentlichte.

**Aufbruch um 1800.** So konnte Friedrich Rochlitz (1769 – 1842) als Redakteur der «Allgemeinen Musikalischen Zeitung» gleich zur Eröffnung 1798 darauf verweisen, dass diese Gründung von Gottfried Christoph Härtel (1763 – 1827) in Leipzig ihren richtigen Verlagsort besitze, denn nirgends werde «so viel für das Wissenschaftliche in der Musik gethan» wie hier. Die Zeitung erwies sich als sehr erfolgreich, sie erschien in fünfzig Jahrgängen bis 1848 und wurde zur prägenden Musikzeitschrift der bürgerlichen Musikbewegung. Mit ihr hat Rochlitz – nach

Wilhelm Seidel – «tief ins Musikleben eingegriffen ... musikalische Weltgeschichte gemacht. Er hat den modernen Kanon, den ersten wirklich funktionierenden Kanon der musikalischen Kunstgeschichte, begründet und in Geltung gesetzt und alles initiiert, was daraus folgte» [11]. Dazu gehört auch das Bestreben Leipziger Musikwissenschaftler, diesen Kanon wissenschaftlich und damit für alle Zeit verbindlich, unangreifbar zu begründen. Härtel hatte also klug gehandelt, denn es waren nicht zuletzt Erzeugnisse seines eigenen Musikverlags Breitkopf & Härtel, die er mithilfe der Zeitung zu propagieren wusste [12]. Er hatte an der Universität Leipzig Jurisprudenz studiert, sein Redakteur Rochlitz ebenda Theologie. Als Mitarbeiter gewann Rochlitz Christian mit Friedrich Michaelis (1770 – 1834) wiederum einen Angehörigen der Universität. Während seiner Schulzeit an der Thomasschule und an der Nikolaischule wurde Michaelis von den Universitätsmusikdirektoren Johann Gottlieb Görner (1697 – 1778) und Johann Friedrich Doles (1715 – 1797, auch Thomaskantor) musikalisch ausgebildet und studierte anschließend in Leipzig alte Sprachen und Jurisprudenz. Nach kurzem Studium in Jena wurde Michaelis 1793 als Privatdozent für Philosophie an die Universität Leipzig berufen, erhielt aber wegen seiner Nähe zu dem in den «Atheismusstreit» verwickelten Johann Gottlieb Fichte keine Professur. Er suchte den Anschluss an Kants «Kritik der Urteilskraft» mit dem 1795 publizierte Buch «Ueber den Geist der Tonkunst», das als «ästhetischer Versuch» wie die meisten seiner Bücher in Leipzig erschien, und profilierte sich damit als Musikästhetiker. Weiter trug er zur Ausformulierung der romantischen Musikanschauung durch Bevorzugung der reinen Instrumentalmusik als ideale, ganz eigene Gegenwelt mit dem moralischen Anspruch sittlicher Bildung bei. Von 1799 bis 1829 schrieb er mindestens 30 Beiträge für die «Allgemeine Musikalische Zeitung» [13], dies brachte ihm auch den Ruf eines Populärphilosophen ein. Mit seinen Vorlesungen war die Musikwissenschaft seit den späten 1790er Jahren wieder im Lehrangebot der Universität Leipzig präsent.

Hatten sich die Vertreter der Philosophie an der Universität Leipzig bis dahin wenig um die Musik gekümmert, so nahm dieses Bedürfnis seit Michaelis zu. Es dokumentiert den gestiegenen gesellschaftlichen Rang, den die Musik aufgrund der romantischen Musikanschauung in der sich formierenden bürgerlichen Gesellschaft einnahm. Auch Amadeus Wendt (1783 – 1836), seit 1811 Professor der Philosophie an der Universität Leipzig, wandte sich der Musik zu und schrieb Beiträge für die «Allgemeine Musikalische Zeitung», hatte er doch selbst zwei Periodika initiiert, die bei den Leipziger Verlagen Brockhaus und Weidmann herauskamen: Das «Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde» erschien vom 29. August 1817 bis zum 15. Oktober 1818, der dreibändige «Musenalmanach» (№ 1-3) für die Jahre 1830 – 1832

wurde ab Band 4 von Adelbert von Chamisso (1781 – 1838) und Gustav Schwab (1792 – 1850) fortgesetzt. Umfangreich ist die Publikationsliste von Wendt: Neben der «Geschichte der Philosophie» von Wilhelm Gottlieb Tennemann (1761 – 1819), die Wendt «mit berichtigenden, beurtheilenden, und ergänzenden Anmerkungen und Zusätzen» (Leipzig, 1829) herausgegeben hat, und seiner eigenen Schrift «Über die Hauptperioden der schönen Kunst oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte» (Leipzig, 1831), hat er sich mit «Rossini's Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn von Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet» (Leipzig, 1824) und einer «beurtheilenden Schilderung» «Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden» (Göttingen, 1836) beschäftigt. Unter seinen Aufsätzen für die «Allgemeine Musikalische Zeitung» sticht ein Beitrag aus dem Jahre 1815 «Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio» besonders hervor. Bereits die Eingangspartie «Höhere Tonkunst» weist diesen Beitrag als Dokument romantischer Musikanschauung aus: «Wenn allen übrigen Künsten etwas vorliegt, was erst durch den Wunderblick des Genius, veredelt und verklärt aus dem Boden der Wirklichkeit gehoben und in das Elysium der Ideen versetzt zu seyn scheint, so scheint die Tonkunst gleichsam in diesem Lande *selbst erzeugt*, und redet, gleich dem Weltgeist, durch Sturm und Donner, wie durch das sanfte Wehen des Frühlings, und in den flüsternden Aerenbeugen, eine Wundersprache, die nur dem verständlich ist, dem das Gehör nicht eine Fülle äußerer Klänge, sondern das Innere der Welt und die geheimsten Tiefen des Herzens aufschließt, in die kein sterbliches Auge schaut. Der geniale Tonkünstler ist ein Eingeweihter des Himmels; in unsichtbaren Zeichen verkündet er seine Gesichte, hörbar jedem offenen Ohr, doch nicht jedem *vernehmlich*» [14].

Wendt legt im Anschluss daran den Vorzug der Instrumentalmusik und die Überlegenheit der deutschen vor der italienischen Musik dar, wobei ihm Beethoven als Vorbild dient. Eine ausführliche Besprechung des «Fidelio» bildet den Abschluss des langen, mehrteiligen Artikels, der vom 31. Mai bis 28. Juni 1815 erschienen ist und damit genau in die Zeit des Durchbruchs Beethovens zum «Weltruhm», d.h. zu einer Leitfigur der aus den Befreiungskriegen erstehenden neuen bürgerlichen Gesellschaft, fällt. Die Schlachtensinfonie «Wellingtons Sieg, oder: Die Schlacht bey Vittoria» spielte in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle und begründete den endlichen Durchbruch des «Fidelio», der in seiner dritten Fassung am 23. Mai 1814 in Wien am k. k. Theater nächst dem Kärntnertor herausgekommen und am 11. Oktober 1815 erstmals in Berlin aufgeführt worden ist. Dazu lieferte Wendt die treffsichere publizistische Vorbereitung. Seinen Einsatz für «wahre Deutschheit» leistete Wendt

noch im selben Jahrgang der «Allgemeine Musikalische Zeitung» mit einem «Beytrag zur Sprachreinigung im Gebiete der Tonkunst», in dem er sich in die laufende Debatte einschaltet, «ausländische Kunstausdrücke» einzudeutschen. Er nimmt sehr wohl wahr, «dass ... viele Sprachreinigungsversuche als Scherz aufgestellt werden und im Ernst gemeint sind», wünscht sich aber, dass «alles, was darin wahr und beyfallswürdig seyn mag, für völligen Ernst, und nur das *Misslungene* für Scherz» gehalten werde. Es ist die Rede davon, Sopran, Alt, Tenor und Bass umzubenennen in Höchstgesang, Hochgesang, Hebsang oder Dünnsang und Grundsang, große Oper in Singwerk, Trompete in Schmettermessing oder besser Schmetterrohr usw. Was Wendt in diesen beiden Aufsätzen als Universitätsangehöriger noch klarer als Michaelis formuliert, ist nichts anderes als die Begründung der Musik als die nationale deutsche Kunstreligion der bürgerlichen Gesellschaft, für die Leipzig als Musikstadt eine Vorreiterrolle spielen sollte [15]. Die passenden Dichter hat sich Wendt für seine Komposition von «Sechs Liedern von Schiller, Göthe, Herder und Tieck» ausgesucht, die um 1818 bei Simrock in Bonn und Köln gedruckt worden sind. Seinen Anklang bei den Studenten und die bereits erwähnte Verbindung zu den Thomanern belegt das von Wendt komponierte «Tafellied bei dem sechshundertjährigen Jubelfest der Thomasschule in Leipzig von ehemaligen Zöglingen derselben gesungen. Leipzig, den 7. Mai 1822», gedruckt im selben Jahr in der Teubner'schen Officin, Leipzig.

1829 nach Göttingen berufen, blieben Wendts Beziehungen zu Leipzig eng. In der «Allgemeinen Musikalischen Zeitung» erschien 1836 ein Nachruf auf den Frühverstorbenen vom amtierenden Redakteur, Gottfried Wilhelm Fink (1783 – 1846). Dieser hatte in Leipzig Theologie und Geschichte studiert und leitete die «Allgemeine Musikalische Zeitung» 1828 bis 1841. Die Universität Leipzig promovierte ihn im August 1838 zum Dr. phil. h.c., und Fink lehrte 1838 bis 1843 Musik mit einem unbesoldeten Lehrauftrag; nach Aufgabe der Redakteurstätigkeit wurde er 1842 zum Universitätsmusikdirektor ernannt.

Diese Beispiele belegen, wie an der Universität Leipzig außerhalb der regen praktischen Musikpflege auch ohne ein eigenständiges Fach die theoretische oder im weiteren Sinne musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik durch fachfremde oder außeruniversitäre Persönlichkeiten eingebracht wurde. Drei berühmte Universitätsprofessoren seien genannt: Gustav Theodor Fechner (1801 – 1887), seit 1834 Professor der Physik, ab 1843 für Naturphilosophie und Anthropologie, beschäftigte sich in physikalischen und philosophischen Schriften mit Musik, in seiner «Vorschule der Ästhetik» mit dem «direkten Faktor in der Musik»; Moritz Wilhelm Drobisch (1802 – 1896), seit 1826 Professor für Mathematik, seit 1842 auch der Philosophie, schrieb 1846 eine Abhandlung «Über die mathematische Bestimmung

der musikalischen Intervalle»; Hermann Lotze (1817 – 1881), 1842 bis 1844 Professor der Philosophie in Leipzig, lieferte in seinen Werken wichtige Beiträge zur Gehörpsychologie und stellte in seiner «Geschichte der Ästhetik in Deutschland» (1868) das Ästhetische in einen direkten Zusammenhang mit dem Sittlichen (es liegen zwei Dissertationen über seine Musikästhetik vor [16; 17]).

#### LITERATUR

1. Loos, H. Sebastian Klotz / H. Loos // Universitätsgeschichte. – Bd. 4. Musikwissenschaft und musikalische Ensembles.
2. Hentschel, F. Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776 – 1871 / F. Hentschel. – Frankfurt a. M., 2006.
3. Kirchmeyer, H. Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität. Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung / H. Kirchmeyer // Archiv für Musikwissenschaft. – 2006. – № 63. – S. 257 – 289.
4. Scheibe, J. A. Der Critische Musikus, zitiert nach : Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze / J. A. Scheibe // Bach-Dokumente. – Kassel u. a., 1969. – Bd. II.
5. Breig, W. Bach und Marchand in Dresden. Eine überlieferungskritische Studie / W. Breig // Bach-Jahrbuch-84. – 1998. – S. 7 – 18.
6. Wolff, Ch. Bach und die Idee musikalischer Vollkommenheit / Ch. Wolff // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. – 1996. – S. 9 – 23.
7. Birnbaum, J. A. Verteidigung seiner Unpartheyischen Anmerkungen / J. A. Birnbaum. – Leipzig, 1739.
8. Schering, A. Musikgeschichte Leipzigs / A. Schering. – Leipzig, 1941. – Bd. 3. Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Adam Hillers (von 1723 bis 1800).
9. Bach-Dokumente. – Bd. II. – № 552.
10. Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt / hrsg. von S. Horlitz, M. Recknagel. – Leipzig, 2007. – S. 10 – 36.
11. Seidel, W. Friedrich Rochlitz. Über die musikgeschichtliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit / W. Seidel // Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt / hrsg. von S. Horlitz, M. Recknagel. – Leipzig, 2007. – S. 37 – 41.
12. Beethoven und der Musikverlag Breitkopf & Härtel. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn / hrsg. N. Kämpken, M. Ladenburger. – Bonn, 2007.
13. Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften / Ch. F. Michaelis // Musikästhetische Schriften nach Kant / hrsg. L. Schmidt. – Chemnitz, 1997. – Bd. 2. – S. 390 – 402.
14. Wendt, A. Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio / A. Wendt // Allgemeine Musikalische Zeitung. – 1815. – № 17. – S. 345 – 436.
15. Reimer, E. Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800 – 1850 / E. Reimer // Die Musikforschung. – 1993. – № 46. – S. 17 – 31.

16. Steinbrück, K. Grundzüge der Musikästhetik Lotzes : Diss. Erlangen / K. Steinbrück. – Berlin, 1918.
17. Hirsch, J. M. Lotzes Musikästhetik : Diss. / J. M. Hirsch. – Königsberg, 1924.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории музыковедческой науки в Лейпцигском университете. Автор показывает становление и развитие музыковедения в контексте богатой музыкальной культуры Лейпцига XVIII – начала XIX в. и высокого уровня гуманитарной науки университета.

#### SUMMARY

The work is devoted to history of musicological science at the Leipzig University. The author shows formation and development of the musicology in a context of rich musical culture of Leipzig of the XVIII – begs. XIX cent. and high level of the humanity at the University.

**РАЗДЕЛ III**  
**ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ,**  
**ФАЛЬКЛАРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ**

*Алфёрова А. Г.*

**ВОБРАЗНА-ПАЭТЫЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ СУЧАСНЫХ ЗАГАДАК**  
**ЛАГОЙШЧЫНЫ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі*  
*(Паступіў у рэдакцыю 18.06.2013)*

Загадкі – фальклорны жанр, здольны ў згорнутым выглядзе кандэнсаваць даволі значны аб’ём культурнай інфармацыі. Гэта адзін з самых старажытных жанраў, у якім захаваліся архаічныя рытуальна-міфалагічныя ўяўленні. Менавіта ў загадках закладзены той пласт духоўнай, нацыянальнай культуры, тыя нацыянальныя і рэгіянальныя асаблівасці, што адрозніваюць нашу культуру ад культур свету. У загадках, як адзначыў А. І. Гурскі, «адбіліся не толькі эмпірычныя веды чалавека аб прыродзе і рэчах, не толькі жыццёвы і працоўны вопыт многіх пакаленняў, але і мудрасць народа, яго тонкая назіральнасць і надзвычайная здольнасць да мастацкага, вобразнага асацыятыўнага мыслення, яго невычарпальная фантазія, досціп і гумар» [2, с. 207]. Менавіта такая паэзія, рытмічнае і рыфмаванае суладдзе садзейнічаюць таму, што і сёння не страчана цікавасць да загадак з боку не толькі старэйшага, але і малодшага пакалення. Так адбываецца сувязь паміж пакаленнямі, перадача традыцыі, адметных нацыянальных ведаў, што выклікае зварот да сваёй культуры. З загадкамі кожны чалавек знаёміцца яшчэ ў дзяцінстве, атрымліваючы пачатковыя веды пра такі паэтычны сродак, як метафара, бо яшчэ Арыстоцель казаў, што «з добра складзеных загадак можна запазычваць цудоўныя метафары» [1, с. 178]. Так дзіця пачынае пазнаваць чароўны паэтычны свет беларускага фальклору, створанага на такой жа непаўторнай беларускай зямлі. Поўнымі такой жа паэзіі, характа, адлюстраваннем чароўнай народнай духоўнай культуры з’яўляюцца загадкі, запісаныя на Лагойшчыне. І тут адзначаецца тая непарарваная сувязь паміж пакаленнямі, бо загадкі запісваліся як ад дарослых, так і ад дзяцей (8-10 год). Рытміка, рыфма, незвычайныя метафары, метанімія, гукапіс, словатворы, трапна заўважанае падабенства загаданага аб’екта і яго метафарычнага вобраза садзейнічаюць таму, што загадкі лёгка запамінаюцца і бытуюць у дзіцячым асяродку.

Загадкі, запісаныя на Лагойшчыне, адносяцца да разнастайных тэматычных груп пра: неба і нябесныя свяцілы, час, стыхіі і з’явы прыроды (сонца, неба, дзень, ноч, год, вецер); раслінны свет (лён, грыб, мак, агурок, качан, жолуд, морква, цыбуля, елка); жывёл, насякомых, птушак, рыб (карова, жук, павук, пчала, птушка, рыба); часткі цела чалавека (вочы); прадметы хатняга ўжытку, часткі жылля, інтэр’ер (печ, агонь і дым, замок, стол, дзверы, чапля, нажніцы); прылады працы (барана, серп); шляхі зносін (дарога); культурныя аб’екты (кніга).

Усе гэтыя загадкі ахопліваюць той набор аб’ектаў, якія належалі прасторы чалавека, былі для яго вельмі важнымі і неабходнымі, але здзіўляе тут менавіта паэтызацыя, здавалася б, на першы погляд звычайных рэчаў. Пры гэтым неадусаўлёныя прадметы ў паэтычным свеце загадак становяцца адушаўлёнымі (ноч – карова; ножкі стала – чатыры браты) і наадварот, жывыя істоты пераўвасабляюцца ў нежывыя матэрыяльныя аб’екты (карова – гара (капна), свіння – бочка [3]). У гэтых пераўвасабленнях якраз і заключаецца адна з таямніц такога жанру, як загадкі, яго непаўторнасць і адметнасць. Вобраз у загадках узнікаў дзякуючы пільнаму воку назіральніка, які пераўтвараў свае адчуванні і ўяўленні ў прыгожыя метафары, прыкмячаючы найбольш характэрныя рысы загаданага аб’екта і, разам з тым, нібы пераўвасабляючы яго ў адметны метафарычны вобраз, часам цалкам фантастычны: *«Кацілася кадушачка, ні звер, ні птушачка, ні агонь, ні вада. Адгадаць – нікагда. Сонца»* (у артыкуле выкарыстаны архіўныя матэрыялы навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны). Такія прыродныя з’явы, як, напрыклад, вецер, якія нельга ўявіць праз пэўны матэрыялізаваны вобраз (чалавека або жывёлы), у большасці выпадкаў выступаюць праз характэрныя для іх дзеянні, што дпамагае стварыць у загадцы дынамічную сітуацыю: *«Без рук, без ног, но бежыт»*.

У загадках, запісаных на Лагойшчыне, адлюстраваліся вельмі старажытныя міфалагічныя ўяўленні, асабліва ў варыянтах пра прыродныя аб’екты і з’явы. Так, ноч уяўлялася каровай – жывёла, якая лічылася атрыбутам і ўвасабленнем багоў (*«Прышла чорная карова ды ўсіх людзей пабарола»*); год атаясамліваецца з яйкам, якое зносяць птушкі, па колькасці роўныя месяцам і тыдням. Само яйка ўспрымалася як сімвал новага жыцця, з яго, паводле міфалагічных уяўленняў, узнік свет, зямля і неба [4, с. 681] (*«Дванаццаць арлоў, пяцьдзсят дзве галкі знеслі адно яйцо»*); печ, агонь і дым выступаюць у якасці сямейнікаў з характэрнымі для іх рысамі (*«Маці таўстуха, дачка краснуха. А*



сын перабор выскачыў на двор»); неба – покрыва зямлі, якое ўвасабляецца праз розныя культурныя рэаліі, у прыватнасці, дзяружку («Сіняя дзяржка весь свет накрыла»). Паколькі гэтыя загадкі адны з найбольш старажытных, іх метафарычныя вобразы сустракаюцца ва ўсіх славянскіх народаў, у некаторых варыянтах маючы і некаторыя адметныя нацыянальныя адрозненні. Напрыклад, неба ў беларускіх загадках уяўляецца дзяружкай, палатном, ва ўкраінскіх – шатром, а ў польскіх – касцёлам. Але асноўная функцыя ва ўсіх народаў адна: абарона зямлі, яе покрыва. Праз сямейныя адносіны ва ўкраінскіх, польскіх, славацкіх і чэшскіх загадках выступаюць (у параўнанні з беларускімі) неба, зямля, дым (вечер), ноч і іншыя прыродныя аб'екты, што таксама выявіла першапачатковыя міфалагічныя веды. Хутчэй за ўсё, падобныя загадкі былі вядомы і беларусам, але паступова пачалі выяўляць менавіта прадметы інтэр'ера, дзе такія адносіны былі больш празрыстымі і зразумелымі.

Вельмі паэтычна ў беларускіх загадках апісваецца лён, які з'яўляецца адным з сімвалаў Беларусі. Для нашага народа ён адыгрываў вызначальную ролю ў гаспадарцы: з'яўляўся матэрыялам для адзення, служыў ежай для жывёлы і для людзей, з валокнаў рабілі вяроўкі і г.д. Таму не дзіва, што пра гэтую культуру існуе вялікая колькасць загадак. На Лагойшчыне адзін з запісаных варыянтаў прапануе вобраз жывёлы (у іншых тэкстах беларускіх загадак гэта лось): «Галаву ядуць, косці выкідваюць, а скуру надзяваюць».

У сваю чаргу адметная асаблівасць агурка (вялікая колькасць насення) дазваляе загадаць яго праз матэрыяльны аб'ект – хату (горніцу) з вялікай колькасцю насельнікаў. Пры гэтым у загадках перад намі выступае незвычайнае жыллё (бо ў ім адсутнічаюць неабходныя элементы), што адразу скіроўвае шукаць адказ сярод іншых аб'ектаў: «Без акон, без дзвярэй, поўна хата людзей».

Характэрны знешні выгляд капусты і цыбулі дазволіў загадаць іх праз вялікую колькасць адзення, а цыбуля мае і іншую прыкмету – здольнасць выклікаць слёзы, што таксама не засталася па-за ўвагай загадак: «Лата на лаце, без іголки шыта. Качан»; «Сядзіць дзед у сто шуб адзет. Хто яго раздзявае, той слёзы пралівае. Лук».

У беларускіх загадках пра жолуд удала спалучаюцца перанос па форме або функцыі (дзве часткі – начоўкі; сярэдзіна – саланіна) і гіпербалізацыя (з маленькага плода можна зрабіць шмат прадметаў): «Пайду ў лес, высеку цяльпельж. А з таго цяльпельжа будзе века і дзяжа, дзве порцыі саланіны і двое начовачак».

У загадках пра жывёльны свет пры характарыстыцы метафарычнага вобраза на прэшае месца выступаюць яго адметныя рысы або дзеянні. Так,

здольнасць птушкі нараджацца двойчы (першы раз – калі зносіць яйка, другі – з’яўленне з гэтага яйка) адзначана ў большасці беларускіх загадак: *«Два разы раджаецца, ні разу не хрысціцца, адзін раз памірае»*.

Жук у адной з загадак, запісаных на Лагойшчыне, загадваецца толькі праз акцыянальныя характарыстыкі: *«Ляціць – вые, сядзе – землю рые»*. Фантастычны і супярэчлівы вобраз у загадках пра павука, дзе суб’ект выконвае дзеянні без патрэбных для гэтага прылад працы і частак цела: *«Без станка і без рук, а кросны тчэ»*.

Зразумела, найбольш шанаванай свойскай жывёлай з’яўлялася карова, без якой нельга было ўявіць паўнавартаснае жыццё сям’і, яе дабрабыт. Таму гэтая істота і стала аб’ектам загадвання ў шматлікіх варыянтах. Адметна тое, што ў большасці беларускіх загадак яна пяшчотна называецца «рыкуляй» (аддзяслоўны назоўнік, які ў дадзеным выпадку мае выразнае канататыўнае значэнне). Існуе безліч варыянтаў, што, з аднаго боку, здаюцца незразумелым наборам маўленчых форм (праз выкарыстання ў іх словатворы), а з другога – садзейнічаюць стварэнню адметных тэкстаў, якія выклікаюць і ўсмешку. Адзін з такіх адметных варыянтаў зафіксаваны на Лагойшчыне: *«Чатыры хадаталі, два бадаталі, два талімухталі і талімахталі. Карова»*. Семантыка гэтых словатвораў празрыстая: ад дзясловаў «хадзіць», «бадаць» і «матаць». Але пры дапамозе іх трапнага спалучэння ствараецца непаўторная прыгожая загадка.

Такая ж адметна рэгіянальная і загадка пра пчалу, што ўяўляе невялікі верш з прыгожай дакладнай рыфмай і вобразам «гераіні», якая прамаўляе ад першай асобы:

*Не хадзіце, дзеці, каля саду,  
Як увіджу, так і сяду.  
Я такую вуду маю,  
Як закіну, не выймаю.*

Адной са сфер, дзе даволі ярка выяўляюцца адметныя нацыянальныя і рэгіянальныя асаблівасці, выступае традыцыйны матэрыяльны побыт: жыллё, прадметы інтэр’ера, посуд, прылады працы. Гэтая непаўторнасць не засталася па-за ўвагай і духоўнай культуры, у тым ліку загадак, што абыгрываюць своеасаблівы лакальны каларыт як у адгадках, так і ў метафарычнай частцы. Так, нацыянальна і рэгіянальна адметнай з’яўляецца загадка пра чапля, што выступае праз некалькі маркіравана зніжаны вобраз з адметнай колеравай характарыстыкай: *«Чорная балда па пячы гайда»*. У дачыненні ж да такога прадмета працы, як серп, наадварот, выкарыстоўваюцца эпітэты з памяншальна-ласкальнымі суфіксамі: *«Маленькі, гарбенькі ўсё поле абышоў і дамоў»*

*прыішоў*». У абодвух выпадках на магчымую адгадку, акрамя пазначаных колеравых і знешніх рыс, паказвае таксама і месцазнаходжанне загаданых аб'ектаў. Шырока распаўсюджанымі загадкамі, у тым ліку і на Лагойшчыне, з'яўляюцца варыянты з адгадкамі «нажніцы» і «замок». Гэта адны з тых загадак, з якімі ў першую чаргу пачынаюць знаёміцца дзеці, паколькі ў першай з іх лёгка пазнаецца прыхаваны аб'ект па апісанні яго знешняга выгляду без выкарыстання метафарычнага пераносу: *«Два кальца, два канца, а пасярэдзіне гвоздзік. Нажніцы»*. А вось загадка пра замок падае цудоўны паэтычны вобраз, дзе перанос адбываецца па функцыі: *«Не лае, не кусае, а ў дом не пускае»*.

Разнастайныя варыянты пра кнігу падаюцца ў выглядзе вершаваных твораў, дзе адлюстраваны і яе функцыянальнае прызначэнне, і знешні выгляд. Усе гэтыя варыянты запісаны ад бібліятэкара, што адпаведным чынам паказвае на суадносіны прафесіі і зместу загадак: *«Белае поле, чорнае насенне, / Хто яго сее, той разумее»*; *«Не куст, а з лісточкамі, / Не чалавек, а раскавае»*.

Сёння адной з асноўных сярод шматлікіх функцый загадак, на наш погляд, застаецца эстэтычная, побач з выхаваўчай, бо менавіта праз загадкі можна пазнаёміцца не толькі з цудоўнай мовай, уменнем у трапнай кароткай фразе ствараць непаўторную захапляльную, у нечым фантастычную і інтрыгуючую карціну. Маляўнічая прырода Лагойшчыны, яе спакойны ландшафт і гармонія наваколля не маглі не паўплываць на выкарыстання ў фальклорных творах, у тым ліку і ў загадках, вобразна-паэтычныя сродкі. Яны садзейнічаюць эстэтычнаму, у тым ліку і патрыятычнаму выхаванню, выклікаюць павагу да роднай культуры, сваёй малой радзімы, імкненне зберагчы яе, каб перадаць наступным пакаленням.

## ЛІТАРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Античные теории языка и стиля / под общ. ред. О.М. Фрейденберг. – М. – Л., 1936. – С. 174 – 188.
2. Гурскі, А. І. Загадкі / А. І. Гурскі // Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / Т. В. Валодзіна [і інш.] ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 2004. – С. 167 – 250.
3. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. – 2-е выд., выпр. і дапрац. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 363 с.
4. Топоров, В. Н. Яйцо мировое / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред С. А. Токарев. – М., 1998. – Т. 2. К – Я. – С. 681.

## РЕЗЮМЕ

В статье анализируются образы и поэтика загадок, записанных на территории Логойского района. Особое внимание обращено на их трансформацию на современном этапе и роль в воспитании и преемственности поколений.

## SUMMARY

In the article images and poetics of the riddles which have been written down in the territory of the Logoysky area are analyzed. The special attention is paid on their transformation at the present stage and a role in education and a continuity of generations.

*Атрошчанка Ю. Ю.*

### ГЕНДАРНАЯ МАДЭЛЬ НАРОДНАГА СВЕТАБАЧАННЯ БЕЛАРУСКАЙ НЯКАЗКАВАЙ ПРОЗЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 10.06.2013)*

Нацыянальная гендарная культура і ідэалогія знаходзяць ўвасабленне і выяўленне ў пласце народнай творчасці. Вусная народная творчасць – асноўны спосаб захавання і перадачы сацыяльных норм. Развіваючыся на працягу многіх стагоддзяў, беларуская народная няказкавая проза (легенды, паданні) увабрала ў сябе наяўныя формы шлюбу, спецыфіку сямейных стасункаў, адметнасць гендарнай мадэлі народнага светабачання.

Адным з тыповых матываў у легендах і паданнях выступае стэрэатыпнае стаўленне да жанчын як да ніжэйшых асоб. Аналіз апакрыфічных легенд, дзе распрацоўваюцца біблейскія сюжэты, а галоўнымі персанажамі з’яўляюцца Бог, апосталы і святыя, дае падставы вылучыць характэрны матывы грэшнай жанчыны. Калі ў творы «Святы Пётра і скупая баба» на прыкладзе гісторыі сквапнай жанчыны раскрываецца праблема агульначалавечай маралі – нельга адмаўляць у дапамозе нікому, а за свае грахі давядзецца адказваць [2, с. 115 – 116], то ў легендах «Багач і бедная ўдава», «Бог і ўдава», «Святы Юрый прызначае ваўку, якую карову з’есці» сітуацыя пададзена наадварот [2, с. 129 – 131]. Бог карае бедную жанчыну за яе дабрыню (яна прыняла яго і святых на начлег) і ўзнагароджвае багатага чалавека, які не пусціў іх у хату.

У творах, дзе адчуваецца ўплыў дахрысціянскіх вераванняў, напрыклад, пра русалку, лесуна, ваўкалака, мару, чараўнікоў, ведзьмаў, не акцэнтуюцца грахоўны пачатак жаночых персанажаў. У такіх легендах як мужчыны, так і жанчыны караюцца аднолькава за адыход ад грамадскіх і чалавечых норм.

У беларускай легендарнай прозе дакладна акрэслена кола мужчынскіх і жаночых заняткаў, грамадскіх абавязкаў. Тыповымі, згодна з народнымі творами, для мужчыны з’яўляюцца апрацоўка зямлі (аранне поля, сеў пшаніцы), касьба, паляванне, рыбалка і іншыя: «*На аднэй ніўцы маладзец маладэй, прыгожы, ужо, знаць, даўно арэць, з яго і з каня ажно пот ліецца*» [2, с. 139]; «*Той чалавек яшчэ*

*нічога сабе, пойдзе лавіць рыбу або ў лес на ахоту, лазіць там цалюсенькі дзень» [2, с. 202]. Жаночыя персанажы займаюцца гатаваннем ежы, прадзеннем, шыццём, жнівом і іншымі справамі: «Дзеўка ўжу і ўстала, і памылася, і пачасалася, і богу памалілася, і кароў падаіла, хату падмяла, печку затапіла ды і покуль гаршкі варацца, села на перадку і прадзець» [2, с. 139].*

Сумяшчэнне мужчынскіх і жаночых заняткаў недапушчальна ў народным светабачанні. Мужчына не мог выконваць жаночую справу, паколькі лічылася, што ён страціць частку свайго аўтарытэту. Так, у легендзе «Касцяныя іголки» мужчыны самі не наважыліся зашыць адзенне: *«Аднойчы ў аднаго з нашых людзей парвалася адзежа і ён не ведаў, што яму рабіць. У гэты час да іх падышоў стары. Праз нейкі час ён вярнуўся з дачкою, якая пачала зашываць адзежу» [2, с. 82].* Выкананне персанажам не сваёй гендарнай ролі выклікае парушэнне гармоніі свету. У творы «Напасць» наяўнасць у бабы прыжорнаўскіх молатаў сведчыць пра тое, што чалавеку, які падвозіў яе на кірмаш, не пашанцуе: *«І не сніў, і не думаў, як прычапілася напасць» [2, с. 201].* Выкананне жанчынай мужчынскіх абавязкаў асуджаецца ў беларускіх легендах, у выніку яна караецца або прылічваецца да ведзьмаў.

У сюжэце няказкавай прозы закладзена мадэль традыцыйнай сям'і, члены якой падпарадкоўваюцца патрыярхальнай сістэме адносін. Галоўным з'яўляецца бацька, якога паважаюць, яго слова не аспрэчваюцца: *«Толькі ось нябошчык бацька, каб яму лёгкая была зямля, якась раз й кажэ: "Годзі табе з бабаю качацца. Няхай бы ўзяў што-небудзь да паехаў у мястэчка". Не хацелася мне кідаць бабы да й яна не пускала, але няма чаго рабіць, трэ ехаць» [2, с. 172]; «Жылі яны разам і слухалі старога бацька» [2, с. 79].*

Жонка ў беларускай легендарнай прозе, хоць і падпарадкоўваецца патрыярхальным законам грамадства, не мае статусу бяспраўнай жанчыны. З тэкстаў вынікае, што ў традыцыйнай сям'і беларусаў муж паважаў жонку і адводзіў не апошняе месца яе меркаванням і думкам: *«Пачалі жонкі сварыцца паміж сабой, пачалі калаціцца да падбухторваць сваіх гаспадароў. У адзін голас крычаць: дзяліцца да дзяліцца. Пачалі браты дзяліцца» [2, с. 79].* Улада жонкі ў народным светабачанні ацэньваецца негатыўна: *«Была ў аднаго жонка вельмі ліхая: бала, прыйдзе з карчмы запіўшыся, гракане ў дзверы. Ён, небарака, мусіць уставаць да і бардзей адчыняць. А як часам няхутка прахнецца, так яна зараз за качаргу і чыста яго заб'е» [2, с. 102].* Пасля таго, як баба пабіла святога Пятра, той пачаў прасіць Бога, *«каб вышэйшым быў мужчына, і гэтак сталася» [2, с. 103].*

Беларускія легенды трансліруюць традыцыйную думку, што асноўнай функцыяй жанчыны з'яўляецца рэпрадуктыўная: «*Ведама, якая жанчыне жытка, калі ў яе няма дзяцей*» [2, с. 202]. Моц жанчыны-асілка таксама вызначаецца здольнасцю нараджаць многа дзяцей: «*І жонкі іхнія былі па ім: бальшого росту, сільныя і раджалі кожны раз па два, па тры рабёнкі*» [2, с. 49].

У беларускіх легендах мужчына выконвае функцыю ахоўніка сям'і, адказвае за бяспеку дзяцей: «*Як жыў сабе Несцерка, было ў яго дзяцей шэсцерка. Ён круціў, матаў і гэтым душу сваю і дзяцей пітаў*» [2, с. 126]. У творы «Пра бабу-чараўніцу» муж парадзіхі збярог дзіця ад ведзьмы, якая перакінулася ў жабу [2, с. 217]. Не заўсёды мужчына перамагае нячыстыя сілы, здараецца, што з-за нядбайнасці чалавек страчвае дзіця («Баннік») [2, с. 165]. У легендзе «Прысыпуш» праводзіцца сувязь бяспекі дзяцей з гаспадарчымі заняткамі мужчыны: «*Як хто рубіць дровы, ды нарубіўшы, кінець калодку там. Січас сдэлаюць [чарты] рукі, ногі – дзяцёнка, звестна, нежывога і падложуць матцы, а яе жывенькага сабе возьмуць*» [2, с. 168].

Міфалагічныя істоты, прадстаўленыя ў беларускіх легендах, таксама гендарна маркіраваныя, вызначаюцца колы жаночых і мужчынскіх персанажаў. Да першых адносяцца русалка, расамаха, мара, персаніфікаваныя хваробы воспа, пошасць; да другіх – гуменнік, хут, баннік, дамавік, лясун, ваўкалак, чорт.

У народным светабачанні існуе ўяўленне пра сувязь жанчыны з нячыстымі сіламі. Так, у легендзе «Як адна баба бабіла чарцяня» чорт у выглядзе пана папрасіў адну жанчыну за бабу: «*Прыняла гэтая баба дзіця – унука бог даў. Тут яе не ведаюць, дзе й пасадзіць, частуюць усім усякім*» [2, с. 152]. Русалка ў адным з твораў за добрыя адносіны да яе дзіцяці адарыла жанчыну здольнасцю не адчуваць стомы пасля працы: «*Русалка закрычала: “Пастой, кабета, спор табе ў рукі!” – дакранулася да рук жанчыны і знікла. З тае пары яна пачала так працаваць, што ўсе дзівіліся, адкуль у яе бяруцца сілы*» [2, с. 166]. Часта сустракаюцца сюжэты, дзе да дзяўчыны заляцаецца чорт або змей: «*Колісь хадзіў чорт к дзеўцы, словам, гуляў з ёю. Вона ўцякала да чорта, коб маці не бачыла і бацька*» [2, с. 153]. У той жа час мужчынскія персанажы пасля сутыкнення з нячыстай сілай застаюцца ашуканымі: «*Памяняліся яны на табакеркі, а потым разышліся. Вот Мікалай хацеў пахваліцца, як ён падмануў пана некага чалавека. Стаў ён даставаць сваю табакерку, адно ж адтуль выняўся конскі капыт*» [2, с. 143].

Дэманалагічныя персанажы маюць гендарна вызначаныя ролі і функцыі. Так, жаночыя вобразы валодаюць выразным эратычным пачаткам, у той час як істоты мужчынскага полу абмежаваныя функцыямі гаспадара. Як бачна з твораў,

міфалагічныя персанажы не маюць пары, што ўказвае на аднабаковаць іх сферы дзеяння.

Такім чынам, у беларускіх легендах прасочваецца сумяшчэнне хрысціянскіх і язычніцкіх вераванняў. Так, відавочны гендарны падзел сфер дзейнасці, уяўленні пра дамінаванне мужчыны ў грамадстве, яго роля ў захаванні стабільнасці і гармоніі ў сям’і. Калі мужчынскі персанаж кантактуе з дэманічнымі сіламі, ён не караецца за гэта сацыяльнай сістэмай. У іншым ключы падаецца вобраз жанчыны. З пазіцыяй хрысціянскіх і язычніцкіх уяўленняў валоданне магіяй лічыцца непрымальным для жанчыны, таму тэксты на біблейскую тэматыку надзяляюць усіх прадстаўніц слабага полу характарыстыкамі грэшніц.

У беларускіх паданнях адзначаецца, што толькі мужчыны здольныя займаць кіруючыя пасады: *«После цара асталася царыца. Але, ведама, баба – ніхто яе не слухае»* [2, с. 240].

Калі жанчына ў творах самастойна кіруе горадам, замкам, у яе руках знаходзіцца палітычная ўлада, то яе вобраз атаясамліваецца з ведзьмай, волатам або ёй наканавана ранняя смерць. Так, у паданні «Пра Тураў» апавядаецца, што пасля летапіснага князя Тура горадам правілі князі Уладыка і Комар, а затым княгіня, імя якой невядома. У тэксце час яе кіраўніцтва адзначаецца стабільнасцю і ўпэўненасцю, паколькі княгіня карысталася магіяй: з дапамогай чарадзеяства баранілася ад хвароб і ад ворагаў. Нягледзячы на тое, што ў Тураве на той час, згодна з паданнем, было 45 цэркваў [2, с. 282], дзейнасць уладаркі горада не асуджалася, наадварот, людзі верылі ў яе сілы: *«Калі ў другі раз прыйшлі к Тураву ворагі, дык княгіні-чараўніцы ўжо не было, і не было каму бараніць Тураў»* [2, с. 282]. У творы «Пра горад Пружаны і раку Мухавец» польская каралева Бона атаясамліваецца з ведзьмай: яна пракляла раку за тое, што змей праглынуў яе дзіця: *«Так яна заклала яго: “Каб гэты Мухавец зышоў на мізінны палец”. І так на гэта выйшла, бо ўлетку, як падчас добра прыпячэ, то й зусім высыхае»* [2, с. 280].

У вобразе асілка паўстае царыца Кацярына: *«Батура сханіў ёлку, вырваў яе з каранем і кажса: “Нашто нам біцца? Вот паглядзі на нашу сілу”. Паглядзела царыца, усміхнулася да й гаворыць яму: “А пастаў жа елку назад у зямлю”. А Батура не змог. Тады асілак-Кацярына ўзяла елку, перавярнула карэннем уверх ды да палавіны й уціснула ў зямлю; пасля разбіла раць Батуры, а астаткі прагнала да Дзвіны»* [2, с. 235].

Ініцыятыва з боку жанчыны была непрымальнай патрыярхальным грамадствам, самастойныя рашэнні і ўчынкі караліся смерцю. Так, прыгожая

разумная ўдава Барбара Радзівіл хітрасцю, супраць волі сейма і духавенства выйшла замуж за Сігізмунда Аўгуста, аднак доўга не пражыла: *«І вось аднойчы, калі ў мясячну ноч княжыч пералез праз высокую каменную сцяну ў сад да сваёй любай, па загаду ці то самой Барбары, ці то яе братоў усхапілася ўся чэлядзь і ўзняла такі вэрхал, што Зыгмунду не было дзе дзецца. Ён змушаны быў ажаніцца з княгіняю ... Праз год пасля каранацыі яна памерла»* [2, с. 255]. Самотная князеўна, якая гаспадарыць у палацы самастойна, без мужа, мае павагу народа, пры гэтым не валодае фізічнай сілай, чарадзейнымі уменнямі, аднак з'яўляецца эталонам жаночкасці: *«І ростам высока, і ліцом красна, і грудзі яе поўныя высока падымаюцца, і вочы карыя аж у цемнаце свецяцца, а буйныя косы вецер па воздусе трэпле»* [2, с. 347]. Але гераіня не можа паўнаватасна рэалізаваць сябе як жанчына. Яна трагічна заканчвае свой лёс: *«Загадала сваім служкам прывязаці сябе да скрыні і кінуць у студню»* [2, с. 348].

Каб заняць месца ў адным радзе з мужчынамі, жанчына павінна была вылучацца сярод іншых нечым незвычайным: або магічнымі ведамі, або багатырскай сілай. У народных творах асуджаецца імкненне жанчыны наблізіцца да статусу мужчыны, таму сацыяльная актыўнасць гераіні караецца адзінотай.

Ш. Берн сцвярджае, што мужчыны больш схільны да насілля [1, с. 122]. Так, у народных творах пры канструяванні вобраза галоўнага героя часта сустракаецца спасылка на яго адносіны да жанчыны: *«Князь Алелькавіч-Слуцкі расперазаўся так, нібы над акругаю панаваў не чалавек, а д'ябал. Сваю былую палюбоўніцу засадзіў у вечна мокрыя сутарэнні замка. І нявесту аднаго хлопца, якая не хацела адказаць князю ўзаемнасцю, кінуў туды ж»* [2, с. 238]. У той жа час прасочваецца думка, што простым беларусам не ўласцівы жорсткія адносіны да жанчыны: *«Жыў тут украінец. І біў сваю жонку. Людзям дзіва: збіраюцца, глядзяць»* [2, с. 294].

У некаторых выпадках жанчыны адважваюцца на помсту: *«Куліна еты чугун вілкамі з печы выцягла да як шамнула ўвесь кроп турку на голаву! Апарыла яго, да вон кончыўся. От так жонка турка накарміла і сама жыва асталася»* [2, с. 233]. Не заўсёды жанчына можа абараніць сябе з дапамогай кемлівасці і застацца жывой, часта ў беларускіх народных паданнях жаданне адпомсціць заканчваецца трагічна: *«Задрамаў гвалтаўнік, забыўшыся на Фроську. Бярэ тады дзяўчына кухонны нож, паціху падкрадаецца да пана і заносіць над ім руку. Ды закукавала зязюля ў заморскім гадзінніку. Падхапіўся Оштарп, закрычаў нема. На стайні ў сцяне была ніша. І па загаду Оштарпа замуравалі туды Фроську жывую»* [2, с. 260].



Фальклорныя тэксты з'яўляюцца часткай агульначалавечай і нацыянальнай спадчыны і, адпаведна, уяўляюць каштоўны матэрыял для даследавання грамадскіх адносін, стэрэатыпаў, каштоўнасцей. З другога боку, творы духоўнай культуры паказваюць асэнсаванне народамі навакольнай рэчаіснасці. Мадэль традыцыйнага светабачання, зафіксаваная беларускай няказкавай прозай, запраграмавана на мужчынскую дамінанту, успрымае жанчыну, якая выконвае не ўласцівыя ёй гендарныя функцыі, як сацыяльна нестабільную асобу. Парушэнні поларолевых законаў патрыярхальнага грамадства абумоўлены наяўнасцю спецыфічных рыс жаночых персанажаў: валоданне чарадзействам або надзвычайнай фізічнай сілай. Няўнасць неардынарных уласцівасцей выклікае неадпаведнасць гендарным стэрэатыпам, за што гераіня караецца адзінотай, ахвяруе сваё жыццё.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Берн, Ш. Гендерная психалогія / Ш. Берн. – СПб. : Прайм-Еврознак, 2004. – 320 с.
2. Легенды і паданні / склад. М.Я. Грынблат, А.І. Гурскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу белорусских народных легенд и преданий в контексте гендерного подхода. Осуществлена попытка систематизации образцов гендерных отношений и ролей, характерных для персонажей сказочной прозы.

#### SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the Belarusian national legends in a context of gender approach. Attempt of systematization of samples of the gender relations and roles, inherent in characters of not fantastic prose is carried out.

*Бачыла І. Г.*

### **ВЫВУЧЭННЕ ТРАДЫЦЫЙНЫХ СТРАЎ БЕЛАРУСАЎ АЙЧЫННЫМІ НАВУКОЎЦАМІ 2-Й ПАЛОВЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2013)*

Важнай падзеяй у развіцці айчыннай этналагічнай навукі ў 2-й палове ХХ ст. стала стварэнне ў 1957 г. Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. З узнікненнем гэтай навуковай установы звязана аднаўленне актыўнай працы па вывучэнні розных аспектаў матэрыяльнай культуры беларусаў, у тым ліку традыцый харчавання.

У канцы 1950-х гадоў былі апублікаваны працы, у якіх традыцыі харчавання беларускага этнасу разглядаліся ў гістарычным развіцці. М. Я. Грынблат і Л. А. Малчанава першымі звярнуліся да вывучэння змен, што адбыліся ў харчаванні калгаснікаў у 1920 – 1950-я гады. У аснову былі пакладзены палявыя этнаграфічныя матэрыялы, сабраныя ў калгасе «Бальшавік» Хойніцкага раёна Гомельскай вобласці. Сярод змен даследчыкі асабліва адзначылі з’яўленне ў рацыёне сялян шэрагу прадуктаў, якія раней імі не ўжываліся, змянілася галоўная крыніца іх паступлення. М. Я. Грынблат і Л. А. Малчанава дэтальна апісалі спосабы і прыёмы прыгатавання страў.

Традыцыі харчавання беларускага сялянства разглядаў у сваіх працах І. П. Корзун. Даследчык выкарыстаў матэрыялы, сабраныя М. Я. Нікіфароўскім, П. В. Шэйнам, а таксама асабістыя палявыя матэрыялы, фотаздымкі, замалёўкі 1958 – 1960 гг. І. П. Корзун прааналізаваў асаблівасці прыгатавання многіх страў, паказаў змены, якія адбыліся ў харчаванні за гады савецкай улады [1, с. 85]. Важна, што даследчык звярнуў увагу на змены ў структуры і асаблівасцях прыгатавання штодзённых і святочных страў. Найбольш падрабязна ён ахарактарызаваў асаблівасці розных гатункаў хлеба, склад і этапы прыгатавання крупяных страў, некаторых страў з агародніны. Прааналізаваўшы супадзенне назваў асобных страў, І. П. Корзун адзначыў узаемасувязь і ўзаемаўплыў традыцый харчавання беларусаў, рускіх, украінцаў, палякаў, літоўцаў.

Функцыянаванне традыцый харчавання беларускага сялянства ў гады Вялікай Айчыннай вайны вывучаў А. І. Залескі. Ён паказаў, што ў партызанскіх краях захавалася большасць такіх традыцый. Змянілася разнастайнасць і каларыйнасць страў. Аўтар патлумачыў гэта недахопам асноўных прадуктаў (соль, цукар, хлеб), адзначыў, што беларусы ў якасці альтэрнатывы солі ўжывалі ўгнаенні, а цяжкія ўмовы вымушалі іх дадаваць у стравы непрыдатныя для ежы расліны.

Асаблівасці складу і прыгатавання беларускіх традыцыйных страў XIX – пачатку XX ст. разгледзела Л. А. Малчанава ў асобнай главе манаграфіі «Матэрыяльная культура беларусаў» (1968). Аўтар выкарыстала матэрыялы музейных калекцый, даныя архіваў, этнаграфічную спадчыну І. А. Сербавы, Е. Р. Раманава, П. В. Шэйна, увяла ў навуковы ўжытак матэрыялы этнаграфічных экспедыцый, выкарыстала метады картаграфавання. На жаль, у манаграфіі адсутнічаюць спасылкі на ўласныя архіўныя матэрыялы.

Л. А. Малчанава ахарактарызавала асноўныя прадукты харчавання, распрацавала класіфікацыю беларускіх страў, улічваючы паходжанне прадуктаў, паказала сувязь традыцый харчавання ўсходнеславянскіх этнасаў. Даследчыца

вызначыла асноўныя крыніцы атрымання беларусамі прадуктаў харчавання, паказала, што яны назапашваліся пераважна ў летне-восеньскі перыяд [2, с. 185]. Яна адзначыла перавагу ў беларускай традыцыйнай кухні страў з мукі і круп, выявіла рэгіянальныя адрозненні ў назвах страў, спосабах прыгатавання і выкарыстанні тых ці іншых прадуктаў.

У канцы 1960 – пачатку 1970-х гадоў вывучэннем традыцыйных беларускіх страў на падставе аналізу матэрыялаў славянскай лексікі займалася Г. Ф. Вештарт. Яна даследавала 122 населеныя пункты Палескага рэгіёна і шэраг населеных пунктаў у іншых частках Беларусі. Даследчыца паказала, што ў назвах страў Прыпяцкага Палесся найбольш ярка адлюстраваліся міжэтнічныя сувязі беларусаў з іншымі этнасамі. Яна параўнала палескія назвы з лексікай іншых славянскіх тэрыторый [3, с. 4].

У 1980 – пачатку 1990-х гадоў працягвалася вывучэнне традыцый харчавання беларусаў. У працах І. У. Чаквіна былі ахарактарызаваны стравы і спосабы іх прыгатавання ў XIV – 1-й палове XVII ст. Аўтар звярнуў увагу на значнасць саслоўных адрозненняў, адзначыў, што ўжыванне мясных страў у розных саслоўяў залежала ад іх маёмаснага становішча, узроўню развіцця і арыентацыі гаспадаркі. Найбольш падрабязна ахарактарызаваў асаблівасці прыгатавання хлеба, бліноў, каўбас вясковым і гарадскім насельніцтвам.

Л. А. Малчанова ў працы «Очерки материальной культуры белорусов XVI – XVIII вв.» прааналізавала склад і асаблівасці прыгатавання страў галоўным чынам прывілеяванымі саслоўямі. Найбольш падрабязна даследчыца спынілася на апісанні мучных і крупяных страў, а таксама страў з агародніны, прывяла шэраг прыкладаў, якія адлюстроўваюць рэгіянальную спецыфіку гатавання асобных страў на Палессі, Віцебшчыне [4, с. 45].

В. С. Цітоў займаўся вывучэннем традыцый харчавання беларусаў канца XVIII – пачатку XX ст. Даследчык апрацаваў багатае кола крыніц: археалагічныя і архіўныя звесткі, даследаванні М. Анімеле, Ю. Ф. Крачкоўскага, М. Я. Нікіфароўскага, Е. Р. Раманова, І. А. Сербавы, а таксама матэрыялы ўласных апытанняў. В. С. Цітоў паказаў асаблівасці распаўсюджвання асобных страў у канкрэтных рэгіёнах Беларусі, ахарактарызаваў асаблівасці ўпрыгожвання мучных прысмакаў, іх рэгіянальныя адрозненні. Аўтар вылучыў аўсяныя мучныя вадкія стравы ў асобную падгрупу з-за смакавых якасцей і спецыфікі іх прыгатавання [5, с. 187].

1980-я гады сталі плённым перыядам у параўнальным вывучэнні традыцый харчавання на беларускім і ўкраінскім Палессі. Вынікам праведзенай працы стала публікацыя сумеснага даследавання айчынных і ўкраінскіх

навукоўцаў «Палессе. Матэрыяльная культура» (1988). Раздзел, прысвечаны традыцыям харчавання, падрыхтавала Л. А. Малчанова. Яна адзначыла, што аснову рацыёну беларускіх палешукоў складалі стравы з мукі, круп і агародніны [6, с. 376]. Даследчыца звярнула ўвагу на асаблівасці традыцыйных святочных палескіх страў, паказала старажытнасць іх паходжання. Л. А. Малчанова прыйшла да высновы, што палескія традыцыі харчавання мелі агульныя ўсходнеславянскія вытокі, адзначыла розніцу ў інтэнсіўнасці існавання і захаванасці найбольш старажытных спосабаў прыгатавання ежы.

Яшчэ адной працай, у якой быў паказаны станоўчы ўплыў савецкай улады на матэрыяльную культуру беларусаў, у тым ліку традыцыі харчавання, стала кніга І. П. Корзуна «Изменение условий жизни населения при социализме» (1988). У якасці крыніц для вывучэння праблемы выкарыстоўваліся матэрыялы праведзеных анкетаванняў, даныя статыстыкі. У працы асабліва ярка праявілася савецкая метадалогія вывучэння розных аспектаў матэрыяльнай культуры. Аўтар вызначыў, што на іх ўплывае ўзровень вытворчых сіл, характар працы, рост ролі чалавечага фактару, формы эканамічных адносін. Сярод змен, якія адбыліся з традыцыйнымі беларускімі стравамі, І. П. Корзун вызначыў наступныя: павелічэнне колькасці прадуктаў, набытых у магазінах, каларыйнасці страў, паўфабрыкатаў у рацыёне; знікненне розніцы паміж стравамі, якія гатуе гарадское і вясковае насельніцтва [7, с. 142]. Асобна аўтар падкрэсліў станоўчы характар працэсу паступовага знікнення абрадавых страў, а таксама абласных і занальных адрозненняў у традыцыях харчавання вясковага насельніцтва. Пры ўсёй кансерватыўнасці аўтарскага падыходу, І. П. Корзун усё ж такі пазначыў важнасць ролі міжэтнічных кантактаў. З такіх жа метадалагічных пазіцый былі разгледжаны традыцыйныя беларускія стравы гарадскога і вясковага насельніцтва ў працы «Сям'я і сямейны быт беларусаў» (1990), падрыхтаванай В. К. Бандарчыкам, Г. М. Курыловіч, Л. В. Ракавай.

Цікавыя матэрыялы пра харчаванне насельніцтва вёскі Віцькаўшчына Дзяржынскага раёна прывёў М. М. Улашчык. Навуковец ахарактарызаваў шэраг страў, што гатавалі падчас посту і на святы, падрабязна апісаў стравы з мукі, агародніны, мяса.

Значная колькасць артыкулаў пра традыцыі харчавання беларусаў змешчана ў энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі» (1989). Над імі працавалі І. М. Браім, Г. Ф. Вештарт, І. П. Корзун, Т. І. Кухаронак, Л. А. Малаш, Я. М. Сахута, В. Я. Фадзеева, В. С. Цітоў. Большасць з артыкулаў падрыхтавала Г. Ф. Вештарт. Яна апісала асаблівасці, склад і этапы прыгатавання некаторых страў.

І. П. Корзун у працы «Беларуская кухня» (1993) разгледзеў гісторыю традыцый харчавання беларусаў, ахарактарызаваў стравы, умовы іх з'яўлення. Ён паказаў, што ў паўсядзённым харчаванні пераважалі стравы з круп і агародніны, апісаў асаблівасці выкарыстання прыпраў, а таксама месца асобных страў падчас посту.

Традыцыйная беларуская ежа ахарактарызавана ў працы Т. У. Рэутовіч, У. І. Рэутовіч «Пакаштуйце – смачна» (1993). Акрамя таго, аўтары разгледзелі стравы, якія гатавалі прадстаўнікі іншых этнічных супольнасцей, што з даўніх часоў жывуць на тэрыторыі Беларусі. Аднак рэцэпты ў дадзеным выданні апублікаваны без пэўнай сістэмы і пазначэння часу іх узнікнення, асаблівасцей змен у канкрэтны гістарычны перыяд.

На мяжы 1980 – 1990-х гадоў параўнальным вывучэннем традыцыйных страў беларусаў і літоўцаў канца XIX – пачатку XX ст. у памежных раёнах займалася Л. Н. Базан Даследчыца ўпершыню разгледзела традыцыі харчавання беларусаў і літоўцаў як незамкнёныя сістэмы. Яна паказала, што значную ролю ў падабенстве традыцый беларускага і літоўскага харчавання ў этнакантактнай зоне адыгралі міжэтнічныя сувязі, агульныя рысы ў гаспадарчай дзейнасці [8, с. 73]. Даследчыца ахарактарызавала склад, асаблівасці прыгатавання і назвы толькі тых страў, у якіх найбольш ярка выявіліся працэсы этнакультурных узаемадзеянняў. Упершыню Л. Н. Базан раскрыла ролю дыфузіі і абмену ў развіцці традыцый харчавання беларуска-літоўскага памежжа.

Вялікая колькасць рэцэптаў беларускіх страў да сярэдзіны XIX ст. была апублікавана ў працы Э. М. Зайкоўскага і Г. К. Тычкі «Старадаўняя беларуская кухня» (1995, 2001). Пры падрыхтоўцы выдання даследчыкі карысталіся этнаграфічнымі матэрыяламі, кулінарнымі кнігамі XVII – XIX стст., мастацкай літаратурай. Ва ўступным артыкуле яны разгледзелі гісторыю развіцця традыцый харчавання беларусаў.

З 1990-х гадоў традыцыі харчавання беларусаў вывучае Т. А. Наваградскі. Ён распрацаваў сучасны тэарэтычны падыход да даследавання гэтай праблемы [9; 10], вылучыў структурныя часткі традыцыйнай культуры харчавання. Вучоны апрацаваў багатае кола крыніц, увёў у навуковы зварот вялікі фактычны матэрыял, сабраны ў этнаграфічных экспедыцыях, пачынаючы з 1992 г.

На сённяшні дзень Т. А. Наваградскім апублікавана вялікая колькасць прац пра традыцыі харчавання беларусаў, частка з якіх прысвечана стравам. Ён першым прымяніў структурны метады у вывучэнні традыцыйнай беларускай кухні. На падставе глыбокага і ўсебаковага аналізу беларускіх страў XIX – пачатку XX ст. Т. А. Наваградскі распрацаваў іх класіфікацыю [11, с. 241],

вызначыў змены і паказаў іх характар. Ён разгледзеў бінарныя апазіцыі асноўных харчовых прадуктаў беларусаў.

Вынікам працы Т. А. Наваградскага па параўнальным вывучэнні страў і асаблівасцей іх прыгатавання ў розных рэгіёнах Беларусі стаў шэраг артыкулаў: «Смачна елі... Народная кулінарыя Гомельшчыны» (1994), «Народная кулінарыя Магілёўшчыны (на матэрыяле палявых этнаграфічных даследаванняў)» (1999), «Народная кулінарыя Браслаўшчыны (на матэрыялах палявых этнаграфічных даследаванняў)» (2001), «Традыцыі народнага харчавання беларусаў у Заходнім Палессі» (2008), «Традыцыі харчавання беларусаў Усходняга Палесся» (2010). Аўтар паказаў блізкасць асноў харчавання беларусаў у розных частках Беларусі, падрабязна апісаў рэгіянальную спецыфіку асобных страў, асаблівасцей іх прыгатавання і назваў. Т. А. Наваградскі падкрэсліў, што аварыя на Чарнобыльскай АЭС аказала значны ўплыў на склад беларускіх страў у забруджаных раёнах.

2000-я гады сталі плённым перыядам у вывучэнні традыцый харчавання беларусаў. У гэты час увага звяртаецца на змены, якія адбываліся ў названай сферы на працягу XX – пачатку XXI ст. Даследаваннем дадзенай праблемы займаліся Т. А. Наваградскі, Г. М. Курыловіч і іншыя. Т. А. Наваградскі паказаў, што змены адбываліся пад уплывам фактараў сацыяльна-эканамічнага характару [12, с. 67], а таксама ў выніку кантактаў з суседнімі этнасамі [13, с. 124].

Г. М. Курыловіч грунтоўна вывучала характар змен у паўсядзённых і святочных стравах беларусаў на Усходнім Палессі. Даследчыца звярнула ўвагу на новыя тэхналогіі ў хлебапячэнні, ахарактарызавала спецыфіку прыгатавання бліноў, лазанак, цыганак ў канцы XX – пачатку XXI ст. Аўтар назвала новыя мучныя стравы ў рацыёне беларусаў, якія з’явіліся ў канцы XX – пачатку XXI ст., але не ахарактарызавала тэхналогію іх прыгатавання [14, с. 238].

Г. М. Курыловіч паказала, што для Усходняга Палесся характэрна вялікая колькасць абрадавых страў. Для іх прыгатавання, як і ў рускіх і ўкраінцаў, выкарыстоўваліся прадукты земляробства, жывёлагадоўлі, збіральніцтва і іншыя. Яна адзначыла, што разнастайнасць абрадавых страў гэтага рэгіёна заключаецца ў асартыменце, спосабах прыгатавання і асаблівасцях іх выкарыстання ў святочных трапезах. Даследчыца паказала невялікую схільнасць такога тыпу страў да трансфармацыі, вызначыла, што пэўныя змены ў іх складзе і спосабах прыгатавання адбываюцца толькі з 2-й паловы XX ст.

У пачатку XXI ст. адным з новых цэнтраў, дзе адбываецца вывучэнне традыцый харчавання беларусаў, становіцца кафедра этналогіі, музейлогіі і гісторыі мастацтваў гістарычнага факультэта Беларускага дзяржаўнага

ўніверсітэта. Для студэнтаў, якія скончылі першы курс, кафедра штогод арганізуе выязную этнаграфічную практыку. На працягу трох тыдняў яны маюць магчымасць замацаваць веды, атрыманыя ў выніку вывучэння тэарэтычных асноў этналогіі, у тым ліку па традыцыях харчавання беларусаў. Матэрыялы, сабраныя супрацоўнікамі кафедры ў экспедыцыях, часткова надрукаваны: «Народная кухня маталян. Кулінарныя традыцыі Беларускага Палесся» (2009), «Кулінарная спадчына Белавежжа» (2010), «Народная кухня тышкаўцоў» (2010). Яны з'яўляюцца каштоўнай крыніцай для далейшага вывучэння дадзенай часткі матэрыяльнай культуры беларусаў.

На пачатку XXI ст. айчыннымі навукоўцамі было падрыхтавана вялікае кола энцыклапедычных выданняў, дзе ў значанай ступені асветлена пытанне традыцыйных беларускіх страў. У працы «Беларускі фальклор» (2005) апублікаваны шэраг артыкулаў, якія датычацца традыцый харчавання. Яны падрыхтаваны Т. В. Валодзінай, Г. Ф. Вештарт, Т. І. Кухаронак, Л. М. Салавей, А. С. Фядосікам і іншымі. Большасць артыкулаў прысвечана абрадавым стравам. Аўтары ахарактарызавалі іх выкарыстанне і сімвалічны сэнс падчас пэўных свят.

У 2008 г. было апублікавана абагульняючае выданне «Энцыклапедыя беларускай кухні». Калектыў аўтараў (Т. В. Бялова, З. В. Васіленка, Л. В. Календа, В. П. Саламаха, Л. В. Языковіч і інш.) выкарыстаў багатае кола гістарычных крыніц са старажытных часоў да нашых дзён. Даследчыкі ахарактарызавалі змены на кожным з этапаў развіцця беларускіх традыцый харчавання. У энцыклапедыю ўключаны артыкулы, прысвечаныя традыцыйным беларускім стравам, сыравіне для іх прыгатавання. Шэраг артыкулаў пра асобныя стравы (пячыста, хлеб) напісаў Т. А. Наваградскі. Выданне багата ілюстравана, аднак скіравана пераважна на папулярызацыю гэтага аспекту матэрыяльнай культуры беларускага этнасу ў грамадстве. Артыкулы размешчаны ў алфавітным парадку, матэрыял рознага часу і рознай рэгіянальнай прыналежнасці змешаны.

Яшчэ адна энцыклапедыя, прысвечаная традыцыям харчавання беларусаў, была апублікавана ў 2011 г. Гэта праца «Смачна есці: энцыклапедыя беларускай кухні», у якой былі ахарактарызаваны асаблівасці харчавання на Беларусі ў XIII – XVIII і XX – XXI стст.

Вывучэнне моўнага аспекту традыцыйных беларускіх страў у 2000-х гадах працягнула Г. Ф. Вештарт. Даследчыца ахарактарызавала назвы страў у Прыпяцкім Палессі, паказала блізкасць асобных беларускіх найменняў з назвамі іншых славянскіх этнасаў. Яна адзначыла прыблізна аднолькавую колькасць паўднёва-славянскіх паралелей з заходне-, усходне- і цэнтральнапалескімі

гаворкамі [15, с. 79]. На падставе аналізу літаратурнай спадчыны Я. Коласа Г. Ф. Вештарт параўнала дыялектныя назвы асобных беларускіх страў Палесся.

На пачатку XXI ст. А. А. Кілбас і І. Р. Вуглік займаліся вывучэннем традыцый харчавання прывілеяваных саслоўяў XIV – XVI стст. і XVII – XVIII стст. адпаведна. І. Р. Вуглік паказаў, што ў больш раннія часы стравы заможнага насельніцтва адрозніваліся прастатой, а таксама прысутнасцю ў іх складзе мяса. Пастаяннае ўжыванне мяса шляхтай І. Р. Вуглік патлумачыў асаблівым тыпам «шляхецкай жыццядзейнасці», якая была насычана вайсковымі справамі, палітычнай дзейнасцю.

У 2012 г. выйшла калектыўная манаграфія «Хто жыве ў Беларусі», прысвечаная культуры этнічных супольнасцей, якія пражываюць на тэрыторыі Беларусі. У асобным раздзеле Т. А. Навагродскі і Г. І. Каспяровіч ахарактарызавалі асаблівасці традыцыйных страў беларускага этнасу (па групам), падкрэслілі іх рэгіянальныя адметнасці, паказалі, якія змены адбыліся ў гэтай частцы матэрыяльнай культуры ў XX ст. Даследчыкі звярнулі ўвагу на істотнасць і ўплывовасць міжэтнічных кантактаў.

Такім чынам, айчыннымі навукоўцамі праведзена вялікая праца па вывучэнні беларускіх страў. Да канца 1980-х гадоў вучоныя выкарыстоўвалі выключна параўнальна-гістарычны метады даследавання. Толькі на пачатку 1990-х гадоў пачалі прымяняць структурны, дыфузіянісцкі метады.

У 2-й палове XX – пачатку XXI ст. сабраны багатыя этнаграфічныя матэрыялы, выяўлены шэраг асаблівасцей традыцыйных беларускіх страў, паказаны змены, якія адбываліся ў гэтай частцы матэрыяльнай культуры ў розныя гістарычныя перыяды. Назапашаныя матэрыялы выкарыстаны для гістарычна-этнаграфічнага раяніравання матэрыяльнай культуры Беларусі.

Маладаследаванымі застаюцца тэарэтычныя аспекты пытання. Відавочная неабходнасць стварэння грунтоўнай абагульняльнай працы па традыцыях харчавання, у якой падрабязна была б ахарактарызавана структура і кампаненты дадзенай з’явы, гісторыя яе развіцця, паказаны змены, што адбываюцца ў гэтай сферы матэрыяльнай культуры беларусаў пад уплывам розных фактараў.

## ЛІТАРАТУРА

1. Корзун, І. П. Асаблівасці ў харчаванні сучаснага беларускага калгаснага сялянства / І. П. Корзун // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1960. – № 4. – С. 82 – 91.
2. Молчанова, Л. А. Материальная культура белорусов / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1968. – 230 с.



3. Вешторт, Г. Ф. Лингвогеографическая дифференциация Припятского Полесья (на материале названий пищи) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 661 / Г. Ф. Вешторт ; АН БССР, Ин-т языкознания им. Я. Коласа. – Минск, 1969. – 19 с.
4. Молчанова, Л. А. Очерки материальной культуры белорусов XVI – XVIII вв. / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1981. – 110 с.
5. Цітоў, В. С. Народная спадчына : матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.
6. Полесье. Материальная культура / В.К. Бондарчик [и др.] ; отв. ред. Р. Ф. Кирчив. – Киев : Наукова думка, 1988. – 448 с.
7. Корзун, И. П. Изменение условий жизни населения при социализме / И. П. Корзун. – Минск : Университетское, 1988. – 237 с.
8. Базан, Л. Н. Этнокультурныя сувязі беларусаў і літоўцаў у канцы XIX – пачатку XXI ст. (па даных народнай кулінарыі) / Л. Н. Базан // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1990. – № 5. – С. 72 – 78.
9. Новгородский, Т. А. Теоретические аспекты изучения традиционной культуры питания / Т. А. Новгородский // Славяне и их соседи (археология, нумизматика, этнология) : сб. ст. / БГУ, гуманитарно-экономический негосударственный ин-т. ; науч. ред. А. А. Егорейченко. – Минск, 1998. – С. 104 – 110.
10. Наваградскі, Т. А. Народная кулінарыя як аб'ект навуковага даследавання / Т. А. Наваградскі // Весці АН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 1994. – № 4. – С. 81 – 87.
11. Наваградскі, Т. А. Класіфікацыя страў беларускай народнай кулінарыі / Т. А. Наваградскі // Польшча. – 2000. – № 1. – С. 241 – 250.
12. Наваградскі, Т. А. Змены ў традыцыях харчавання беларусаў (першая палова XX в.) / Т. А. Наваградскі // Працы гістарычнага факультэта БДУ: навук. зб. / БДУ ; рэдкал. : У. К. Коршук (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – Вып.6. – С. 67 – 76.
13. Наваградскі, Т. А. Традыцыі і інавацыі ў культуры харчавання беларусаў у XX ст. / Т. А. Наваградскі // Научные труды Республиканского института высшей школы. Исторические и психолого-педагогические науки : сб. науч. ст. : в 2 ч. / РИВШ ; под ред. В. Ф. Беркова. – Минск, 2010. – Ч. 1, вып. 10 (15). – С. 123 – 130.
14. Курьлович, Г. М. Традыцыі і інавацыі ў ежы і харчаванні беларусаў Мазырска-Прыпяцкага Палесся / Г. М. Курьлович // Наука, образование и культура : состояние и перспективы инновационного развития : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Мозырь, 27-28 марта 2008 г. / МГПУ ; редкол. : В. В. Валетов. – Мозырь, 2008. – С. 238 – 239.
15. Вештарт, Г. Ф. Старажытная лексіка ў назвах ежы / Г. Ф. Вештарт // Беларуская мова ў культурнай і моўнай прасторы Славіі : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 24-25 лістапада 2009 г. / НАН Беларусі, Ін-т мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы ; рэдкал. : М. П. Антропаў. – Мінск, 2009. – С. 74 – 79.

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследуется история изучения традиционных блюд белорусов отечественными учёными во 2-й половине XX – начале XXI в. автором проанализированы и систематизированы работы, в которых есть сведения по данной проблеме, определена степень её изученности.

## SUMMARY

The article is devoted to the history of the study of traditional belarussian dishes by native ethnologists of 2nd half XX – beginning XXI. The author has analysed and systematized works concerning this problem. The degree of this investigation was characterized.

*Бохан Л. В.*

### **АБРАДАВА-СВЯТОЧНЫЯ СТРАВЫ ЯЎРЭЯЎ БЕЛАРУСІ Ў XIX – ПАЧАТКУ XXI ст.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

Развіццё культуры беларусаў цесна звязана з традыцыйнай культурай іншых народаў, якія пражываюць на тэрыторыі Беларусі. Так, некаторыя стравы яўрэйскай кухні ўвайшлі ў культуру харчавання жыхароў нашай краіны. Прынцыпы абрадава-святочнай ежы яўрэяў заснаваны на традыцыях Старога Запавета, зразумелых і для хрысціянскага насельніцтва Беларусі. Таму даследаванне абрадавых страў яўрэйскай кухні з’яўляецца важным і актуальным для разумення этнакультурных працэсаў Беларусі.

Мэта артыкула – характарыстыка асноўных прынцыпаў і традыцый абрадава-святочнага харчавання яўрэяў Беларусі ў XIX – пачатку XXI ст.

Традыцыйнае абрадава-святочнае харчаванне яўрэяў Беларусі ў цэлым не з’яўлялася асобнай тэмай этнаграфічных даследаванняў на працягу XIX – XX стст. Аднак у манаграфіі А. С. Дэмбавецкага «Вопыт апісання Магілёўскай губерні» змешчаны каштоўныя звесткі па матэрыяльнай культуры яўрэяў таго часу, у тым ліку і кулінарыі. Значную частку інфармацыі, якая адлюстроўвае традыцыі абрадава-святочнага харчавання яўрэйскага насельніцтва XX ст., можна знайсці ў ненавуковых выданнях: мемуарах, успамінах яўрэяў Беларусі. Значная колькасць фактычнага матэрыялу па абазначанай тэматыцы публікуецца ў перыядычных выданнях і інтэрнэт-рэсурсах. У сучасных айчынных этналагічных працах названая праблематыка разглядаецца фрагментарна. Галоўнымі ж крыніцамі для вывучэння абрадава-святочных традыцый харчавання з’яўляюцца апытанне і інтэрв’юіраванне: у ходзе даследавання былі апытаны 32 чалавекі з яўрэйскіх абшчын Гродна, Ліды, Бабруйска.

Вядома, што яўрэйскія традыцыйныя стравы, як штодзённыя так і святочныя, заснаваны на правілах кашрута (рэлігійныя прадпісанні), змешчаных у свяшчэннай кнізе іўдзеяў – Торы. Законы кашрута з’яўляюцца нязменнымі на працягу многіх стагоддзяў. Адно з галоўных правіл кашруту наступнае: катэгарычна забараняецца сумяшчаць у стравах малочныя і мясныя прадукты.

Акрамя таго, нельга ўжываць свініну, дзічыну, мяса няпарнакапытных жывёл. А. С. Дэмбавецкі ў сваёй працы ёміста ахарактарызаваў асаблівасць яўрэйскай кухні: «Забарона ўжываць свініну і асабліва малочна-мясны статут аказалі на яўрэйскае кулінарнае мастацтва велізарны ўплыў, адасобіўшы яго ад кухні ўсіх іншых народаў» [7, с. 742].

Паміж штодзённымі і суботнімі або святочнымі стравамі праходзіла яскравая мяжа. Штодзённае харчаванне яўрэйскага насельніцтва Беларусі ў XIX – 1-й палове XX ст. было простым і сціплым. Аднак на Шабат усе яўрэі, незалежна ад дабрабыту сям’і, стараліся прыгатаваць багаты стол. Па традыцыі, Шабат пачынаецца ў пятніцу вечарам, і таму рыхтуюцца да святочнай вячэры загадзя, бо пасля з’яўлення на небе першых зорак усялякая праца забараняецца. Абавязковай шабатавай стравай лічылася пшанічная плецёная здоба «хала» («халэ»). Папулярнай хала заставалася і ў 2-й палове XX ст., пра што сведчаць даныя па масавай вытворчасці дадзенага прадукту. Напрыклад, архіўныя звесткі «Бабруйскага хлебакамбіната Магілёўскага вытворчага аб’яднання хлебапякарнай прамысловасці» паказваюць, што ў планах хлебакамбіната за 1951 г. у асартымент вырабаў уваходзіла хала двух відаў: аб’ём «халы плецёнай 1 гатунку» складаў 30 тон, а «халы плецёнай вышэйшага гатунку» – 10 тон [3, с. 42]. Сёння папулярнасць здобы не падае, пра што сведчыць апытанне прадстаўнікоў яўрэйскага этнасу, якія пры пераліку шабатавых святочных страў першай называлі халу, паколькі *«Шабат – дзень незвычайны, дзень адпачынку, сяброўства, асаблівай камунікацыі паміж членамі сям’і, то і стол павінен быць упрыгожаны не штодзённым хлебам, а плецёнай халай»* [1, л. 6].

Другой папулярнай традыцыйнай стравай названага свята з’яўляецца «чолнт». Страва мае розную рэцэптуру. Напрыклад, гэта можа быць тушоная бульба з мясам, з дабаўленнем хумусу (узбекскі гарох) і яйка [1, л. 6]. Існуе такі варыянт: сумесь цэлых бульбін з кавалкамі мяса, з дадаваннем гароху і фасолі, такі *«чолнт падобны на суп з начынкаю, у якім нельга павярнуць лыжку, кашай таксама не назавешь, бо гатуюцца цэлыя бульбіны»* [2, л. 4]. Таксама чолнт можа ўяўляць сабой грэцкую кашу, звараную на мясе [6, с. 326]. Аднак незалежна ад таго, якую рэцэптуру мае страва, яна вельмі доўга тушыцца. Чолнт падаецца гарачым у пятніцу вечарам. Частка стравы працягвае тушыцца на павольным вогнішчы да суботняй ежы. Па словах рабіна бабруйскай сінагогі Шауля Хабабо, чолнт не вельмі карысная страва для здароўя, аднак адзін раз у тыдзень яе можна і трэба пакаштаваць, каб набраць пэўную колькасць неабходных калорый для жыццядзейнасці арганізма [1, л. 6].

На шабатным сталe магла стаяць і такая страва, як «цымес» («цымус»). А. С. Дэмбавецкі паведамляў, што ў XIX ст. цымес гатавалі наступным чынам: з пятніцы у гаршчок з вадой клалі бульбу, бручку, моркву, рэпу, часам качан свежай капусты, затым – тлустую ялавічыну, дадавалі мёд або цукар. Усё гэта доўга варылася (як і чолнт). Перад вячэрай мяса даставалася і перакладвалася ў іншы гаршчок, які пакідалі ў наглуха замазанай печы да наступнага дня, а тая маса, што засталася ад ялавічыны, і была цымесам. Цымес атрымліваўся густы, карычневага колеру, з прытарным смакам. Аўтар дадаваў, што, на думку яўрэяў, няма нічога ў свеце смачнейшага за цымес [7, с. 745]. Сучасны від цымеса мае спрошчаны варыянт: гэта нарэзаная вялікімі кружочкамі морква, тушаная з садавінай або цукарам [2, л. 5]. Знакаміты выраз «Самы цымус!», што значыць «самы смак», пайшоў менавіта ад гэтай стравы.

Абавязковай прыналежнасцю Шабата ў XIX ст. быў «кугель» [7, с. 746]. З пшанічнай мукі і яек замешвалася цеста, якое затым тонка раскатвалася на дошцы і разразалася. Атрыманыя палоскі нагадвалі лапшу і называліся «лакшын». Яго варылі ў вадзе і перамешвалі з яйкамі, затым салілі. Пасля звараны лакшын укладвалі ў гаршчок, змазаны ялавічным тлушчам ці шмалецам, і ставілі ў печ. Падавалі кугель разрэзаным на прадаўгаватыя кавалкі. На жаль, сёння гэтая страва выйшла з ужытку, пра што сведчыць інфармацыя, атрыманая ад рэспандэнтаў.

Яшчэ адной з папулярных традыцыйных яўрэйскіх страў шабатнай трапезы з'яўляецца «гефелтэ фіш» – фаршыраваная рыба. Згодна з правіламі кашруту, яўрэі могуць ужываць толькі той від рыбы, у якой ёсць плаўнікі і луска. Улюблёнай рыбай беларускіх яўрэяў па сённяшні час застаецца шчупак, тым больш што апрацаваць і прыгатаваць яго лягчэй, чым іншыя віды рыбы. Са шчупака ашчадна здымаецца скура, унутраная частка ачышчаецца, прыбіраюцца косткі. Філе перамолваецца, затым перамешваецца з разнастайнай агароднінай і іншымі прадуктамі. Атрыманую масу ўкладваюць назад у знятую скуру. Большая частка рэспандэнтаў назвала «гефелтэ фіш» абавязковай стравой на свята Рош-ха-шана [1, л. 6; 2, л. 5 – 6], аднак некаторыя гатуюць не толькі фаршыраваную рыбу, а яшчэ і катлеты з рыбнага фаршу. Свята Рош-ха-шана, якое прыпадае на пачатак верасня, абазначае пачатак года, ці, дакладней, галаву года. Гэты дзень – час новых пачынанняў, добрых жаданняў і спраў чалавека. Сэнс Рош-ха-шана, як і Ём-Кіпура (свята, якое ідзе за Рош-ха-шана), – этычнае і рэлігійнае пераасэнсаванне жыцця і падрыхтоўка да Новага года [13, с. 513]. Як адзначыў рабін бабруйскай сінагогі, *«у гэты дзень Усявышні дае чалавеку права паўплываць на ўвесь наступны год, і таму рытуальная святочная трапеза*

пачынаецца з падзелу варанай галавы рыбы, што сімвалізуе імкненне чалавека наперад» [1, л. 14]. Некаторыя апытаныя наступным чынам тлумачылі звычай есці галаву рыбы: «Каб быць наперадзе, а не ў хвасце» [2, л. 5]. Падзел рыбінай галавы адбываецца менавіта падчас агульнай трапезы ў рэлігійных абшчынах яўрэйскага этнасу. Рытуальным фруктам на Рош-ха-шана лічыцца гранат, у якім 613 костак. Гэты лік мае паралель з 613 заповедзямі Торы, якія павінен выконваць чалавек. І, спажываючы гранат, чалавек становіцца быццам бы бліжэй да таго, каб выконваць гэтыя заповедзі. Таксама абавязковай рытуальнай садавіной з'яўляецца яблык, абмочаны ў мёдзе. Гэтыя прадукты сімвалічна прадудцыруюць багатае, «салодкае», добрае жыццё ў кожнай сям'і. Морква, якую гаспадыня наразае невялікімі кавалкамі ўпоперак, каб яны былі падобныя да манет, сімвалізуе веру ў тое, што сям'я будзе жыць у дабрабыце і дастатку [2, л. 6]. Згодна з атрыманай інфармацыяй, бачна, што названыя прадукты падчас свята Рош-ха-шана маюць асацыятыўныя прыкметы і выконваюць прадудцыравальную функцыю. Усё гэта звязана са значэннем свята як пачатку новага года.

Свята Ём-Кіпур, або Судны дзень, з'яўляецца адным з самых важных у іўдзейскай рэлігіі, бо менавіта ў гэты дзень Бог выносіць прысуд для кожнага чалавека. Само свята ўяўляе сабой строгі пост, падчас якога забараняецца піць любую вадкасць, купацца, уступаць у інтымныя адносіны, насіць скураны абутак. Аднак напярэдадні Ём-Кіпура беларускія яўрэі спажываюць «крэплях» – страву нахштальт пяльменяў [12, с. 59]. Крэплях мае два кампаненты: цеста – мяккі прадукт і мяса – цвёрды, мулкі прадукт. Пералічаныя кампаненты таксама маюць асацыятыўнае значэнне: «Усявышні дае нам суд – сімвалічна гэта мяса, якое з'яўляецца цвёрдай, цяжкай ежай. Мы накрываем мяса цестам – мяккай, лёгкай ежай. Такім чынам, мы жадаем, каб Усявышні нас уласкавіў. Калі Бог выносіць нам цяжкі, складаны прыгавор, то каб мы адчувалі яго ў меншай ступені. Напрыклад, калі ў свеце адбываецца землятрэс, то каб у той мясцовасці не было людзей» [1, л. 4].

На пяты дзень пасля Суднага дня надыходзіць шматдзённае свята Сукот. Традыцыйна падчас свята кожная сям'я будзе невялікі шалаш – «сукку», у памяць пра тое, што пасля выхаду з егіпецкага палону яўрэйскі народ жыў у такіх шалашах. На працягу 7 дзён сям'я павінна харчавацца ў гэтых пабудовах. Для святкавання неабходна наяўнасць такіх рытуальных раслін, як этрог (цытрус), мірт, фінікавая галіна, галінка вярбы. Гэтыя расліны выконваюць функцыю рытуальных прылад, іх якасці параўноўваюцца з характарыстыкамі чалавека. Этрог мае смак і пах, падобна да чалавека, які, вывучаючы Тору,

узбагачае сябе («смак»), а сваімі добрымі справамі і навучаннем законам Торы іншых «распаўсюджвае пах». Мірт толькі вылучае прыемны пах, як і людзі, якія не вывучаюць Тору, але робяць добрыя справы. Пальмавая галіна абазначае дрэва, што дае смак – фінікі, сімвал чалавека, які вывучае Тору і ўзбагачае сябе ведамі. Вярба не мае ні паху ні смаку, аднак яна плача. Вярба – гэта людзі, якія нічога не вывучаюць і не робяць добрых спраў, таму яны няшчасныя. Для таго, каб чалавек імкнуўся да сваёй паўнаважнасці, названыя расліны аб'ядноўваюцца пад адным дахам [1, л. 5]. Таксама лічыцца, што святочны этрог валодае лекавымі ўласцівасцямі, і таму пасля заканчэння Сукоту (як паведамлілі бабруйскія рэспандэнты) цытрус падзяляецца на часткі і раздаецца хворым людзям. Астатнія расліны спальваюцца падчас свята Пейсах. Заўважана, што рытуальныя расліны як у мінулым стагоддзі, так і ў наш час прывозяцца з гістарычнай радзімы яўрэяў – Ізраіля [11, с. 36]. У дні свята прынята спажываць і разнастайную садавіну, агародніну, прысмакі [1, л. 6; 2, л. 6].

На Хануку яўрэі Беларусі на працягу XIX – пачатку XXI ст. гатавалі «латкес» – аладкі, абавязкова спечаныя на алеі, галоўным рытуальным элеменце свята, якое нагадвае пра цуд, калі быў знойдзены ў невялікай колькасці чысты аліўкавы алей, дзякуючы якому свечкі гарэлі 8 сутак. Часцей за ўсё асноўным кампанентам латкес была [11, с. 37; 12, с. 59] і застаецца [1, с. 5; 2, л. 5] бульба. Аднак у XIX ст. існаваў і такі варыянт рэцэптуры: латкес рабілі з грэцкай мукі, перамешанай з гусінымі шкваркамі, або з пшанічнага дражджавога цеста. Аладкі падавалі з варэннем і цукрам, запівалі страву падсалоджанай сумессю з піва і поснага алею [9, с. 24]. Другой папулярнай ханукальнай стравой сучасных беларускіх яўрэяў з'яўляецца «суфганія» – печаныя на алеі пончыкі (з начыннем і без) [1, л. 6; 2, л. 5 – 6]. Сучасныя даследаванні дазваляюць зрабіць выснову, што рытуальныя ханукальныя стравы з'яўляюцца другімі па папулярнасці (пасля пейсахавых), якія часцей за ўсё называліся рэспандэнтамі.

Галоўнай стравой Пурыма (самага вясёлага свята ў яўрэйскай духоўнай культуры) з'яўляюцца «гаменташы», або «вушы Амана», названыя так ад імя ворага яўрэйскага народа. Аман – гістарычная асоба, ён хацеў знішчыць усіх яўрэяў, аднак у яго гэта не атрымалася. У выніку дзякуючы яўрэйскай дзяўчыне Эстэр Амана не толькі пакаралі, але і адарвалі яму вушы. Традыцыйныя гаменташы як ў XIX ст., так і ў XXI ст. уяўляюць невялікія піражкі ці коржыкі трохвугольнай формы з дражджавога ці сметанковага цеста з чарнаслівам, варэннем, арэхамі, макам і іншым начыннем [5, с. 450]. Начынне печыва мае і сімвалічнае значэнне, якое нагадвае пра Эстэр: у палацы яна ела толькі садавіну і арэхі, паколькі кухня там была некашэрнай [10, с. 3]. Страва з'яўляецца

дэсертам і падаецца ў канцы святочнай трапезы. Як адзначылі многія рэспандэнты, спажываць гаменташы – значыць радавацца свабодзе.

Самая вялікая ўвага сярод рэлігійных яўрэйскіх свят надаецца Пейсаху, які працягваецца 8 дзён. Гісторыя свята звязана з выхадам яўрэяў з чатырохвяковага егіпецкага рабства. Першы дзень Пейсаха адзначаецца 14 нісана, што прыпадае на сакавік. Падрыхтоўка да Пейсаха – самы турботны час для кожнай яўрэйскай гаспадыні. Трэба прыбраць дом, падрыхтаваць спецыяльны посуд і прыборы: *«У кожным яўрэйскім доме быў спецыяльны пасхальны посуд, які захоўваўся на гары. Усё кухоннае начынне старанна мылі і драілі. Кіпенем апарвалі лаўкі і сталы, сцены і нават шафы»* [12, с. 59]. Такія дзеянні звязаны з тым, каб у доме не засталася «хамеца» - прадуктаў, якія змяшчаюць ферментаваную муку (хлеб, пірагі, булкі, кексы і інш.). Замест гэтых прадуктаў усе члены сям’і на працягу 8 дзён харчаваліся «мацой» – тонкімі пшанічнымі праснакамі. Спажыванне мацы звязана з названай гістарычнай падзеяй: яўрэі так хутка пакідалі Егіпет, што цеста для хлеба не паспела ўзняцца. У выніку яўрэі выходзілі з Егіпта з плоскімі тонкімі праснакамі, якія клалі на плечы, а гарачае сонца пякло іх. З таго часу Пейсах адзначаецца спажываннем мацы, акрамя таго, гэта сведчыць, што лепш быць свабодным і дрэнна харчавацца, чым жыць у рабстве і есці добры хлеб [13, с.489]. Маца гатуецца менш, чым за 18 хвілін, бо лічыцца, што пасля гэтага тэрміну цеста можа пракіснуць. У галодныя часы Другой сусветнай вайны, калі не было магчымасці прыгатаваць мацу, яе замянялі печанай бульбай у мундзірах [8, с. 16]. У нашы дні мацу амаль ніхто не гатуе, яе атрымліваюць перад святам ад дабрачыннага фонда «Джойнт» [6, с. 327]. У Беларусі ў сярэдзіне ХХ ст. была наладжана масавая вытворчасць мацы. Пра гэта сведчыць рэцэптура і тэхналагічныя патрабаванні да названай стравы ў архіўных звестках за 1951 г. «Бабруйскага хлебакамбіната Магілёўскага вытворчага аб’яднання хлебапякарнай прамысловасці» [4, л. 5]. Аднак у 2-й палове ХХ ст. заставаліся жанчыны, якія самі пяклі галоўную сімвалічную страву Пейсаха: *«Мацу кожны год мы пяклі самі. Уставалі ноччу, завешвалі вокны, баяліся, каб ніхто не зайшоў. Мама рызыкавала згубіць працу. І я была камсаргам класа, і ў мяне маглі б быць непрыемнасці. Бабуля тапіла печку і замешвала цеста. Я з цёткай раскатвала мацу, мама з дапамогай гадзінніка рабіла кружочки ў мацы і выпякала ў рускай печы»* [8, с.112]. Маца – гэта той элемент яўрэйскага традыцыйнага абрадава-святочнага харчавання, які найбольш захаваўся да нашых дзён. Пра гэта сведчаць сучасныя даследаванні: так 100% апытаных членаў яўрэйскага этнасу назвалі мацу галоўнай стравай Пейсаха, хоць сярод іх 5% назвалі сябе няверуючымі. Акрамя мацы яўрэйскія гаспадыні гатуюць

стравы з мацавай мукі (мацамела): кнейдлах (клёцкі), запяканкі, аладкі, кнейдлах з булёнам, галкі з бульёнам, тарты. Адна з гродзенскіх інфармантак паведаміла пра амлет з яек і лістоў мацы [2, л. 4].

Асобнай гаворкі заслугоўвае «седэр» – пасхальная трапеза. Седэр у першы пасхальны дзень з’яўляецца найбольш урачыстым і мае паслядоўную структуру, якая не змянялася на працягу стагоддзяў. Адзін з галоўных этапаў – паслядоўнае ўжыванне рытуальных прадуктаў. Так, на трапезным стале стаіць «мацот» (страва з трох праснакоў мацы), спецыяльная талерка «кеара», якая мае 6 адтулін, куды кладуцца: «зроа» (кавалачак мяса на костцы або курынае горлачка) як сімвал ахвяры; «бэйца» (варанае яйка), увасабленне духоўнай моцы яўрэйскага народа; «харасет» (цёрты яблык з арэхамі, карыцай і віном), што сімвалізуе гліну, з якой яўрэі рабілі дамы ў егіпецкім палоне; «марор» (горкі хрэн або іншая горкая агародніна ці ліст салаты), што ўвасабляе цяжкую долю яўрэяў падчас егіпецкага рабства; два віды зеляніны як сімвал вясны. Побач з кеарай ставіцца сподак з салёнай вадой – абазначэнне слёз яўрэйскага народа. Гэтыя стравы спажываюцца ў строгім парадку, акрамя кавалачка мяса, якое толькі абпальваецца. Падчас седэра абавязкова выпіваецца чатыры кубкі віна. Названы абрад, як і трапезы падчас іншых свят, праводзіцца сучаснымі яўрэямі ў абшчынных цэнтрах.

На пяцідзесяты дзень пасля Пейсаха адзначаецца традыцыйнае іўдзейскае свята Шавуот – спасланне Торы. Падчас яго прынята есці малочныя прадукты. Беларускія яўрэі XX ст. гатавалі тварожныя блінчыкі [11, с. 34], пірагі з тварагом і іншыя стравы. Сучаснымі яўрэямі Беларусі свята адзначаецца не так шырока, як Пейсах ці Ханука, што выявілася пры апытанні рэспандэнтаў. Толькі 2 чалавекі паведамлілі, што падчас гэтага свята ўжываюць малочныя стравы, сярод якіх блінчыкі і піца [1, л. 6].

У святах і абрадах сямейнага цыкла не існуе адметных традыцый спажывання або асаблівых страў. Адным з выключэнняў з’яўляецца пахавальна-памінальны абрад. У яўрэйскай традыцыі, у адрозненне ад беларускай, пасля пахавання не прынята праводзіць агульнай памінальнай трапезы. Аднак пасля вяртання з могілак родным і блізкім перш за ўсё неабходна паесці. Прыгатаваць жа ежу павінны суседзі. Рабін бабруйскай сінагогі паведаміў, што першы прадукт, які ўжывае сям’я памерлага, – яйка, што сімвалізуе працяг жыцця.

Такім чынам, абрадава-святочная культура харчавання яўрэйскага насельніцтва Беларусі ў XIX – пачатку XXI ст. захавала найбольш характэрныя кансерватыўныя рысы, звязаныя з рэлігійнымі ўяўленнямі Блізкага Усходу (законы кашрута, заповедзі Торы). У аснове падыходаў да абрадава-святочнага



харчавання ляжаць вобразна-міфалагічныя прынцыпы, згодна з якімі можна паўплываць на будучы дабрабыт абшчыны.

## ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 186. Матэрыялы этнаграфічнай экспедыцыі аўтара ў Бабруйскі раён, 2013 г.
2. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 187. Матэрыялы этнаграфічнай экспедыцыі аўтара ў Гродзенскую вобласць, 2013 г.
3. Занальны дзяржаўны архіў у г. Бабруйску. – Фонд 25. – Воп. 1. – Спр. 70.
4. Занальны дзяржаўны архіў у г. Бабруйску. – Фонд 25. – Воп. 1. – Спр. 73.
5. Батяев, В. Ф. Евреи. Традиции материальной, духовной и социальной культуры / В. Ф. Батяев // Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск, 2012. – С. 410 – 453.
6. Бункевич, Н. С. Еврейская кухня в Беларуси: традиции и новации / Н. С. Бункевич // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 11. – С. 323 – 329.
7. Дембовецкий, А. С. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях: в 3 кн. / А. С. Дембовецкий. – Могилёв-на-Днепре, 1882 – 1884. – Кн. 1. – 1882. – 782 с.
8. Воскресшая память: местечковые и семейные истории / сост. А. Шульман. – Минск: Медисонт, 2010. – 148 с.
9. Негасимый свет: бобруйские страницы / сост.: А. Рубинштейн, А. Шульман. – Минск: Тонпик, 2004. – 399 с.
10. Пурим // Берега. – 2013. – январь. – С. 3.
11. Скир, А. Я. Еврейская духовная культура в Беларуси: историко-литературный очерк / А. Я. Скир. – Минск: Художественная литература, 1995. – 144 с.
12. Смиловицкий, Л. Л. Евреи в Турове: история местечка Мозырского Полесья = Jews in Turov: history of a shtetl in Mozyr's Polesye region / Л. Л. Смиловицкий. – Иерусалим: Б. и., 2008. – 798 с.
13. Телушкин, Д. Еврейский мир: важнейшие знания о еврейском народе, его истории и религии / Д. Телушкин; пер.: Н. Иванов, В. Владимиров. – Иерусалим: Гешарим; М.: Евр. ун-т, 1992. – 574 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены традиции обрядово-праздничного питания евреев Беларуси в XIX – начале XXI в. Автором проанализированы основные блюда еврейской кухни.

## SUMMARY

In the article traditions in rites and holidays cooking of Belarusian Jews in XIX – beginning of the XXI century is investigated. The author analyzed the main dishes of Jewish cuisine.

## **СЕМАНТИКА ПРИДОРОЖНЫХ КРЕСТОВ И ЧАСОВЕН БЕЛАРУСИ XVIII – НАЧАЛА XXI В.**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 09.09.2013)*

Придорожные кресты и часовни являются заметным элементом белорусского ландшафта, особенно западных регионов, где они в силу исторических обстоятельств и конфессиональной ситуации сохранились лучшим образом. Чаще всего они встречаются у границ населённых пунктов, но нередко и в самих поселениях. В большинстве своём это деревянные кресты, поставленные в период с конца 80-х годов XX в. Но среди них распространены и более старые, относящиеся к XIX в., а случае с часовнями – и к XVIII в. Именно эти исторические придорожные кресты и часовни станут объектом рассмотрения в данной статье. Анализируется их семантическая составляющая во взаимном сравнении с тем, чтобы выявить основные особенности каждого типа объектов. Акцент сделан в основном на пространственных (топографических), временных и социальных значениях, присущих крестам и часовням, менее изученным в белорусской этнологии. Как правило, исследовательское внимание в основном сосредоточено на значении крестов в ритуальных практиках народной культуры, их сакральной и апотропейной функции [1; 2, с. 284 – 293; 6]. Гораздо меньше внимания уделялось придорожным часовням, при этом рассматривались они преимущественно в контексте истории архитектуры.

Касаясь материальной стороны вопроса, отметим, что распространённые в Беларуси исторические кресты, как правило, создавались из дерева, но до нашего времени сохранились те, что были созданы из более надёжных материалов – камня и металла, а позже – бетона. Материалом для возведения часовен чаще всего служил кирпич, но также камень и бетон. Понятие «часовня» в русском языке перенасыщено значениями и употребляется в отношении как небольших храмов, так и отдельных конструкций в форме столба, пилона, колонны или близких к ним сочетаний. Именно во втором, не относящемся к храмовым сооружениям значении слово «часовня» будет употребляться в данной статье.

Для изучения семантики названных объектов рассмотрим их в разных системах координат, которые определяют существование общества и культурного ландшафта, понимая при этом, что такого рода аналитическое разделение является методологически необходимыми, но не претендующим на достоверное воссоздание картины бытования придорожных крестов и часовен.

Наоборот, эта картина скорее имеет обратный, синтетический характер, но для выделения значений её элементов и лучшего понимания их связанности с другими элементами культуры используется названная процедура. Объекты рассмотрения имеют «склонность» к синтезу присущих им значений, что обусловлено в первую очередь рядом исторических обстоятельств, влиявших на развитие всей белорусской культуры в XX в.

Первой из таких систем координат может быть названа хронологическая. Народной крестьянской культуре присуще циклическое восприятие времени и ориентация на годовой календарно-обрядовый цикл. В этом отношении время возникновения определённого объекта в ландшафте оказывается лишённым значения. Как правило, оно никак не фиксировалось, и по внешнему виду дома или колодца в деревне сложно было судить об их действительном возрасте. Имело значение только качество объекта, то есть его пригодность для исполнения определённых функций. Это же характерно и для придорожных деревянных крестов, которые в большинстве своём существовали вне исторического времени, не неся на себе дат или текстов. Упавший со временем крест вкапывался вновь или заменялся новым, при этом первично было сохранение его значения как амулетного знака. Это не отрицает того факта, что к старым крестам относились с большим почтением и, как правило, заменяли их только при полной непригодности. Не касаясь значения такого отношения, отметим, что «старость» как таковая в первую очередь являлась качественной, а не хронологической категорией, то есть не фиксировалась исторически. Это крайний полюс, который могут занимать рассматриваемые объекты во временных координатах, полюс, который можно назвать «вневременным».

Другой полюс, «исторический», присущ часовне как иному типу объекта. Если деревянный придорожный крест возникает из семиосферы народной крестьянской культуры, то кирпичная или каменная часовня принадлежит культуре «элитарной», то есть культуре образованных социальных элит, представители которой, как правило, становились инициаторами возведения часовни. Большинство часовен и сегодня можно датировать по внешнему виду с погрешностью около пятидесяти лет, а иногда и более точно. Часто успешными являются и архивные изыскания. Кроме того, на ряде часовен сохранился первоначальный текст инскрипции, свидетельствующий как о времени её создания, так и о значении, которое вкладывали в неё создатели.

В действительности большинство сохранившихся до настоящего дня крестов и часовен не занимает крайние позиции на обозначенных полюсах, а

скорее сближается между собой. На многих крестах присутствуют инскрипции, указывающие на мотивы и год возведения, являя собой пример проникновения элементов культуры элит в народную культуру. Способствует этому и использование долговечного материала, который сам по себе сдвигает объект в область исторического бытования. С другой стороны, отмечается «переход» часовен в область внеисторического. Достигается это за счёт утраты инскрипций (на большинстве объектов они сегодня отсутствуют), пропажи фигур святых из соответствующих ниш, постепенной утраты деталей архитектурного декора, акцентировавших их стилевую принадлежность.

В более широком смысле можно указать на утрату двух форм восприятия времени вместе с утратой двух социальных форм культуры: традиционной крестьянской и социальных элит. В отношении первой можно говорить о сохранении некоторых элементов, хотя цикличное времявосприятие если не замещено полностью, то подавлено распространением всеобщего образования и грамотности с транслируемым ими линейным образом времени. Но это и не означает того, что в общественном сознании возобладал тип восприятия времени, присущий социальным элитам. Действительно, у последних он имел линейный характер, но эта линейность была опосредована личным участием семьи/рода в разворачивании длительного временного промежутка и связанностью с культурным ландшафтом как таковым. Время осознавалось через присутствие в нём семьи, что, в свою очередь, оставляло след в конкретном ландшафте в виде родовых резиденций, фундированных храмов, возведённых часовен и многих других объектов. Именно этот контекст временного бытования часовен сегодня практически полностью утрачен (но в отличие от ряда социальных форм, не утрачено само бытование).

Обозначенные полюса временной системы координат действуют не только как абстрактные точки отсчёта, но и как центры семиотического притяжения. При ослабевании одного из них происходит смещение рассматриваемого объекта в сторону другого с характерной для этого процесса утратой старых значений и приобретением новых. Всякий объект культурного ландшафта следует рассматривать одновременно в двух ракурсах: статическом, определяя присущие ему значения на момент возникновения, и динамическом, выделяя изменения в значениях, происходящих во время бытования.

Второй системой координат, в которой можно рассмотреть придорожные кресты и часовни, является топографическая (пространственная). Она поддаётся анализу сложнее, чем временная, поскольку её синтетический характер проявлен гораздо более отчётливо в едином пространстве бытования всех объектов

конкретного культурного ландшафта. Так, рядом соседствуют крестьянские дома и дворцы знати, бедные деревенские погосты и родовые усыпальницы, огороды и ландшафтные парки, придорожные кресты и часовни. Вместе с тем, эти объекты принадлежат двум разным семиотическим системам, которые также разделены традиционной крестьянской культурой и культурой привилегированных сословий. У каждой – своя картина мира, символический язык, определяющий создаваемые её носителями объекты пространства. Однако это родственные символические языки, что определяет возможность не только создания своего, но и прочтения «чужого» объекта, возникшего в чужом символическом языке.

Традиционный деревянный крест обычно ставится при въезде в населённый пункт, тем самым определяя его границу и отделяя область своего, «освоенного», мира от чужого, внешнего, где человек оказывается беззащитен и может рассчитывать только на самого себя. Действенность креста как апотропейного знака была достаточно высока, на это, например, указывает большое количество сюжетов о холере или других персонификациях эпидемического заболевания, которые не могут самостоятельно преодолеть границу деревни, но только посредством обмана, будучи добровольно впущены одним из жителей. Крест определяет границу в первую очередь крестьянской жилой среды. Что касается города или местечка, то и здесь, согласно долгое время сохранявшейся социальной топографии, белорусское население, которое во многом вело близкий к крестьянскому тип хозяйства, занимало окраины населённого пункта, в то время как центр был заселён представителями клира, знати. Разумеется, нельзя отрицать, что и для христианской части представителей социальных элит крест также имел значение как маркёр границы населённого пункта, но для носителей традиционной белорусской культуры он обладал гораздо большим количеством смыслов в различных обстоятельствах: обрядах, ритуальных действиях, в формировании пространственной картины мира как таковой.

Часовня может показаться простым замещением креста в пространстве: везде, где поставлен крест, может также быть поставлена часовня. В действительности это не совсем так. Достаточно часто часовня ставилась при въезде в дворянское имение и, очевидно, не предполагала возможности сопоставимого с «крестьянским» крестом участия в традиционных ритуальных практиках. Более того, в этом случае часовня служила символическому разграничению двух миров (дворянского и крестьянского), определяя вступление в пространство с иными правилами поведения и типом организации.

Это стремление особенно усилилось во 2-й половине XIX в., после того как старая социальная иерархия абсолютного подчинения крестьянина землевладельцу пошатнулась. Более ранним типом придорожной часовни служили возводившиеся в XVIII – 1-й половине XIX в. колонны и обелиски. Их значение и функции двояки и распределены между часовней и памятником. С одной стороны, они служили сохранению памяти о значимых событиях – разделе Речи Посполитой [7, с. 49], королевской охоте Августа III [3, с. 32]; с другой – могли быть (при тех же формах) посвящены памяти какого-либо святого и становиться местом поклонения или совмещать эти функции, как часовня-obelisk на месте мученической гибели Андрея Баболи возле Иваново [5, с. 145 – 146].

Разрыв с традиционными формами восприятия и организации пространства ведёт к утрате сакрального значения межевого знака и ограничению его утилитарными функциями. Так, в советский период кресты у населённых пунктов были заменены дорожными указателями, которые переняли часть прежних функций, обозначая границу двух сред. Так же, как и крест, указатель свидетельствовал о вхождении в среду с более жёстко прописанными правилами поведения. Особенно очевидным это было для автомобилистов: необходимость снижения скорости, увеличение числа дорожных знаков и т.д. Но и до советского периода встречаются первые примеры утраты межевым знаком сакрального значения: в усадьбе Жемыславль Ивьевского района в конце XIX – начале XX в. с четырёх сторон при въезде были установлены сложенные из камня пилоны, по форме обычные для придорожных часовен этого периода. Но крестов на них не было, а текст не содержал обычной в этих случаях молитвы. На каждом сообщалось, что это «Жемыславльский научный фонд графа Владислава и графини Янины Умястовских при Виленском университете».

Иногда кресты и часовни возводились в центре населённого пункта, но здесь обычно прослеживается более чёткое разделение: в деревне это обыкновенно деревянный крест, в городе и местечке – чаще часовня, что представляется закономерным. Семантически центр деревни принадлежит к крестьянской культуре, он сформирован её знаковой системой, в то время как центр городского поселения – культурой привилегированного сословия. Храмы, площади, городские резиденции и лавки составляют лексикон иного символического языка: они являются производными власти как таковой – политической, клерикальной, экономической (торговой).

Таким образом, крест и часовня принадлежат двум разным символическим языкам, но способность часовни заменять крест имеет большое значение для их

сближения. Так, практика возведения придорожных часовен вместо крестов в начале XX в. в регионе между Сморгонью, Свирью и Вилейкой оказалась вполне оправданной, и часовни успешно заместили кресты в ритуальных практиках белорусских крестьян-католиков (схожие часовни также возводились в соседних регионах Литвы) [8]. То же можно сказать о многих других примерах из различных регионов Беларуси. Большое значение здесь имеет наличие металлического креста на крыше часовни, который символически определяет преобладание с придорожным крестом. В тех случаях, когда крест оказывается утрачен при частичном разрушении часовни, она также чаще всего выпадает из ритуальных практик локального сообщества. Таким образом, она теряет значение как сакральный объект, чего никогда не случается с деревянным крестом, каким бы ветхим он ни был.

Часовня наделена большим, чем крест, количеством смысловых узлов. Её форма, материал, стиль, святой патрон, инскрипция составляют тот перечень символических и смысловых акцентов, который в отношении креста почти не имеет значения. Это естественный результат различия двух типов культур: культура элиты всегда имеет большее число смысловых узлов касательно любого предмета. Костюм, подчинённый требованиям моды и репрезентации различных социальных статусов, сложнее крестьянского костюма; кухня, искушённая зваными вечерами и мастерством профессиональных поваров, сложнее крестьянской; архитектура дома, соответствующая требованиям определённого образа жизни и статуса, сложнее, чем у крестьянской избы. Но эта сложность не носит абсолютный характер, она образуется делением одних и тех же структурных единиц во всё более усложняющейся системе смысловых маркёров. Иначе говоря, как знак часовня легко может быть редуцирована в крест, а крест по средствам усложнения и увеличения числа смыслов, которые он должен выражать, может быть представлен как прототип часовни.

Таким образом, можно утверждать, что часовне на семантическом уровне присуща сложность как базовая характеристика. С другой стороны, крест прост, для него характерна семантическая лаконичность. Две эти категории не должны рассматриваться аксиологически: они свидетельствуют о двух типах семантической организации, обозначают два полюса, важные для понимания организации этих объектов.

При обращении к историческому бытованию часовен явной становится важная сопутствующая характеристика сложности – уязвимость. Она имеет двусторонний характер: во-первых, смена контекста, в котором был выражен тот или иной смысловой узел, может постепенно привести к утрате его значения,

невозможности прочтения определённого символа или размыванию его смысла. Во-вторых, уязвимость проявляется в физическом разрушении всего объекта, через постепенное исчезновение некоторых частей, что ведёт к обеднению первоначальных значений. Так, в большинстве случаев на белорусских придорожных часовнях исчезли инскрипции, что делает затруднительным установление года и причины их возведения. Как правило, утрачены (в случаях их первоначального присутствия) фигуры святых, которым была посвящена часовня. В отдельных случаях по форме часовни представляется невозможным установить её первоначальную конфессиональную принадлежность, что обычно происходит из-за утраты креста в навершии.

Физически деревянный крест является даже более уязвимым, чем часовня, из-за недолговечности материала из которого он изготовлен, но на практике эта уязвимость в меньшей степени распространяется на знаковую область. Крест сохраняет полноту своего значения до тех пор, пока он стоит вертикально и сохраняет поперечную перекладину.

Таким образом, рассмотрены некоторые узловые моменты в формировании семантики придорожных крестов и часовен. Основой семантического различия двух типов объектов является их принадлежность к двум разным культурным традициям: крестьянской и привилегированного сословия. Это базовые пространственные и временные характеристики, принадлежность к таким категориям, как «простота» и «сложность», способность маркировать присутствие той или иной социальной группы в пространстве. Вместе с тем, крест и часовня обладают достаточным количеством родственных значений, что позволяет им становиться точками сближения двух социальных типов культур.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Боганева, А. М. Беларuskія вясковыя святыні і вусныя наратывы пра іх (на прыкладзе камянёў і крыжоў) / А. М. Боганева // Праваславныя святыні беларускага народа. – Мінск, 2008. – С. 19 – 34.
2. Дучыц, Л. Сакральная геаграфія Беларусі / Л. Дучыц, І. Клімковіч. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2011. – 384 с.
3. Карцев, Г. Беловежская пушча : 1382 – 1902 / Г. Карцев. – Минск : Урожай, 2002. – 446 с.
4. Кулагін, А. Праваслаўныя храмы Беларусі : энцыкл. даведнік / А. Кулагін. – Мінск : БелЭн, 2007. – 656 с.
5. Несцярчук, Л. М. Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны / Л. М. Несцярчук. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2009. – 430 с.



6. Раманюк, М. Беларускія народныя крыжы / М. Раманюк. – Вільнюс : Наша ніва, 2000. – 221 с.

7. Hedemann, O. Głębokie / O. Hedemann. – Wilno : Oddział Polskiego towarzystwa krajoznawczego w Głębokiem, 1935. – 58 s.

8. Jankevičienė, A. Lietuvos mūrinės koplytelės. Architectūra ir skulptūra / A. Jankevičienė, M. Kuodinė. – Vilnius : Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004. – 276 p.

#### РЕЗЮМЕ

Придорожные кресты и часовни являются заметной частью исторического ландшафта Беларуси. В статье рассматривается их семантика в контексте традиционной крестьянской культуры и культуры привилегированных сословий. Выделены основные пространственные и временные составляющие семантики этого типа объектов. Показана связь с социальным контекстом бытования, определены основные формы сближения и их причины.

#### SUMMARY

Roadside crosses and chapels considered to be an important part of the historical landscape of Belarus. The article reveals it's semantics in the context of the traditional folk culture and the culture of privileged classes. Main spacial and time components of the semantics of this type of objects is highlighted. The link with a social context of existence is demonstrated, as well as main forms of rapprochement and reasons of them.

*Жвалеўская А. А.*

### **СПЕЦЫФІКА ВЫКАРЫСТАННЯ ЭТНІЧНЫХ ЖАРТАЎ У ЭТНАЛАГІЧНЫМ ДАСЛЕДАВАННІ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

Этнічныя жарты – гэта гумар, накіраваны на высмейванне асоб пэўнага этнасу, дзе прадмет смеху надзяляецца асабліва недарэчнай рысай характару ці мадэллю паводзінаў [5, с. 1]. Прыналежнасць іншых жартаў да пэўнага этнасу можа ставіцца пад сумненне з-за вялікай геаграфічнай распаўсюджанасці асобных сюжэтаў; адпаведна, тыя з’явы, якія высмейваюцца ў гумарыстычных наратывах, часам даволі складана атрыбутаваць. Этнічныя жарты, наадварот, у самім тэксце пазначаюць, пра прадстаўнікоў якога этнасу ідзе гаворка, таму іх прасцей лакалізаваць. Гэта можна зрабіць, зыходзячы з таго, прадстаўнікі якіх этнасаў фігуруюць у жартах: так, рускія часта смяюцца з чукчаў, грузін і украінцаў; французы – з бельгійцаў; амерыканцы – з палякаў і г.д.

У фальклоры кожнага народа сустракаюцца этнічныя жарты. Іх існаванне можна растлумачыць тэорыяй, згодна з якой, «асноўнай крыніцай смеху з’яўляецца пачуццё перавагі» [7, с. 56]. Людзі смяюцца з тых, каго яны лічаць ніжэйшымі за сябе ці ў інтэлектуальным плане, ці з-за пэўных якасцей характару і г.д.

Агульнай характарыстыкай гэтых жартаў з’яўляецца тое, што часцей за ўсё адзін і той жа народ смяецца з розных этнасаў, кожны з якіх мае свае характэрныя для этнічных жартаў рысы, на аснове чаго і будуюцца гумарыстычны эфект.

Даследчыкі этнічнага гумару вылучылі пэўныя супольнасці, што з’яўляліся ці з’яўляюцца мішэнню жартаў. Федэрыка Візані [8, с. 39 – 44] і Эміль Дрэйцэр [6, с. 17 – 18] вызначылі, з каго часцей за ўсё смяліся ў СССР і ў постсавецкай Расіі; Крысці Дэвіс зрабіў параўнальныя табліцы для вялікай колькасці этнасаў ва ўсім свеце [5, с. 11, 42, 52].

Як правіла, этнасы, якія фігуруюць у творах таго ці іншага народа, з’яўляюцца ў адносінах да яго геаграфічна блізкімі. Тым не менш, гэтая блізкасць вельмі адносная: так, у гумары еўрапейскай часткі Расіі сустракаюцца і жарты пра жыхароў далёкай Чукоткі, і смех з параўнальна блізкай Украіны. Таму можна казаць хутчэй пра ўяўную, ці метафарычную, блізкасць гэтых народаў.

Не выклікае сумненняў той факт, што этнічныя групы, якія робяцца прадметам жартаў, маюць пэўную ідэнтычнасць. У той жа час нельга казаць пра тое, што этнасы, пра якія існуюць жарты, маюць акрэсленую самасвядомасць у параўнанні з тымі, пра каго такіх жартаў няма. Паказальным прыкладам з’яўляецца СССР: па сведчанні даследчыкаў, жарты ў ім існавалі не пра тыя народы, якія былі найбольш этнічна кансалідаваны і першымі пасля распаду Саюза імкнуліся да незалежнасці, а пра прадстаўнікоў тых этнасаў, што не выявілі адметных жаданняў да самастойнасці (напрыклад, чукчы).

Некаторыя вучоныя лічаць, што аб’ектам жартаў становяцца этнасы, у нечым падобныя да тых, хто з іх смяецца [5, с. 43]. Так, зветскі, прыведзеныя К. Дэвісам, сведчаць пра тое, што многія з гэтых этнасаў маюць адзіную культуру і, часцей за ўсё, падабенства ў мове. Таму можна сказаць, што людзі здольныя смяецца з іншага толькі ў тым выпадку, калі яны бачаць у ім адлюстраванне сябе, няхай і скажонае. Калі тыя ці іншыя этнасы празмерна адрозніваюцца, яны не бачаць паміж сабой ніякіх кропак судакранання.

У той жа час не кожнае падабенства выклікае жарты. Для таго, каб прадстаўнікі этнасу пачалі фігураваць у гумарыстычных творах, яны павінны быць у пэўным сэнсе падпарадкаваны той этнічнай групе, якая стварае дадзеныя гумарыстычныя творы [5, с. 43]. Гэтае падпарадкаванне можа быць лінгвістычным, як у бельгійцаў. Істотнасць вывучэння гумару якраз і заключаецца ў тым, што ён дазваляе выявіць суб’ектыўнае стаўленне народаў да

культурных з'яў і, адпаведна, прасачыць тыя заканамернасці міжэтнічных узаемаадносін, якія немагчыма паказаць, выкарыстоўваючы іншыя метады.

Часам з-за такой падпарадкаванасці народы, якія фігуруюць у этнічных жартах, баяцца страціць сваю ідэнтычнасць. Гэта адбываецца ў выніку спроб асіміляцыі з боку іншых этнасаў, уключэння этнічнай групы (часцей за ўсё імігрантаў) у асяроддзе, дзе дамінуе іншы этнас і г.д. Таму самі народы – аб'екты жартаў часта спрыяюць стварэнню і распаўсюджванню этнічных жартаў, бо відавочнай падставай для ўжывання этнічных маркераў з'яўляецца неабходнасць падкрэсліць сваю этнічную прыналежнасць [2, с. 176].

Нераўнапраўнае становішча этнасаў – аб'ектаў жартаў можа разглядацца і ў іншым ракурсе. Для гэтага трэба вызначыць, за якія менавіта якасці высмейваюцца прадстаўнікі таго ці іншага народа і ў якіх умовах апавядаюцца тыя ці іншыя жарты. Напрыклад, у выпадку, калі пэўныя этнасы дэманструюць адсутнасць разумовых здольнасцей, неабходна выявіць, у чым праяўляецца гэтая адсутнасць і знайсці яе прычыну. У адных выпадках высмейваецца няздольнасць да простых сельскагаспадарчых прац і заняткаў, напрыклад, у жартах пра спораўцаў, зафіксаваных у XIX ст. [3, с. 92], а ў іншых – няўменне авалодаць тэхнічнымі новаўвядзеннямі. Апошняе можна ўбачыць у вялікай колькасці сучасных этнічных жартаў: персанажамі могуць быць прадстаўнікі аграрных грамадстваў, недастаткова адукаваныя і ў цэлым больш прыхільныя да традыцыйнага ладу жыцця [5, с. 83]. Такім жа чынам неабходна аналізаваць жарты, дзе прадстаўнікі этнасаў паказваюцца хітрымі, хцівымі, баязлівымі і г.д. Адпаведна, этнічныя жарты паказваюць, які лад жыцця характэрны для іх носбітаў і наколькі этнасы – аб'екты жартаў адпавядаюць ці не адпавядаюць гэтаму ладу жыцця.

Такім чынам, этнічныя жарты даюць даследчыку магчымасць даведацца, якія якасці і ў якіх праяўленнях запатрабаваны ў тых часавых і прасторавых каардынатах, у якіх існуюць гэтыя творы. Этнічны гумар не паказвае нейкіх абсалютных стандартаў: этнасы, якія высмейваюцца ў жартах, не з'яўляюцца на самой справе неразумнымі, хітрымі ці хцівымі. Яны ацэньваюцца так толькі ў тых межах, якія задаюць этнасы – стваральнікі дадзеных гумарыстычных твораў.

Але нават гэтыя рамкі і ацэнкі не могуць лічыцца цалкам аб'ектыўнымі, а грунтуюцца на стэрэатыпах. Даследчык гумару А. Дзмітрыеў піша пра тое, што стэрэатыпы, прадстаўленыя ў этнічным гумары, «больш адэкватна адлюстроўваюць рэчаіснасць з-за іх супрацьстаяння стэрэатыпам ідэалагічным, якія амаль заўсёды свядома скажаюць рэчаіснасць» [1, с. 309]. Сапраўды, стэрэатыпы ствараюць падставу для этнічнага гумару, але не ўсе этнічныя

гумарыстычныя творы пабудаваны на стэрэатыпах і не ўсе стэрэатыпы з'яўляюцца асновай для этнічных жартаў [5, с. 7]. Таму больш эфектыўна вывучаць этнічны гумар для таго, каб высветліць, што адзін народ ведае пра іншы.

Істотным з'яўляецца таксама той факт, што ў этнічных жартах прыярытэт надаецца адлюстраванню адмоўных рыс характару. Такая рыса наогул характэрна для гумарыстычных твораў і сведчыць пра тое, што грамадствы, у якіх яны існуюць, значна лепш уяўляюць, што з'яўляецца для іх адхіленнем ад нормы, чым тое, што такое сама норма. Гэтым тлумачыцца жывучасць і папулярнасць гумарыстычных твораў у процівагу жанрам фальклору, скіраваным на маралізатарства (з усведамленнем сутнасці грамадскіх норм).

Увагі заслугоўваюць і сацыяльныя ролі, якія выконваюць прадстаўнікі этнасу ў жартах. Напрыклад, у традыцыйным украінскім гумары XIX – пачатку XX ст. ёсць шмат жартаў пра палякаў [4, с. 80-81]. Але далейшы аналіз сведчыць пра тое, што амаль усе палякі – персанажы гэтых твораў, з'яўляюцца прадстаўнікамі прывілеяваных сааслоўяў. Таму этнічны гумар у дадзеным выпадку ў большай ступені накіраваны супраць сацыяльнай, а не этнічнай групы. Тым не менш той факт, што паны ва ўкраінскіх жартах гэтага перыяду з'яўляюцца палякамі, кажа пра тое, што носьбіты гумарыстычных твораў асэнсоўвалі адрозненне і па этнічнай прыналежнасці.

Такім чынам, этнічныя жарты могуць быць выкарыстаны для атрымання толькі адносных звестак для характарыстыкі народаў-носьбітаў і народаў-аб'ектаў жартаў. Па-першае, прааналізаваны фальклорны жанр сведчыць, што і носьбіты, і аб'екты маюць адметныя характарыстыкі і, разам з тым, у многім падобныя адзін да аднаго, а гэтыя адрозненні і падабенствы ўсведамляюцца абодвума этнасамі. Па-другое, народы – аб'екты жартаў знаходзяцца ў нераўнапраўных адносінах з народамі-носьбітамі і не адпавядаюць цалкам тым нормам, што дыктуе этнас – носьбіт жартаў. Па-трэцяе, жанр уключае інфармацыю пра гэтыя нормы, якімі кіруюцца этнасы-носьбіты і якім павінны адпавядаць этнасы-аб'екты жартаў.

Гэта значыць, што этнічны гумар трэба інтэрпрэтаваць з вялікай асцярожнасцю, улічваючы канкрэтны культурны кантэкст і акалічнасці ўзаемадзеяння этнасаў-носьбітаў і этнасаў-аб'ектаў жартаў паміж сабой.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Дмитриев, А. В. Смех : социофилософский анализ / А. В. Дмитриев, А. А. Сычёв. – М. : Альфа-М, 2005. – 592 с.

2. Дмитриев, А. В. Социология политического юмора : очерки / А. В. Дмитриев. – М. : Росспэн, 1998. – 334 с.
3. Ставрович, Э. Село Спорово / Э. Ставрович // Виленский сборник. – Вильно, 1869. – С. 88 – 97.
4. Україна сміється : сатира та гумор : в 3 т. / упорядк. Ф. І. Лавров, І. П. Березовський. – Київ : Радянський письменник, 1960. – Т. 1. Народна сатира та гумор дожовтневого періоду. – 394 с.
5. Davies, C. Ethnic humor around the world : a comparative analysis / C. Davies. – Bloomington&Indianapolis : Indiana University Press, 1990. – 404 p.
6. Draitser, E. Taking penguins to the movies : ethnic humor in Russia / E. Draitser. – Wayne State University Press, 1998. – 199 p.
7. Feinberg, L. The secret of humor / L. Feinberg. – Amsterdam : Rodopi, 1978. – 205 p.
8. Visani, F. La satira in Unione Sovietica, 1970 – 1990 / F. Visani. – Torino : L'Harmattan Italia, 2004. – 262 p.

#### РЕЗЮМЕ

В статье поднимается вопрос о том, какую информацию об этносах-носителях, этносах-объектах шуток и их взаимоотношения можно найти в юмористических произведениях. Автор утверждает, что эта информация не является полностью объективной и должна изучаться, исходя из культурного контекста региона, где распространены эти шутки.

#### SUMMARY

The article discusses what information about the butts of the jokes, the joke-tellers and their relations can be found in ethnic humor. The author argues that this information should not be taken as absolute truth but should rather be studied in the cultural context of the region where the jokes are popular.

*Ждановіч К. І.*

### **ПЕРСАЊІФІКАЦЫЯ КВЕТАК У ВУСНАПАЭТЫЧНАЙ ТВОРЧАСЦІ БЕЛАРУСАЎ**

*Бабруйскі філіял Беларускага дзяржаўнага эканамічнага ўніверсітэта  
(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2013)*

Міфалагічнае мысленне ўплывала на розныя фальклорныя жанры. Асабліва выразна гэта адлюстравана ў беларускіх баладах з міфічнымі матывамі, якія «па колькасці сюжэтаў і захаванасці ў іх архаічных матываў значна багацейшыя за адпаведныя групы балад суседніх народаў» [6]. Найбольш папулярным з'яўляецца сюжэт пра пераўтварэнне жанчыны ў кветку, у аснову якога пакладзена міфалагічнае атаясамліванне расліны і чалавека. Тут шырока выкарыстоўваецца вобразны паралелізм, заснаваны на анімістычным светасузіранні: стан чалавека, яго справы супастаўляюцца з прадметамі і з'явамі

прыроды. Спосабам такога збліжэння, лічылася, можна дасягнуць пераходу якасцей і ўласцівасцей з аднаго прадмета на другі [6, с. 114].

Менавіта традыцыйныя фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы беларусаў (украінцаў і часткова рускіх) дазваляюць прааналізаваць адметнасць міфалагічнага светапогляду.

Так, паводле ўяўленняў старажытнага чалавека, кветкі маюць здольнасць разважаць, перажываць, плакаць. Таму і чалавек мог пераўвасабляцца ў кветку. Напрыклад, у баладзе «Дзяўчына абярнулася краскаю» апавядаецца пра жаданне закаханых стварыць сваю сям'ю («сваё шчасце»), але ў рэальнасці атрымалася наадварот: дзяўчыну аддалі за старога, «нялюбага да багатага». Яна верыць, што, ператварыўшыся ў кветку, можна пазбегнуць нешчаслівай долі. Таму на першы план выступае міфічная ўпэўненасць, што «у тым свеце ўсе па-іншаму, там няма гора і смутку, там існуе толькі радасць, шчасце і шчаслівая доля» [1]:

*І дзе я не буду, старага збуду,  
Ой, ляле, ляле, старага збуду!  
Скінуся я, молада, ў полі краскаю,  
Ой, ляле, ляле, ў полі краскаю* [1, с. 395 – 396].

Няшчасце, гаротны лёс дзяўчыны тлумачыцца «яе кепскай доляй», якую немагчыма змяніць.

У песні «Пасядзі, дзедка, у кутку...», гераіняй таксама становіцца дзяўчына, да якой сватаецца багаты стары і малады хлопец. Асноўная ідэя твора – сваё шчасце можна знайсці, выйшаўшы за роўнага табе хлопца: «*Вінаград не ломіцца, / Дзядулька не ловіцца, / Пайду я ў сад глядзець, / Дзе мая рожка расцець*» [2, с. 147]. Калі дзяўчына выходзіць замуж за люблага, адпаведна, яе шчаслівая доля ў фальклоры ўвасабляецца цвіценнем ружы, што адначасова нагадвала прыбраную нявесту «*Цвіцела рожка, цвіцела, / Далі мне, каго хацела*» [2, с. 147].

Дзяўчына персаніфікуецца ў вобразе чырвонай ружы – каралевы кветак, сімвала дзявоцкасці, хараства, росквіту. У беларускай народнай традыцыі ружа мае сталы эпітэт «чырвоная»: «*Чырвоную ружай зацвіла...*». Чырвоны колер сімвалічна асацыіруецца з жыццём, здароўем, прыгажосцю, багаццем, агнём, крывёй, і ў той жа час – з пераходнасцю, далучанасцю да іншасвету. У міфалогіі асаблівае месца займае ідэя ізамарфізму раслін і чалавека. Шматлікія расліны, кветкі і плады станавіліся сімваламі мужчынскага і жаночага дзетароднага пачатку. З даўніх часоў наяўнасць асаблівага расліннага (вегетатыўнага) кода вызначала спецыфіку і структуру шлюбных абрадаў [6, с. 11]. Таму матыў увасаблення маладой паненкі ў вобразе чырвонай ружы асабліва пашыраны ў

вясельных песнях: *«Чырвона ружа / Блізка да тыну стаяла / Ды на тын галле клала, / Красою красавала, / Расою ападала. / Маладая дзевачка / Да шлюбу прыбіралася»* [2, с. 401].

У вясновых песнях таксама даволі часта жанчына прымае аблічча сімвалічнай кветкі шчасця, якая прыпадабняецца да традыцыйнай ружы. Тут паранейшаму гучыць сацыяльны падтэкст, што датычыцца немагчымасці злучэння маладой пары, падпарадкавання жыццёвым абставінам, гаротнаму лёсу: *«А ў гародзе ды на пераходзе / Стаіць ружа чырвоная, / Віно ж мае, віно зеляно! / Выйшла - выбегла красна паненка, / Красна паненка на імя Аленка»* [2, с. 363].

Ружа стаіць на мяжы ў агародзе, красуецца там, нібы дзяўчына на выданне. Гэта традыцыйны прыём вуснапаэтычнай творчасці: прыродны аб'ект выконвае менавіта тыя дзеянні, якія характарызуюць лірычнага героя (у прыведзенай песні – Аленку), што, у сваю чаргу, прыводзіць да паралелізму паміж часам цвіцення ружы і збіраннем дзяўчыны да шлюбу.

Апісальны паралелізм адлюстроўвае ўстойлівую асацыяцыю (руж і рамонкаў), яго сэнс – ва ўвасабленні людзей (дзяўчат і хлопцаў), дзеянняў і пачуццяў у адпаведных вобразах прыроды, іх функцыях і стане. Так, у песні *«Да ў нашым сяле тры вуліцы...»* апавядаецца пра жыццё моладзі. У час свят па ўсёй вёсцы гудзе моладзь, цягнуцца галасістыя карагоды. Дзяўчаты і хлопцы веселяцца, спяваюць песні і прыглядаюцца адзін да аднаго. Таму дзяўчаты, як нявесты, паўстаюць ў вобразе руж (непаўторна прыгожых), а хлопцы – рамонкаў: *«Ружа ляля – то дзевачкі, / Рамон бялее – то малойчыкі»* [2, с. 241]. З гэтымі ўяўленнямі, магчыма, звязана і старажытная варажба, паводле якой дзяўчаты гадаюць на любага па рамонку: *«кахае – не кахае»*.

У песні *«А бабулька, пахнючая мята...»*, прыгажосць жанчыны таксама асацыіруецца з чырвонай ружай: *«А кумачка, чырвона рожга, / Люблю цябе, што вельмі прыгожа»* [2, с. 337].

Часта у песнях і баладах кветкі – маладыя жанчыны (жанчына) пасля шлюбу. У творы *«Ішла дзевачка за вароцейкі»* паўстае актуальнае пытанне ўзаемаадносін дзяцей і бацькоў. Шчаслівая пара жадае жыць па сваім парадку, але іх бацькі, маючы за плячыма немалы вопыт, спрабуюць папярэдзіць дзяцей (дзяўчыну) пра тое, што можа сустрэцца ўсялякае:

*– Дзевачка мая, дзіцятка маё,  
Ідзі ў садочак, сарві цвятчак,  
Стань сабе ля дзевачак.  
Дзевачкі стаяць, на вяночку дзяржаць,  
Там цябе дажыдаюць.*

– *Жаночки сядзяць, па сыночку дзяржаць,  
Там мяне дажыдаюць* [2, с.235].

Але закаханая дачка не звяртае ўвагі на папярэджванні і слёзы маці – яна рашуча пакідае родную хату. Бесклапотнае дзявочае жыццё мінулася («кветка страціла свае пялёсткі»), далей чакае наканаваная жаночая доля. Пойдуць дзеці, з’явіцца іншыя клопаты, пасля чаго забудзецца бесклапотнае жыццё.

Вельмі каларытна кветкі персаніфікуюцца ў вобразах дзяўчат і хлопцаў у купальскай паэзіі, асабліва ў баладзе пра пераўтварэнне брата і сястры ў кветку. Сваім зместам яна нагадвае аднасюжэтнае паданне пра кветкі браткі, або брат з сястрыцай. Так, у баладзе «Браткі» ўдавец ажаніўся з маладой, а дзяцей разagnaў. Далей, не ведаючы пра роднасць дзяцей, мачыха аддае сваю дачку замуж.калі раскрылася страшнае, паводле народнай маралі, злачынства, брат і сястра «пасеяліся» кветкамі: брат – сінняй, а сястра – жоўтай. Гэты матыў з’яўляецца і асновай падання пра кветку іван-да-мар’я. Твор мае шмат варыянтаў: *«Будуць нас успамінаць: / Гэта тая травіца, / Што брацетка-сястрыца»* [1, с. 246].

У баладзе «Удава і сыны-карабельнікі» да папярэдняга сюжэта дадаецца крыху іншы аспект: маладая ўдава нарадзіла трох сыноў і «пусціла» іх па Дунаі. Пасля нарадзіла дачку, якую і аддае замуж. Як і ў папярэдняй баладзе, брат і сястра пераўвасобіліся ў кветкі.

Падобны сюжэт мае купальская песня «А ў горадзе на рынку...». Жанчына, якая гандлявала спіртнымі напоямі, аддала за хлопца яўрэйскую наймічку. Калі маладая пара даведалася пра сваю роднасць, то «расеяліся кветкамі» двух колераў: «Брата, сястру паміналі: / А брахцінька – сіні цвет, / А сястрыца – жоўценькі» [2, с. 166].

Незвычайны колер пялёсткаў з’явіўся прычынай узнікнення кветкі з назвай «брат-з-сястрою».

У некаторых творах канстатуецца рэальныя падзеі. Так, у баладзе «Сястра ўтапілася» апавядаецца пра складаныя псіхалагічныя ўзаемаадносіны ў вясковай сям’і, што ў выніку завяршылася трагічна: *«У лужочку травіца – / Мая руса касіца, / У садочку цвятчкі – / Мае ясныя вочкі»* [1, с. 410 – 412].

Нешчаслівая доля гераіні ў баладзе тлумачыцца несправядлівасцю жыцця. Абгавор брата, сумненні маці – балючая здрада блізкіх людзей нанеслі неспадзяваны ўдар маладой жанчыне. Яна не можа вынесці несправядлівасці, абраз, таму прымае рашэнне ператварыцца ў кветку: *«Чым такое жыццё, лепш пайсці на той свет»*. У аснове такіх уяўленняў знаходзіцца перакананасць



старажытнага чалавека ў адзінстве прыроды, адухаўленні жывёльнага і расліннага свету.

Персанажы некаторых міфаў у выніку гэтага вызначаліся зоантрапаморфнымі рысамі. Можна пагадзіцца з думкай В. Яромінай пра асаблівасці міфалагічнага мыслення і яго эвалюцыі: «Міфалагічнае мысленне вызначаецца адзінствам духоўнага і прыроднага, адсюль яго аснова – закон тоеснасці. Міфалагічная свядомасць праходзіць у сваім развіцці па меншай меры дзве асноўныя стадыі: для першай характэрна тоеснасць духоўнага і прыроднага, для другой – разбурэнне гэтай тоеснасці. Адзінства прыроднага свету выяўляецца на пачатковай ступені чалавечага мыслення ў адсутнасці дакладнай дыферэнцыяцыі паміж жывым і нежывым. Відавочна, менавіта гэтая асацыяцыя названых уяўленняў і вызначае сабой асноваўтваральны для міфічнай свядомасці прынцып анімізму» [3, с. 6].

Менавіта па такім прынцыпе адбываецца міфічнае пераўтварэнне дачкі ў кветку ў баладзе «Ціхоня». Маральныя якасці дзяўчыны ставіліся ў грамадстве вельмі высока і былі падставай для далейшага шчаслівага жыцця:

*– Не вярнуся, мамачка, нікагда,  
Бо ты мяне, маладую, пракляла,  
Каб я, маладая, затала.  
Да жоўтымі краскамі зарасла,  
Да беленькімі цветам зацвіла.  
Да вот табе, мамачка, прыдмета,  
Да жоўтыя красачкі зараслі [1, с. 390].*

Вясёлае дзявочае жыццё перарываецца недаверам маці, якая выганяе сваю дачку. Не знаходзячы выратавання ад крыўды і сораму, дзяўчына ператвараецца ў кветку. Акрамя таго, у баладзе адлюстравана вера ў моц слоў, асабліва вымаўленых роднымі людзьмі.

Яшчэ ў адной песні дзяўчына асацыіруецца адразу з некалькімі відамі кветак:

*Дзяўчаткі йдуць, гваздзічкі рвуць  
І мяне ўспамінаюць.  
Маладзічкі ідуць, васілёчкі рвуць  
І мяне ўспамінаюць.  
Хлопчыкі йдуць, стрэлачкі рвуць  
І мяне ўспамінаюць [2, с. 441].*

Прыведзеныя прыклады нельга інтэрпрэтаваць як «умоўнае песеннае ператварэнне» жанчыны ў кветку (расліну): тут тыповае міфічнае

адлюстраванне рэчаіснасці, у аснову якога закладзена анімістычнае разуменне прыроды. Але гэта і не рэлікт мінулага: балады з такім сюжэтам не проста захаваліся ў народнай памяці, але месцамі існуюць і зараз, пры добрым выкананні эстэтычна і эмацыянальна ўздзейнічаюць на слухача.

З даўніх часоў людзей хвалявалі пытанні шчаслівага замужжа, захавання маральных норм паводзін у сям'і і грамадстве. Персаніфікуючы кветкі ў вобразы людзей, нашы продкі паказвалі сувязь паміж імі і раслінным светам, былі ўпэўнены ў неперарыўнасці жыцця.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Балады : у 2 кн. / уклад. Л. М.Салавей, Т. А.Дубкова. – Мінск : Навука і тэхніка, 1977. – Кн. 1 – 678 с.
2. Беларускі фальклор : хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 2-е выд., дап. – Мінск : Вышэйшая школа, 1977. – 856 с.
3. Ерёміна, В. И. Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений) / В. И. Ерёміна // Миф. Фольклор. Литература. – Л., 1978.
4. Народныя казкі, байкі, апавяданні і мудраслоўі / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1983. – 350 с.
5. Оссовецкий, И. А. Некоторые наблюдения над языком стихотворного фольклора / И. А. Оссовецкий // Очерки по стилистике художественной речи. – М, 1979.
6. Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сб. докладов. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – Т. III. – 440 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается персонификация цветов в белорусском фольклоре, подчёркивается связь человека и растений, отражено значение анимизма в устнопоэтических произведениях.

#### SUMMARY

In the article personification of flowers in the Belarusian folklore is considered, communication of the person and plants is emphasized, value of animism in oral and poetic works is reflected.

**ПРАБЛЕМА Вывучэнне культурнай АДАПТАЦЫІ: ВОПЫТ  
АНГЛА-АМЕРЫКАНСКАЙ САЦЫЯЛЬНА-КУЛЬТУРНАЙ  
АНТРАПАЛОГІІ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

Даследаванне праблем культурнай адаптацыі паступова становіцца адной з цэнтральных тэм у сучаснай этналогіі. У выніку шырокай міграцыі ХХ ст. у свеце амаль не засталася этнічна гамагенных грамадстваў і дзяржаў. Менавіта такая сітуацыя і актуалізуе праблему вывучэння працэсаў культурнай адаптацыі. На думку беларускіх этнолагаў, гэтая тэма актуальная і для айчыннай навукі. Гэта патрабуе творчага перасэнсавання заходняга вопыту, назапашанага культурнай антрапалогіяй ў галіне вывучэння культурнага кантакту і змен падчас яго ці ў яго выніку [1, с. 7].

У сучаснай этналогіі (культурнай антрапалогіі) адсутнічае адзіны падыход і тэрміналогія адносна культурных змен, выкліканых кантактамі грамадстваў ці груп з рознымі культурнымі традыцыямі. Выкарыстоўваюцца тэрміны «культурная адаптацыя», «культурная асіміляцыя», «акультурацыя», «культурны кантакт» і іншыя.

Значную ролю ў распрацоўцы аналітычнага апарату праблемы культурнай адаптацыі зрабілі амерыканскія антрапалагі. У сярэдзіне 30-х гадоў ХХ ст. на старонках часопісаў «Man» (Вялікабрытанія) і «American Anthropologist» (ЗША) была арганізавана дыскусія, прысвечаная гэтым пытанням. Асобны ўклад у гэтую галіну ўнеслі Роберт Рэдфілд, Ральф Лінтан і Мэлвіл Херсковіц. Яны прапанавалі праграму вывучэння акультурацыі, якая паўплывала на далейшыя даследаванні гэтай праблемы. Праграма была перадрукавана самымі значнымі часопісамі, прысвечанымі сацыяльнакультурнай антрапалогіі [2, с. 887].

Амерыканскія антрапалагі прапанавалі выкарыстоўваць тэрмін «акультурацыя» і далі наступнае яго вызначэнне – гэта з’явы, што ўзніклі, калі групы індывідаў з рознымі культурамі ўвайшлі ў бесперапынны непасрэдны кантакт, вынікам якога становяцца змены ў зыходных культурных патэрнах адной ці абедзвюх груп [3, с. 149]. У айчыннай этналогіі блізкая да прыведзенай дэфініцыя «культурная адаптацыя» – працэс прыстасавання культурнага комплексу этнічнай супольнасці да дамінуючай культурнай прасторы з дапамогай запазычвання пэўных элементаў культуры ці ўвогуле комплексу цалкам, супрацьдзеянне дыфузіі культурных комплексаў праз пабудову сацыяльных бар’ераў, межаў ці маркёраў [4; 5]. Радыкальнымі формамі гэтых

працэсаў можна назваць культурную асіміляцыю, у межах якой адбываецца канчатковая страта культурнай спецыфікі этнічнай меншасці, і культурную ізаляцыю (гетаізацыю), што суправаджаецца стварэннем этнічнымі меншасцямі непранікальных для этнічнага асяроддзя сацыяльных і культурных бар'ераў. Цікава, што ў праграме даследавання акультурацыі 1936 г. амерыканскія антрапологі прапанавалі вылучаць тры тыпы паводзін групы-рэцыпіента падчас культурнага кантакту: прыняцце – поўнае выцісненне старых культурных элементаў; адаптацыя – стварэнне новых культурных элементаў шляхам камбінавання запазычаных элементаў з зыходнымі; рэакцыя – поўнае адмаўленне культуры групы-донара [2, с. 887].

У мемурандуме 1936 г. таксама было праведзена паняццёвае размежаванне паміж культурай-донарам, якая пастаўляе зыходныя культурныя элементы, і культурай-рэцыпіентам, што пераймае гэтыя элементы ў чыстым ці мадыфікаваным выглядзе. Дадзеная тэрміналогія хоць і небясспрэчная, аднак можа выкарыстоўвацца, асабліва ў гістарычным кантэксце вывучэння культурнай адаптацыі этнічных меншасцей, на тэрыторыі Беларусі адносна перыяду, калі адбывалася фарміраванне беларускага этнасу, таму складана вызначыць, што менавіта беларусы выконвалі культуртрэгерскую ролю. Таксама гэтыя тэрміны больш карэктна выкарыстоўваць пры разглядзе культурных кантактаў у гарадскім асяроддзі на тэрыторыі Беларусі ў XVII – XIX стст., калі доля беларускага насельніцтва ў гарадах была нязначная. Дэфініцыі «донарская» ці «рэцыпіентная» культуры дазваляюць улічыць больш шырокі культурны кантэкст уплыву асяроддзя ў згаданы гістарычны перыяд.

Культурная адаптацыя – гэта заўсёды працэс ці дынаміка культуры. Зыходзячы з названага пастулата, для вывучэння гэтага працэсу неабходна кропка адліку. Упершыню ўяўленне пра «нулявую кропку» культурных змен як некаторага зыходнага моманту, адносна якога магчыма высветліць наяўнасць культурных трансфармацый, іх накіраванасць і ступень, выкарыстала англійская антраполог Люсі Мэйр у працы «Туземная палітыка ў Афрыцы» [2, с. 888]. Б. Маліноўскі прысвяціў аналізу гэтага паняцця раздзел манаграфіі «Дынаміка культуры». На яго думку, «для таго, каб растлумачыць ступень і прычыны змен, уяўляецца неабходным вярнуцца да іх зыходнай кропкі» [6, с. 46]. Амерыканскія антрапологі таксама прапанавалі ўвесці вызначэнне «кропка адліку» як стан культуры рэцыпіентнай групы перад кантактам. Дадзенае паняцце дазваляе дакладна высветліць, з якога моманту культурнага развіцця пачаліся змены ў працэсе адаптацыі і кантакту. Акрамя таго, разуменне дакладнага становішча культуры рэцыпіентнай групы дазваляе абстрагавацца ад змен, што адбыліся ў

групе да канкрэтнага культурнага кантакту. Напрыклад, пры вывучэнні культурнай адаптацыі на сучасным этапе (афганцаў Беларусі, в'етнамцаў, кітайцаў і іншых этнічных меншасцей) дастаткова складана высветліць актуальны стан культуры гэтых груп падчас з'яўлення на тэрыторыі Беларусі. Калі казаць пра афганцаў, то іх этналагічнае вывучэнне скончылася на мяжы 1980 – 1990-х гадоў, а значная частка этнасу апынулася ў Беларусі пазней. Вызначыць, якія культурныя змены адбыліся за гэты час, не ўяўляецца магчымым. Сітуацыю ўскладняе той факт, што наяўная этналагічная літаратура звычайна звяртала ўвагу на традыцыйныя, кансерватыўныя элементы культуры, у тым ліку афганцаў ці в'етнамцаў. Аднак зразумела, што ў гэтых грамадствах адбываліся працэсы ўрбанізацыі, мадэрнізацыі, глабалізацыі. Гэтыя факты ўскладняюць вывучэнне працэсаў культурнай адаптацыі розных этнічных меншасцей у сучаснай Беларусі.

З другога боку, выкарыстанне кропкі адліку культурнага кантакту прадугледжвае наяўнасць пэўнай групы як носьбітаў культуры. Калі ўзяць прыклад татар Беларусі, то ўзнікае пэўны парадокс. Татары як этнічная супольнасць з'явіліся на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага з культурна розных груп з Крыма, Каўказа і Цэнтральнай Азіі. Фактычна гаворка ідзе пра тое, што названая этнічная група сфарміравалася ў працэсе кантакту, а таму ўзнікае пытанне, ці можна разглядаць працэс культурнай адаптацыі татар, калі няма магчымасці ўстанавіць пачатковае становішча іх культуры. На гэты момант даследаванняў культурных змен звяртаў увагу М. Херсковіц у 1945 г., разумеючы пад «зыходнай рысай» «...некаторы перыяд у гісторыі дадзенай культуры, які папярэднічаў канкрэтнаму кантакту, і, такім чынам, кропка, ад якой можна было б весці адлік зменам» [7, с. 8].

Важнай для тлумачэння працэсаў культурнай адаптацыі ўяўляецца ідэя аб наяўнасці адрозненняў у сацыяльных умовах іх функцыянавання. Р. Лінтан прапанаваў дзве разнавіднасці, пры якіх адбываецца культурны кантакт: гвалтоўна – праз насаджэнне пануючай групай уласных культурных мадэляў; вольна – пры адсутнасці гвалту [2, с. 889]. На падставе гэтага ён вылучыў два тыпы акультурацыі, накіраваныя, адпаведна, на культурныя змены і вольныя запазычванні.

Айчынная этналогія аддае перавагу вывучэнню гісторыі этнічных меншасцей і апісанню іх традыцыйнай культуры. Аднак адказ на пытанне аб прычынах працяглага стабільнага існавання этнічных меншасцей у беларускім асяроддзі так і не знойдзены. Асноўнымі механізмамі падтрымкі культурнай адметнасці беларускія даследчыкі традыцыйна лічаць мову, рэлігію, імкненне да

ізаляцыі, ежу, адзенне і фальклор. У той жа час параўнальны аналіз этнічных меншасцей Беларусі, напрыклад, у XVI – XVIII стст. сведчыць пра розную значнасць ці адсутнасць некаторых названых прыкмет у якасці вызначальных для падтрымання стабільнай адметнасці супольнасцей. Так, яўрэі карысталіся ў паўсядзённым жыцці ідышам, а ў рэлігійнай сферы – іўрытам. А татары ўжо ў XV – XVI стст. перайшлі на беларускую мову; цыгане карысталіся ёй у зносінах з мясцовым насельніцтвам. Яўрэі, татары і рускія стараверы прытрымліваліся ўнікальных для беларускай культуры рэлігійных традыцый, але цыганы лёгка пераходзілі ў праваслаўе і каталіцызм, а шатландцы належалі і да пратэстантызму, і да каталіцызму. Імкненне да ізаляцыі дакладна прасочваецца ў яўрэяў з XIV ст., у рускіх старавераў з XVII ст., у латышоў – з XIX – XX стст. Татарская, цыганская і шатландская супольнасці актыўна кантактавалі з мясцовым беларускім насельніцтвам.

Такім чынам, адказ на некаторыя пытанні культурнай адаптацыі этнічных меншасцей на тэрыторыі Беларусі ў гістарычнай рэтраспекцыі немагчымы традыцыйнымі шляхамі. Перспектыўнымі ў гэтай сувязі з’яўляюцца ідэі, заснавальнікам якіх стаў М. Херсковіц, прапанаваўшы разглядаць «даследаванні культурных змен... толькі ў межах больш шырокай праблемы – праблемы культурнай стабільнасці» [7, с. 5].

Спробы зрушыць даследчыцкі акцэнт з наратыву традыцыйнай культуры на формы і змест культурнага кантакту дазволіць зразумець сэнс і логіку механізмаў ці рэсурсаў, якія дапамаглі адным этнічным меншасцям працягла і стабільна існаваць, а іншым – праз адно-два пакаленні асімілявацца. Значнай эўрыстычнай каштоўнасцю ў гэтым сэнсе валодае канцэпцыя «этнічных межаў», распрацаваная нарвежскім антрапологам Фрэдрыкам Бартам. Ён актуалізаваў праблему ўстойлівасці этнічных груп; настойваў на тым, што галоўным прадметам аналізу павінна быць не апісанне элементаў іх культуры, а спосабы сацыяльнай арганізацыі, якія ўтрымліваюць групу ад размывання. На яго думку, геаграфічная і сацыяльная ізаляцыя не з’яўляюцца вырашальнымі фактарамі для захавання культурнай разнастайнасці [8, с. 10]. Пры гэтым асабліва ўвага надавалася «этнічным межам», дзякуючы падтрымцы якіх этнічныя групы пры пастаянным кантакце адна з адной усё ж захоўваюць і ўзнаўляюць сваю выключнасць. Ф. Барт выказаў здагадку, што гэтыя межы захоўваюцца пры дапамозе «механізмаў выключэння», якія ўзмацняюць падзел паміж этнічнымі групамі.

Асобнае пытанне, што паўстае пры даследаванні культурнай адаптацыі, звязана з розніцай у хуткасці змен асобных форм культуры. Традыцыйна

лічыцца, што змены ў матэрыяльнай культуры адбываюцца хутчэй, чым у духоўнай. М. Херсковіц прапанаваў «шкалу інтэнсіўнасці культурных змен», згодна з якой найбольшая ступень захаванасці зыходных культурных элементаў характэрна для музыкі, фальклору, рэлігіі і магіі; сярэдняя – для сацыяльнай арганізацыі, мовы і мастацтва; найменшая – для тэхналогій і эканамічнай арганізацыі [2, с. 892].

М. Херсковіц прыняў актыўны ўдзел у распрацоўцы тыпалогіі таго, як у працэсе культурных змен адбываецца стварэнне новых культурных мадэляў. Ён прапанаваў вылучаць два тыпы такіх працэсаў: сінкрэтызацыю і рэінтэрпрэтацыю. На яго думку, гэтыя спосабы ўтрымання старых элементаў культуры праз уключэнне іх у новыя і больш жыццяздольныя камбінацыі. Першы тып – атаясамліванне элементаў новай культуры з элементамі старой, што дапамагае людзям падчас культурнага кантакту ўспрымаць новаўвядзенні. Другі тып – наданне новым элементам культуры старых значэнняў. Менавіта выкарыстанне гэтай тыпалогіі можа даць новы імпульс аналізу культурных змен, якія адбываліся ў яўрэяў, татар, цыганоў і іншых у працэсе культурнай адаптацыі.

М. Херсковіц таксама прапанаваў вылучаць асаблівы выпадак культурнага кантакту – бікультурацыю – такі стан рэчаў, калі людзі рэагуюць на сітуацыю кантакту не сінтэзам гетэрагенных культурных элементаў, а паралельным удзелам у дзвюх культурах без спроб інтэграваць іх у адзінае цэлае. У пэўным сэнсе бікультурацыя падобная да двухмоўя, калі чалавек засвойвае дзве мадэлі паводзін і выкарыстоўвае іх у залежнасці ад выпадку [2, с. 892].

Такім чынам, пры даследаванні культурнай адаптацыі неабходна ўлічваць наступныя моманты:

1. Нулявая кропка (кропка адліку) – актуальны стан культуры этнічнай супольнасці да пачатку працэсу культурнай адаптацыі і магчымасці яго вывучыць.

2. Дынамічнасць працэсу культурнай адаптацыі этнічнай групы – вывучэнне культурных змен, іх хуткасць, сінхроннасць і сіметрычнасць у розных сферах.

3. Гістарычнасць працэсу культурнай адаптацыі – абавязковы аналіз змен у часе.

4. Стабільнасць этнічных меж – вылучэнне механізмаў выключэння, якія стварае ці не стварае этнічная група.

5. Розная хуткасць змен у розных элементаў – увага да таго, што ў кожнай сферы культуры этнічнай супольнасці могуць адбывацца неаднолькавыя змены.

6. Разнастайнасць форм культурнага сінтэзу падчас культурнай адаптацыі.

Зразумела, калі гаворка ідзе пра працэсы культурнай адаптацыі розных этнічных груп, трэба мець на ўвазе, што акрамя пэўных заканамернасцей заўсёды ёсць фактар выпадковасці, уплыву канкрэтнай асобы на гэтыя працэсы, ролі сацыяльных, гістарычных, эканамічных і палітычных умоў.

Такім чынам, улік і творчая перапрацоўка заходніх канцэпцый культурных змен дазволіць айчыннай этналогіі паспяхова вырашаць праблемы культурнай адаптацыі і дасягнуць больш ґрунтоўнага разумення сутнасці гэтых працэсаў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Піліпенка, М. Ф. Сучасныя тэарэтычныя праблемы беларускай этналогіі / М. Ф. Піліпенка // *Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в. : материалы Междунар. науч.-практ. конф.* – Минск, 2011. – С. 3 – 7.

2. Социокультурная антропология : история, теория и методология : энцикл. словарь / под ред. Ю. М. Резника. – М. : Академический проект ; Культура ; Киров : Константа, 2012. – 1000 с.

3. Redfield, R. Memorandum for the study of acculturation / R. Redfield, R. Linton, M. J. Herskovits // *American Anthropologist*. – 1936. – № 1. – P. 149 – 152.

4. Чаквин, И. В. Исторические особенности социальной и этнокультурной адаптации мигрантов Беларуси / И. В. Чаквин // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка.* – Мінск, 2009. – Вып. 7. – С. 338 – 343.

5. Захаркевич, С. А. Этнические меньшинства на территории Беларуси в XVI – XVIII вв. : стратегии культурной адаптации : дис. ... канд. истор. наук : 00.07.00 / С. А. Захаркевич ; НАН Беларусі, Ін-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск, 2010. – 144 с.

6. Малиновский, Б. Избранное. Динамика культуры / Б. Малиновский. – М. : Росспэн, 2004. – 959 с.

7. Херсковиц, М. Д. Процессы культурного изменения / М. Д. Херсковиц // *Культурология : дайджест.* – 2005. – № 1. – С. 4 – 39.

8. Барт, Ф. Введение/ Ф. Барт // *Этнические группы и социальные границы. Социальная организация культурных различий / под ред. Ф.Барта.* – М., 2006. – 200 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется понятие «культурные изменения», принятое в англо-американской социальной и культурной антропологии. Рассмотрены основные принципы



научного подхода к изучению процесса культурной адаптации, что может использоваться в белорусской этнологии.

#### SUMMARY

In the article analyzes the concepts of cultural change, developed under the Anglo-American social and cultural anthropology. The basic elements of the scientific analysis of the process of cultural adaptation, which can be used in the Belarusian ethnology.

*Изотова О. В.*

### **ПРАЗДНИКИ РЕМЁСЕЛ В ГОРОДСКИХ И СЕЛЬСКИХ ПОСЕЛЕНИЯХ МИНСКОЙ ОБЛАСТИ**

*Минский государственный лингвистический университет*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Сохранение, развитие и популяризация этнокультурного наследия является важнейшим фактором развития регионов Беларуси. Особая роль в сохранении и поддержке традиционного народного творчества принадлежит учреждениям культуры, в особенности районным методическим центрам, домам и центрам ремёсел, фольклора (на территории городских и сельских поселений Минской области действуют 8 домов ремёсел, специализирующихся на развитии исторически сложившихся видов ремёсел).

Одним из приоритетных направлений их деятельности является проведение праздников-конкурсов, посвящённых различным видам ремёсел. Так, в Вилейке традиционно проводится праздник-конкурс мастеров лозоплетения «Лазовыя карункі», в Старых Дорогах – праздник-конкурс мастеров ткачества «Матчыны кросны», в Мяделе – мастеров резьбы по дереву «Рэзбы зачараванне», в Узде – вышивки и пояса «Умельцы», в городских посёлках Ивенец – гончарства «Гліняны звон», Старобин – праздник-конкурс детской игры и игрушки «На аблоках дзяцінства», в Копыле – праздник вышивки и ткачества, в Марьиной Горке – праздник фольклора «Траецкі фэст», в Воложине – региональный праздник «Саламяны павук», в Слуцке – областной праздник-конкурс «Беларуская лялька», в Несвиже – областной праздник-конкурс соломоплетения «Саламяныя дзівосы», в городе Березино – региональный праздник-конкурс белорусской ложки «Бярэзінскія лыжкары».

Праздники ремёсел, которым сопутствуют содержательные выставки народного творчества, конкурсы, мастер-классы, круглые столы и научно-практические конференции, выступления фольклорных коллективов, органично вписались в праздничный календарь малых городов, выполняют важную роль в сохранении традиций народной культуры.

Интересно отметить, что старту нового праздника-конкурса предшествует большая подготовительная, в том числе экспедиционная работа. Так, для старта праздника-конкурса «Беларускі пояс» потребовалось около пяти лет подготовки. Первым этапом стали экспедиционные исследования, выявившие локальные особенности изготовления поясов. Оказалось также, что изготовление поясов было «в активе» (активно бытовало) только в двух районах, в других двадцати районах области о ремесле остались только воспоминания носителей народной традиции. Вторым этапом подготовки стало обучение клубных работников этому ремеслу и повышение квалификации заинтересованных носителей ремесла на семинарах Минской областной школы мастерства (на базе Минского областного центра народного творчества) с целью получения квалификации руководителя кружка, в том числе детского кружка. Третий этап – обучение ремеслу на районном уровне (руководитель кружка начинает работу с помощью эксперта, владеющего всеми локальными способами изготовления поясов и помогающего в обучении ремеслу, – обычно проводит 3-4 занятия). В итоге планомерной подготовительной работы на участие в 1-м празднике-конкурсе «Беларускі пояс» подали заявки более ста человек, из них – 50% детей.

Всего в области проводится 18 праздников ремёсел, каждый из них – один раз в три года. Таким образом, в Минской области ежегодно проходит 6 (иногда больше) праздников-конкурсов ремесел.

Чаще всего первый и второй праздники-конкурсы ремёсел проводятся на областном уровне (финансируются управлением культуры Минского облисполкома), а затем передаются району, в котором данный вид ремесла имеет наибольшее распространение (финансируются райисполкомом). Например, региональный праздник-конкурс деревянной ложки «Бярэзінскія лыжкары» проводится в г. Березино и собирает участников из других районов области (как правило, из 22 районов Минской области представлено более 50%). Бывает, что праздник-конкурс по какому-либо конкретному виду ремесла не передаётся региону из-за значительного количества участников. Так, праздник-конкурс мастеров соломоплетения «Саламяныя дзівосы» собирает 200-250 человек вместо обычных 100 участников, вследствие чего он продолжает финансироваться на областном уровне.

Конкурсы состоят, как правило, из двух частей:

1. Выставка домашних коллекций (индивидуальных и коллективных – выставка работ кружка) составляет отдельную номинацию.

2. Конкурс по изготовлению изделий по номинациям: как правило, на протяжении 3 часов участник изготавливает изделие в соответствии с избранной номинацией.

Обычно отдельно отмечаются самый молодой и самый старший участники конкурса, лучший семейный коллектив – участник конкурса.

Рассмотрим несколько праздников более детально.

**Праздник-конкурс по декорированию пасхальных яиц «Пасхальная писанка».** На Минщине издавна занимались декорированием пасхальных яиц. Существовали различные виды создания писанки: «писанкі», «писанкі-васкаванкі», «драпанкі» и другие [3, с. 37].

В настоящее время мастера Минщины активно возрождают и развивают технологические и художественные приёмы декоративного украшения «писанкі».

Результаты творческого поиска народных мастеров в этом направлении были представлены на Первом областном празднике-конкурсе по декорированию пасхальных яиц «Пасхальная писанка», который прошёл на базе Столбцовского района в городе Столбцы 7 апреля 2012 г. На праздник были приглашены около 40 мастеров со своими учениками из 14 районов Минской области. Конкурсанты использовали в работах традиционные и современные техники украшения пасхальных яиц: роспись воском, шпилькой, гвоздём; простую окраску («крашанкі», «травянкi»), инкрустацию соломкой; украшение бисером.

Главный итог конкурса – сохранение и возрождение традиций декорирования пасхальных яиц и дальнейшее развитие этого самобытного ремесла.

**Праздник-конкурс мастеров «выцінанкі» «Папяровыя карункі».** Одним из ведущих видов современного народного творчества является «выцінанка» – искусство создания орнаментальных и сюжетных композиций из бумаги. До середины XX ст. «выцінанка» играла роль белых занавесок на окнах, салфеток на мебели, использовалась для украшения полок, рамок, икон. Современная «выцінанка», как правило, уже оформляется под стекло в рамку, может стать книжной иллюстрацией, поздравительной открыткой, пригласительным билетом, даже декорацией для театральной постановки [2, с. 349 – 352].

Областной праздник-конкурс мастеров «выцінанкі» проводится с 2000 г. в Молодечно. В 2012 г. во Дворце культуры г. Молодечно прошёл 3-й областной праздник-конкурс мастеров «выцінанкі» «Папяровыя карункі».

Особое внимание в проведении этого праздника-конкурса уделяется участию в нём молодых и юных мастеров, занимающихся искусством создания бумажных узоров, поскольку благодаря именно их стремлению познать секреты ремесла реализуется преемственность поколений. Поэтому в празднике-конкурсе принимают участие как мастера «выцінанкі», так и их ученики.

**Праздник-конкурс мастеров ткачества «Млечны Шлях ад рук бабулі».** Одним из самобытных видов народного художественного промысла является ткачество. Ещё в середине прошлого столетия домотканые изделия широко бытовали в каждом крестьянском доме. В Минской области ткачеством всегда славилась Копыльщина, которая имеет интересные и давние традиции в этом ремесле. Недаром именно здесь в деревне Семежево раз в три года проходит праздник-конкурс по ткачеству «Млечны Шлях ад рук бабулі».

В мероприятии, как правило, принимают участие мастера Березинского, Воложинского, Вилейского, Копыльского, Любанского, Солигорского, Слуцкого, Стародорожского, Червеньского и Узденского районов.

Программа праздника включает конкурс домашних работ и конкурс-соревнование по изготовлению рушников и поясов, который длится три часа. Благодаря празднику-конкурсу выявляются перспективы развития ткачества рушников и поясов, возрождаются традиции национального искусства, совершенствуется исполнительское мастерство народных умельцев, а также сохраняются лучшие узоры и орнаменты художественных изделий с их отличительными региональными и локальными особенностями [3, с. 29].

Этот праздник-конкурс всегда является настоящим событием. Посетителей привлекает разнообразие представленных экспонатов: разноцветные красочные пояса с неповторимыми узорами, многообразие рушников с орнаментами, характерными для определённых населённых пунктов.

**Праздник-конкурс мастеров соломоплетения «Саламяныя дзівосы».** Плетение из соломы имеет на территории Беларуси тысячелетнюю историю. Из ржаной соломы изготавливали различные предметы и приспособления хозяйственного и бытового назначения: ёмкости для ловли рыбы, охоты, пчелиные ульи-соломянки, «кублы» для хранения сала, зерна, муки, одежды, а также плели матрацы для кроватей, плетенки на окна и двери от морозов, шляпы. Соломой крыли дома и хозяйственные постройки. Сплести простые вещи из соломы для собственных нужд мог почти каждый крестьянин [1, с. 138].

Возрождение самобытного художественного соломоплетения на Беларуси началось с 1960-х годов, постепенно получило вторую жизнь и сегодня является

одним из наиболее популярных видов народного искусства, «своеобразным феноменом художественной культуры Беларуси» [2, с. 343].

Праздник же мастеров соломоплетения «Саламяныя дзівосы» стал своего рода творческой лабораторией народной культуры. С каждым годом, начиная с 1997 г., когда в Марьиной Горке состоялся первый областной праздник, он приобретал всё больший размах. Если в первом празднике участвовал 41 мастер из 16 районов области, то в 2008 г., в пятом празднике-конкурсе, который состоялся в Дзержинске, участие принимали 177 мастеров и их учеников из 20 районов и города Жодино. В 2012 г. 5-й областной праздник-конкурс мастеров соломоплетения «Саламяныя дзівосы» в городе Несвиже собрал уже более 200 участников.

В заключение отметим, что учреждениями культуры Минской области проводится целенаправленная работа по возрождению, развитию и расширению использования в современном социокультурном пространстве таких самобытных ремёсел, как ткачество, вышивка, гончарство, бондарство, соломоплетение, лозоплетение и других. В эту работу включены как районные методические службы, так и профильные учреждения культуры нового типа: дома и центры ремёсел, фольклора. Каждый из них имеет свою специализацию, которая сложилась в результате исторических предпосылок, работы по развитию разных видов ремёсел. Крупные праздники, организуемые Минским областным центром народного творчества, стали неотъемлемой частью культурной жизни не только области, но и республики, и являются, таким образом, хорошей методической базой для работников культуры городских и сельских поселений, источником сохранения и развития традиционных ремёсел.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Народныя рамёствы Міншчыны / Н. Буракоўская [і інш.]. – Мінск : Радыёла-плюс, 2009. – 220 с.
2. Сахута, Я. М. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я. М. Сахута // Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Каспяровіч [і інш.] ; рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 331 – 385.
3. Святочнае кола малых гарадоў Міншчыны : фестывалі, святы-конкурсы, выстаўкі. – Мінск : Мінскі абласны цэнтр народнай творчасці, 2011. – 43 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные праздники ремёсел, проводящиеся на территории Минской области и способствующие сохранению и возрождению народных традиций.

#### SUMMARY

In the article the main holidays of crafts carrying out in the territory of the Minsk region and promoting preservation and revival of national traditions are considered.

## **ТРАДИЦИИ ЖИВОТНОВОДСТВА В ЛИЧНЫХ ПОДСОБНЫХ ХОЗЯЙСТВАХ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Личные подсобные хозяйства прошли длительный исторический путь. В меняющихся политических и социально-экономических условиях они показали свою жизнеспособность и устойчивость. В конце XX в. в результате рыночной трансформации экономики и экономического кризиса личные подсобные хозяйства не только не сократили объёмов производства продовольствия, но и в наиболее тяжёлые кризисные годы увеличили их, способствуя обеспечению продовольственной безопасности страны.

Чрезвычайно важная роль принадлежит личным подсобным хозяйствам в повышении уровня занятости населения, увеличении доходов и качества жизни сельского населения, сохранении самобытных традиций в культуре и укладе жизни, в обучении и воспитании подрастающих поколений. Не менее значима роль частных подворий в поддержании стабильной экологической обстановки, поскольку традиционный сельский труд зиждется на безотходном, экологически чистом производстве, характеризуется большой долей ручного труда, использования преимущественно органических удобрений, что способствует бережному сохранению и воспроизводству земельных угодий, домашних животных.

Государство оказывает содействие развитию сектора малых форм хозяйствования через механизмы как финансового стимулирования их деятельности, так и путем оказания организационных мер поддержки. В Законе Республики Беларусь (11 ноября 2002 г. № 149-3) определены правовые основы ведения гражданами Республики Беларуси личного подсобного хозяйства, а также меры по его государственной поддержке.

В соответствии с Законом Республики Беларусь личное подсобное хозяйство представляет собой форму хозяйственно-трудовой деятельности граждан по производству сельскохозяйственной продукции, основанную на использовании земельных участков, находящихся в частной собственности, в пожизненном наследуемом владении, переданным им в аренду для ведения личного подсобного хозяйства [1]. В личном подсобном хозяйстве на правах частной собственности находятся хозяйственные строения и сооружения, скот, птица, многолетние насаждения и иное имущество.

В структуре домашних хозяйств населения, сложившейся в отечественной сельскохозяйственной сфере, представлены личные подсобные хозяйства сельского населения; хозяйства, занятые производством сельхозпродукции в составе садовоогороднических, дачных кооперативов и иных организаций; хозяйства, производящие сельхозпродукцию на приусадебных земельных участках; хозяйства, занятые огородничеством и животноводством на временно предоставляемых земельных участках; хозяйства, занятые производством сельхозпродукции на служебных земельных наделах, представленных в пользование; хозяйства, производящие сельхозпродукцию и использующие разные формы землепользования, в том числе и на самовольно занятых землях [2, с. 67]. В статье проанализированы тенденции развития и состояние животноводства в личных подсобных хозяйствах граждан сельского населения.

Снижение доходов и занятости населения в кризисные 1990-е годы в Беларуси привело к значительному расширению крестьянских подворий. При стабилизации социально-экономического положения размеры производства в крестьянских хозяйствах падают. Государство тем не менее постоянно уделяет внимание развитию и поддержке личных подсобных хозяйств. Программа развития и поддержки личных подсобных хозяйств граждан на 2006 – 2010 гг. была направлена на стабилизацию производства, создание благоприятных условий для развития личных подворий, повышения занятости, доходов и улучшения демографической структуры населения страны. Во всех областях Республики Беларусь были утверждены областные программы развития и поддержки личных подсобных хозяйств граждан на 2006 – 2010 гг., в районах – районные программы, решающие аналогичные задачи. Приоритетными направлениями этих программ явилось регулирование земельных отношений, соблюдение норм и правил законодательства об охране и использовании земель в отношении личных хозяйств; развитие растениеводства и животноводства, увеличение производства сельскохозяйственной продукции; обеспечение производственного обслуживания граждан, ведущих личные хозяйства; создание эффективной системы сбыта, развитие оптовой и розничной торговли сельскохозяйственной продукции; совершенствование кадрового обеспечения и организации деятельности местных исполнительных и распорядительных органов в развитии личных хозяйств; финансовое обеспечение и государственная поддержка хозяйств граждан.

В рамках реализации Программы обеспечивалось предоставление по заявлениям граждан в аренду дополнительных земельных участков в размере до 3 га, предусматривался целый комплекс мероприятий по развитию

животноводства: стабилизация производства, повышение продуктивности сельскохозяйственных животных, улучшение сенокосов и пастбищ, удовлетворение потребности крестьян в молодняке свиней и птицы, приобретение скота и птицы в специализированных сельскохозяйственных организациях, помощь в заготовке грубых и концентрированных кормов на договорной основе, оказание ветеринарных услуг и другие. В развитии пчеловодства в личных хозяйствах программой предусмотрена реализация пчеловодческого инвентаря, ульев, вашины, предоставление пчеловодам-любителям необходимых услуг по транспортировке на договорной основе ульев и кочёвке пчёл на посевы энтомофильных культур и оказание государственной ветеринарно-санитарной помощи пчеловодам в случае заболевания пчёл.

На основе анализа статистических, литературных источников, программы развития и поддержки личных подсобных хозяйств граждан на 2006 – 2010 гг. выявлена динамика животноводства в личных подсобных хозяйствах. Отмечена тенденция к сокращению поголовья животных. Так, численность крупного рогатого скота на личных подворьях уменьшилась с 793,4 тыс. голов в 1991 г. до 211,1 тыс. голов в 2010 г., то есть в 3,7 раза, свиней за этот же период с 1596,0 голов до 896,0 голов (в 1,7 раза), овец и коз – с 249,5 до 113,8 тыс. голов (в 2,2 раза), птиц всех видов – с 22832,3 до 6290,5 тыс. голов (в 3,6 раза). В связи с этим произошло заметное падение производства животноводческой продукции в этой категории хозяйств. Объёмы производства молока уменьшились за 1991 – 2010 гг. в 2 раза, реализация в живом весе скота и птицы – в 1,2 раза, яиц – в 1,2 раза, мёда – 1,1 раза. Несмотря на предпринимаемые меры и выделенные на развитие личных подворий бюджетные ресурсы, Программа развития и поддержки личных подсобных хозяйств граждан на 2006 – 2010 гг. не выполнена. Проблемным для мелких хозяйств остаётся сбыт произведённой продукции, низкие цены на неё, а также невостребованность бюджетных средств и льготных банковских кредитов по причине сокращения производства и закупок продукции сельского хозяйства у населения. Определённые трудности возникают и с доступом к банковским кредитам.

В период реализации программы существенные недоработки допущены в обеспечении населения товарами и услугами, которые необходимы для производства животноводческой продукции, прежде всего это касается продажи молодняка птицы, комбикормов, в механизации личных подсобных хозяйств (доение, механизированная подача воды и кормов и др.). В целях совершенствования обслуживания личных подсобных хозяйств планировалось создать 1316 коммунально-бытовых структур с консультативными пунктами и



пунктами проката (сельхозтехники, гужевых и других средств) для оказания услуг по уборке кормов, по реализации продукции. Всего же было организовано 342 такие структуры (46,3% от планируемого количества). В новой Программе развития и поддержки личных подсобных хозяйств на 2011 – 2015 гг. делается ставка на эффективность использования земельных участков, создание условий для развития товарного производства и улучшения качества производимой населением продукции. Вместе с тем предполагается, что валовые объёмы животноводческой продукции будут сокращаться. Сократится закупка молока и крупного рогатого скота. Особенностью программы станет возрождение и развитие первичных форм сельскохозяйственной кооперации, которые объединили бы интересы самостоятельных мелких производителей, развивая прямые связи с поставщиками ресурсов и покупателями продукции, минуя посредников.

Важнейшим фактором развития основной части личных подсобных хозяйств являются взаимосвязи с сельскохозяйственными организациями. Так, у животновода Галины Шкурко, проживающей в деревне Малиновка Лоевского района, на собственном подворье имеется три коровы, столько же свиней и 15 кур. Ежегодно на одного работающего в хозяйстве выделяется 2 рулона сена, а поскольку у Галины Шкурко работает ещё сын, то получается 4 рулона сена, которых хватает на прокорм зимой двух коров. Кроме того, хозяйство по льготной цене продаёт сено на сданного телёнка [3, с. 13].

В КСУП «Свердловский» Жлобинского района Гомельской области руководителем которого является Виктор Владимирович Меньковский, наметилась тенденция к увеличению поголовья скота на подворье граждан (в противовес общей тенденции по республике на свёртывание животноводства в личном подсобном хозяйстве). Сельскохозяйственное предприятие оказывает постоянное внимание и помощь крестьянскому подворью, обеспечивает кормами личный скот. На каждую бурёнку с первого укоса бесплатно выделяется и завозится на подворье по тонне сена, столько же дают за сданного телёнка. После уборки зерновых сельчан обеспечивают бесплатно соломой. Летом сельскохозяйственное предприятие ухаживает за пастбищем, на котором выпасается домашний скот, доставляет туда воду. По льготной цене сельчане покупают в хозяйстве нетелей, продают животных высшей упитанности по 20 тысяч рублей, тогда как другим сельхозорганизациям – по 50 тысяч рублей. По словам главного экономиста хозяйства, выращивание домашнего скота не сказывается негативно на работе предприятия, а, «наоборот, стимулирует сельчан» [4, с. 3]. Директор же этого предприятия В. Меньковский на основе

своего практического опыта и теоретических размышлений твёрдо убеждён: «Если у человека в доме достаток, то ему нет причины о чём-то беспокоиться. Он будет стараться и на общественном производстве, чтобы и там хорошо заработать» [4, с. 3].

В 2012 г. за вклад в развитие личных подсобных хозяйств Жлобинский райисполком объявил руководителю хозяйства В. Меньковскому благодарность.

В Глубокском районе Витебской области активно проводится модернизация крестьянских подворий. Здесь впервые в области молоко у населения начали собирать предприниматели, почти для каждого из них были закуплены приборы по определению жирности молока. Лучшие молокосдатчики получили миниатюрные переносные электродойки, приобретённые ООО «Глубокский молочно-консервный комбинат». Электродоильный аппарат получила семья Галины и Николая Сытиков из агрогородка Озерцы Глубокского района. На крестьянском подворье Сытиков содержится шесть коров, молоко от которых продаётся государству. Ежемесячно хозяева получают около 5 миллионов «молочных» денег. На территории сельского совета в крестьянских подворьях содержится 159 коров. Сельсовет и сельскохозяйственное предприятие «Озерцы» помогают личным подсобным хозяйствам: сенокосы предоставлены каждому подворью, где есть корова; многим, и в первую очередь механизаторам, сено отпускается бесплатно; хозяевам помогают заготовить сено «в рулонах»; вместо 10, как это предусмотрено по плану, заменена в частных подворьях 21 корова из фонда сельгоспредприятия [5, с. 6].

В крестьянском подворье пенсионера Франца Альбиновича Кухтинского (д. Сорики Глубокского р-на) насчитывается пять коров, две лошади, тринадцать овец. Каждый день он сдаёт молокосборщикам до 100 литров молока, получая за него около 6 миллионов рублей в месяц. В свою очередь, сельскохозяйственный филиал ООО «Глубокская птицефабрика» тем, кто содержит коров, привозит за небольшую плату готовое сено в рулонах. Франц Кухтинский, тем не менее, не хочет его брать: *«Навошта яно мне? У мяне касілка ёсць, грабілка, тарантас. Сена атрымліваецца духмянае, смачнае, кароўкі падчышчаюць да каліва. Яшчэ мая гаспадыня садзіць пятнаццаць сотак буракоў. Во, і цяпер тона яшчэ недзе есць»*. А вот аппарату для дойки коров хозяева обрадовались. Подарок привёз председатель Глубокского райисполкома Олег Морхат. Модернизация крестьянских подворий в этом районе идёт активно. Внимание, уважение к ним приносит хорошие показатели. В 2012 г. от каждой коровы с подсобных хозяйств района закуплено 3 670 килограммов молока [6, с. 11].

На мини-ферме на подворье жительницы деревни Редигерово Лунинецкого района Надежды Нагорной содержится 4 коровы. В 2012 г. она продала государству 19 132 килограмма молока. Как отмечает Надежда Нагорная, *«это хорошее подспорье на селе, тем более что и сельсовет, и местный СПК “Редигеровский” оказывают необходимую поддержку»*. По итогам конкурса среди молокособорщиков и молокодатчиков руководством ОАО «Лунинецкий молочный завод» принято решение поощрить Надежду Ивановну денежной премией [7, с. 3].

Богатое личное подворье содержат Валерий и Татьяна Яцыно из агрогородка Маслаки Горецкого района Могилёвской области. На их мини-ферме насчитывается двенадцать дойных коров и восемь телят, а также свиньи, кролики, куры, гуси, индюки. Татьяна по специальности ветфельдшер, с детства любила животных, её мама всю жизнь проработала дояркой и на личном подворье содержала две коровы. Домашнее подворье семьи Яцыно началось с одной коровы, затем купили вторую, у пожилых соседок приобрели ещё две коровы. А поскольку тем хозяевам, у которых имеется пять коров, молокозавод приобретает и бесплатно отдаёт доильный аппарат, семья завела и пятую бурёнку, впоследствии расширила домашнее стадо. Местные власти оказывают необходимую помощь. Сельисполком выделил земельные угодья, СПК «Маслаки», где работает строителем Валерий Яцыно, помогает с кормами. В свою очередь, семья Яцыно ежедневно сдаёт государству до 300 килограммов молока, продаёт его и односельчанам, среди них никто не держит коров [8, с. 8].

В одном из лучших хозяйств Республики Беларусь ОАО «Беловежский» Брестской области взяли ориентир на полное обеспечение работников необходимой продукцией: картошкой, овощами, продуктами животноводства (мясом, молоком). Ежедневно работающие на предприятии получают по литру молока каждый. А жители посёлка Беловежский (их около трёх тысяч человек) выращивают овощи на приусадебных участках, разводят цветы.

Вместе с тем всем жителям окрестных деревень, расположенных на территории хозяйства, предприятие помогает с сеном, соломой, заменой коров, в приобретении молодняка и обработке земельных участков.

По мнению директора ОАО «Беловежский» Юрия Дмитриевича Мороза, *«благодаря заботе предприятия люди имеют возможность высокопроизводительно трудиться, получать высокую зарплату, не думая при этом о личном подсобном хозяйстве. А свободное время посвящают активному содержательному отдыху»* [9, с. 7].

Анализ материалов газеты «Белорусская нива» выявил различное отношение местных властей, руководителей сельскохозяйственных организаций к личным хозяйствам. Одни полностью их не принимают («они неэффективны и себя изжили») – в этом случае местные власти слабо стимулируют сельчан к производству животноводческой продукции. Другие считают, что оно выгодно прежде всего для самих крестьян, обеспечивая их свежими продуктами питания, а также при продаже на рынке, где биопродукты пользуются большим спросом. Так, если в Глубокском районе лучших молокодатчиков поощряют импортными доильными аппаратами, то в отдельных сельсоветах Сенненского и Оршанского районов на хозяев коров смотрят как на обузу. В Витебском районе в одном из крупных сельскохозяйственных предприятий вспахали пастбище, на котором хозяева личных подворий ежегодно выпасали своих коров. Владельцам животных ничего не оставалось, как продать кормилиц, хотя молочные продукты, получаемые от них, составляли важную статью питания и доходов семьи.

Подытоживая сказанное, отметим, что основными факторами, сдерживающими развитие личного подсобного хозяйства, является сокращение численности сельского населения, которое в 1990-е годы «стимулировалось» спадом производства в сельскохозяйственных предприятиях, наличием открытой и скрытой безработицы, а с начала 2000-х годов – активной модернизацией общественных предприятий, высвобождением новых рабочих рук, миграцией молодёжи в города, что, естественно, значительно уменьшило трудовой потенциал частных подворий. Сказались также трудности со сбытом продукции, приобретением кормов, наличием сенокосов и пастбищ, отсутствием у сельских семей необходимых финансовых ресурсов, специализированных средств механизации трудовых процессов.

Дальнейшее развитие частных подворий зависит от их кооперации между собой, интеграции и взаимодействия с сельскохозяйственными и перерабатывающими предприятиями. В целях дальнейшего функционирования личных подсобных хозяйств сельского населения необходима их государственная поддержка, включающая совершенствование кредитования, обеспечение гарантированного сбыта произведённой продукции.

Личные подсобные хозяйства имеют в основном потребительский характер, обеспечивают сельские семьи и городских родственников экологически чистыми продуктами, излишки их сдают государству или же реализуют на рынке, что является дополнительным доходом семьи. Отдельные

частные подворья приобретают товарный характер и преобразуются в фермерские хозяйства предпринимательского типа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. О личных подсобных хозяйствах граждан. Закон Республики Беларусь от 11 ноября 2002 г. № 149-3 // Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь. – 2002. – № 128. – 2/898.
2. Мозоль, А. В. Личные подсобные хозяйства: роль, значение, потенциал развития / А. В. Мозоль, О. Н. Сухоцкая // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2013. – № 1. – С. 66 – 72.
3. Вакулич, Н. У неё на ферме всегда уютно, как дома / Н. Вакулич // Белорусская нива. – 2013. – 16 февр. – С. 13.
4. Шведов, О. Производство для меня начинается с внимания к человеку / О. Шведов // Белорусская нива. – 2013. – 3 апреля. – С. 3.
5. Сауліч, У. Гадуець шэсць кароў – вось вам памочнік / У. Сауліч // Белорусская нива. – 2012. – 24 ноября. – С. 6.
6. Сауліч, У. Два катэдзжы ад ... пяці кароў / У. Сауліч // Белорусская нива. – 2013. – 30 мая. – С. 11.
7. Курец, А. Мини-ферма на подворье // Белорусская нива. – 2013. – 13 мая. – С. 3.
8. Последние из могикан // Белорусская нива. – 2013. – 30 марта. – С. 8.
9. В университете есть всё, кроме доильных роботов // Белорусская нива. – 2012. – 29 июня. – С. 7.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены традиции животноводства в подсобных крестьянских хозяйствах Республики Беларусь в современный период. Анализируются проблемы частных сельских подворий и пути их решения.

#### SUMMARY

In article traditions of animal husbandry in subsidiary country farms of Republic of Belarus during the modern period are considered. Problems of private rural farmsteads and a way of their decision are analyzed.

*Корникова Н. В.*

### **ВЛИЯНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ НА ОБРАЗ ЖИЗНИ ГОМЕЛЬСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В НАЧАЛЕ XXI В.**

*Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Культура в современной Беларуси характеризуется многообразием форм и течений, которые зачастую иллюстрируют социокультурные процессы, протекающие в обществе. Масштабные изменения, происходящие в мире в силу

динамичного развития научно-технического прогресса, способствуют формированию общества массового потребления и интенсивному развитию СМИ. В результате этих процессов наряду с элитарной культурой широкое распространение получает массовая культура. Сегодня усиливаются тенденции к доминированию её элементов в разнообразных сферах жизни общества. Наиболее интенсивное распространение массовой культуры происходит в городах, что объясняется наличием развитой инфраструктуры, сформированной сети учреждений розничной продажи товаров и оказания услуг, повсеместной доступностью информационных ресурсов.

Структура населения крупных городов Беларуси представлена разнообразными социофессиональными группами, в том числе интеллигенцией, что связано с наличием в городах крупной промышленной индустрии и развитой сети культурных и образовательных учреждений. Гомель, являясь городом областного значения, играет важную роль одного из значимых промышленных центров республики. В силу специфики профессиональной деятельности, уровня образования духовная культура представителей интеллигенции характеризуется многообразием форм и, в определённой степени, приобщённостью к элитарной культуре. Однако на современном этапе в условиях информационного общества нельзя не отметить тенденции к унификации культурной жизни и широкому распространению проявлений массовой культуры среди различных слоев населения.

Цель статьи – характеристика влияния массовой культуры на традиции интеллигенции Гомельщины на современном этапе. Решаются следующие задачи: выявление изменений, происходящих в культуре представителей интеллигенции в начале XXI в.; определение факторов, которые влияют на динамику развития интеллигенции.

Новизна исследования заключается в систематизированном изучении влияния элементов массовой культуры на материальную и духовную культуру интеллигенции в начале XXI в. (на примере Гомельщины). Кроме того, впервые в научный оборот вводится новый оригинальный материал, собранный автором.

Определённый интерес в связи с темой исследования представляют некоторые работы белорусских этнографов, посвящённые духовной культуре белорусов, в частности, 6 том «Грамадскія традыцыі» многотомного издания «Беларусы» [1], а также коллективная монография «Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва» [2]. Сущность и характер феномена массовой культуры исследовался культурологами и социологами, но на белорусском

материале и в контексте этнографического исследования данная тема не рассматривалась.

Источниками для написания статьи послужили материалы полевых исследований, проведённых в Гомеле и городах Гомельской области в течение лета – осени 2012 г. В число респондентов были включены представители интеллигенции, принадлежащие к различным половозрастным и профессиональным группам. В ходе исследования проанкетировано 232 человека и опрошено 22 респондента. Среди них доля женщин составила 62%, мужчин – 38%. Опрошенные в возрасте от 18 до 30 лет составляют 26%, от 30 до 40 лет – 31%, старше 40 лет – 43%; 82% участвовавших в анкетировании – люди, имеющие высшее образование. По национальности респонденты в подавляющем большинстве являются белорусами (92%). По профессиональному признаку среди опрошенных наиболее представительные группы составляют учителя – около 40%, инженерно-технические кадры – 32%, ведущие и главные специалисты в экономической сфере – 22%. Анкетирование проводилось на ряде крупных производственных и управленческих предприятий Гомеля («Мотороремонтный завод», «Гомсельмаш», «Гомельэнерго», «Белоруснефть»), в организациях, учреждениях образования и культуры областного центра и городов Гомельщины. Около 60% респондентов представляют областной центр, 40% составляют жители различных городов и посёлков городского типа Гомельской области.

Массовая культура – термин, используемый для обозначения специфической разновидности духовного производства, ориентированного на «среднего потребителя» и предполагающего возможность широкого тиражирования оригинального продукта [3, с. 537]. Более всего массовая культура проявляется в популярной музыке, «бульварной» литературе, детективах, кино, средствах массовой коммуникации, управлении, спортивных соревнованиях, развлекательных шоу и зрелищах, общении, одежде [4, с. 470].

Результаты исследования показали, что респонденты имеют в большинстве сложившееся представление о феномене массовой культуры. Среди опрошенных преобладает мнение, что большинство характеристик массовой культуры сводится к её универсальности и популярной основе. К типичным чертам причислялась развлекательная направленность (43,5%), доступность для восприятия и понимания (41,5%), коммерческий характер (40%), активное тиражирование образцов массовой культуры через средства массовой информации (32%), потребительская основа, шаблонность и упрощённость.

Большая часть респондентов считает, что массовая культура в начале XXI в. приобретает всё более распространённый характер в Беларуси. Около 40% проанкетированных отметили, что её разнообразные проявления широко тиражируются в современном обществе, около 39% согласились с её умеренным, но устойчивым распространением и только 13% считают, что проявления массовой культуры в современной жизни горожан незначительны.

Ряд вопросов, заявленных в рамках проводимого анкетирования, имел целью выявить, какое влияние оказывают элементы массовой культуры на развитие материальной сферы представителей гомельской интеллигенции в начале XXI в. Результаты исследования показали, что определённым проявлением массовой культуры в повседневности является распространение стандартизированных, однотипных предметов костюма. Вещи, ставшие символом массовой культуры (джинсы, футболки, кроссовки, кеды, бейсболки, элементы спортивного костюма), имеет подавляющее большинство респондентов (84%). 45% участвовавших в анкетировании считают их неотъемлемой и необходимой частью своего гардероба, около 39% носят подобные вещи время от времени. Большинство респондентов объяснило приверженность к названным предметам одежды их практичностью и удобством. Е. Грищук, 24 года, программист из Житковичей, отметил: *«Такие вещи, как джинсы, толстовки, кроссовки, в моём гардеробе, конечно, есть. Да, в некоторых случаях подобная одежда просто необходима. Для отдыха и повседневных дел это очень удобно. Но всё ведь должно быть к месту. На работу в подобных вещах стараюсь не ходить»*. Сравнительный анализ результатов исследования показал, что обозначенные выше предметы одежды чаще всего имеют в своём гардеробе респонденты в возрасте до 30 лет (60%), чуть реже – представители возрастной группы от 30 до 50 лет (около 40%), и в меньшей степени – опрошенные в возрасте после 50 лет.

Определённое влияние массовой культуры на образ жизни интеллигенции проявляется также в широком использовании продукции «фаст-фуд» и полуфабрикатов. Часто или время от времени подобные продукты употребляет в пищу около 60% респондентов. Большинство опрошенных использует в своём рационе продукты «быстрого питания» по причине их удобства в приготовлении, практической необходимости, экономии времени либо элементарного отсутствия возможности полноценного приёма пищи. В то же время осознаётся вредность подобных продуктов, поэтому их стараются употреблять реже. М. Н. Нестеренко, 27 лет, художник-оформитель из городского посёлка Костюковка, высказала мнение: *«Стараюсь не употреблять*



*продукты быстрого приготовления, считаю, что это очень вредно. Однако иногда пробую “фаст-фуд” просто потому, что мне интересно».* Самыми распространёнными в домашнем употреблении оказались такие продукты-полуфабрикаты, как пельмени, макароны, лапша, супы и каши быстрого приготовления, готовые салаты, замороженные блинчики и овощные смеси, сухие бульоны, мясные и рыбные заготовки, сосиски, консервы. Респонденты также отмечали, что в местах общественного питания часто употребляют сосиски в тесте, бутерброды, пиццу, гамбургеры, хот-доги.

Заметное влияние массовая культура на современном этапе оказывает и на развитие сферы досуга, характер общественного и домашнего времяпрепровождения различных слоёв населения, в том числе представителей интеллигенции. Определённым проявлением данных тенденций становится интерес к массовым и упрощённым видам культурного продукта. В частности, всё больше приверженцев находит издаваемая широким тиражом литература и периодика популярных жанров, постановочные телешоу, игровые и концертные зрелища.

Результаты исследования показали, что значительная часть респондентов (67%) регулярно либо время от времени выбирает для чтения популярные, широко тиражируемые книжные и периодические издания (детективы, любовные романы, издания фэнтези), а также иллюстрированные развлекательные журналы и газеты, где даётся обзор новостей популярной культуры. Три четверти опрошенных также указало, что периодически либо регулярно просматривает ток-шоу и популярно-развлекательные телепередачи. Около 40% респондентов регулярно либо время от времени посещают кинотеатр для просмотра разрекламированных фильмов популярных жанров. Только 14% проанкетированных указали, что не смотрят подобных фильмов или не посещают кинотеатр.

Ещё одним распространённым способом проведения досуга опрошенных жителей Гомельщины на современном этапе становится Интернет. Примечательно, что 43% респондентов часто используют возможности всемирной сети в свободное время, ещё 32% делают это время от времени, не пользуются сетью Интернет всего лишь 7%. Небольшая часть опрошенных также указала, что использует возможности всемирной сети по рабочей необходимости и поиска информации. Респонденты свидетельствуют, что Интернет ассоциируется у них с формой времяпрепровождения, так как предоставляет возможность узнавать свежие новости, читать электронные книги и просматривать фильмы, а также искать познавательную информацию. В.

Мацигуд, 38 лет, инженер-программист РУП «Связьинформсервис», отметил: *«Я трачу достаточно много времени, находясь в Интернете. Во-первых, специфика моей работы предполагает необходимость регулярно искать информацию во всемирной сети, а во-вторых, для меня очень удобно просматривать новости, узнавать прогноз погоды, читать интересную информацию, даже общаться со знакомыми именно там»*. В подавляющем большинстве с целью проведения свободного времени Интернет используют респонденты в возрасте до 30 лет (более 90%). Опрошенные в возрастной группе от 30 до 50 лет также делают это достаточно часто (70%). В свою очередь, респонденты в возрасте старше 60 лет только в 25% случаев пользуются Интернетом. Интерес вызывает также тот факт, что мужчины регулярнее и чаще, чем женщины, пользуются всемирной сетью в свободное время.

Влияние массовой культуры в начале XXI в. обнаруживается и в общественном досуге. Три четверти участвовавших в анкетировании представителей гомельской интеллигенции считает, что в этой сфере ощущается сильное либо заметное влияние массовой культуры. Значительная часть респондентов указала, что их времяпрепровождение зачастую либо временами связано с посещением общественных мест и заведений. В частности, более 70% респондентов время от времени ходят в кафе, бистро, бары или клубы с целью проведения досуга. Около 40% респондентов как одну из форм времяпрепровождения называют посещение массовых гуляний, а также концертов эстрадных исполнителей и развлекательных постановок. Ещё 25% в свободное время бывают на спортивных массовых мероприятиях.

Определённые расхождения в данном вопросе выявились среди представителей различных половозрастных групп. Если опрошенные до 40 лет чаще посещают массовые гуляния и спортивные мероприятия, то люди в возрасте после 40 лет в большинстве случаев предпочитают бывать на концертах эстрадных исполнителей. В свою очередь, большинство опрошенных женщин отдаёт предпочтение развлекательным постановкам и концертным программам, а мужчины склоняются к спортивно-массовым мероприятиям и праздничным гуляниям.

Достаточно единодушным оказалось мнение респондентов в оценке степени воздействия массовой культуры на развитие искусства в начале XXI в. Около половины опрошенных считает, что подобное влияние ощущается в некоторой степени. Ещё треть отмечает, что проникновение элементов массовой культуры в искусство на современном этапе значительно. Вместе с тем, результаты опроса показывают, что отношение респондентов к современным

течениям в искусстве и поп-арту нейтральное (около 60%). Положительные оценки высказывают только 20% проанкетированных. К примеру, Е. Дорох, 49 лет, юрист КУП «УКС-Дронго» из Гомеля, высказала мнение: *«Сейчас появилось очень много направлений в современном искусстве. Я знаю, что проводятся необычные электронные выставки и театральные постановки. Для меня интересно, что многие новые направления в искусстве связаны с развитием электроники, цифровой фотографии, созданием “живых картин”, голограмм».*

Также было выявлено мнение участвовавших в анкетировании относительно механизмов распространения массовой культуры в современном обществе, а также факторов, влияющих на её развитие. В качестве последних было отмечено активное тиражирование разнообразных проявлений популярной культуры в средствах массовой информации (около 55%), интенсивный рост индустрии производства и формирование общества потребления (33%), а также урбанизация (23%). Кроме того, три четверти опрошенных считает, что массовая культура в начале XXI в. в определённой мере оказывает влияние на формирование общества потребления.

Основными средствами распространения массовой культуры на современном этапе подавляющее большинство респондентов считает масс-медиа, в первую очередь Интернет (81%) и телевидение (77%), а также прессу (43%). Около 30% опрошенных относят к подобным факторам индустрию развлечений, моды и коммерческий кинематограф; 43% отметили, что механизмом тиражирования ценностей массовой культуры является реклама.

Относительно широкого распространения элементов массовой культуры в современном обществе большая часть респондентов высказала нейтральное отношение. Но обращает на себя внимание тот факт, что около 36% положительно оценивает подобные тенденции. Зачастую респонденты объясняли подобные суждения тем, что широкое проникновение элементов массовой культуры в различные сферы жизни белорусов стало привычным и типичным явлением; 37% проанкетированных видят будущее массовой культуры в её распространении среди отдельных слоёв населения Гомельщины, 28% – в интенсификации её представленности в различных сферах жизни общества, и только 3% респондентов высказало мнение о том, что перспективы развития массовой культуры состоят в отказе от её ценностей.

Таким образом, в результате исследования было изучено влияние ценностей массовой культуры на традиции представителей гомельской интеллигенции в начале XXI в. Современный этап характеризуется широким

проникновением элементов массовой культуры в разнообразные сферы жизни горожан. Её воздействие на материальную культуру интеллигенции Гомельского региона проявляется в распространении типизированных вещей и продуктов серийного производства, вследствие своей утилитарности и универсальности имеющих популярность в среде представителей различных половозрастных групп. Достаточно серьёзное влияние на развитие духовной культуры оказывают масс-медиа, которые, по мнению респондентов, являются средством тиражирования массовой культуры и в значительной мере заполняют сферу досуга. Определённым свидетельством интенсивного развития массовой культуры в сфере времяпрепровождения и отдыха на современном этапе также становится распространение новых форм досуга, предполагающих зрелищность, массовость, носящих развлекательный и популярный характер, среди различных слоев населения Беларуси, в том числе среди представителей интеллигенции Гомельщины.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусь / рэдкал. : В. М. Бялявіна (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т. 6. Грамадскія традыцыі. – 606 с.
2. Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.] – Мінск Навука і тэхніка. – 248 с.
3. Большая энциклопедия : в 62 т. /редкол. : С. А. Кондратов (гл. ред.) [и др.]. – М. : ТЕРРА, 2006. – Т. 24. – 592 с.
4. Социология : энцикл. / редкол. : А. А. Грицанов [и др.]. – Минск : Книжный дом, 2003. – 1312 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению влияния массовой культуры на образ жизни гомельской интеллигенции в начале XXI в. Рассматриваются основные формы проявления элементов массовой культуры в быту представителей интеллигенции исследуемого региона и характер её влияния на образ жизни различных половозрастных групп.

#### SUMMARY

The article is devoted to the study of the influence of popular culture on the life of intellectuals Gomel region in the early XXI century. The basic forms of elements of popular culture in the home of intellectuals in the region under study, analyzed the nature of its impact on the lives of representatives of various age groups.

## **АБРАД «ЗАВІВАЦЬ БЯРОЗУ» НА МАГІЛЁЎСКА-СМАЛЕНСКІМ ПАМЕЖЖЫ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2013)*

Работа выканана пры падтрымцы БРФФД, праект № Г13Р-005

Традыцыйная культура памежных тэрыторый уяўляе значную цікавасць для даследчыкаў, бо ўтрымлівае інфармацыю пра накірункі і прыярытэты ў этнакультурных узаемадзеяннях. Культурная спецыфіка памежных зямель фарміравалася стагоддзямі. Магілёўска-смаленскае памежжа (у сучасным разуменні тэрыторыя, якая знаходзіцца ўздоўж дзяржаўнай мяжы паміж Рэспублікай Беларусь і Расійскай Федэрацыяй) цікавая перш за ўсё як зона кантактаў і ўзаемаўплываў дзвюх славянскіх культур.

З 2013 г. групай беларускіх і расійскіх этнолагаў і фалькларыстаў пры падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў вядзецца распрацоўка тэмы «Арэальная структура беларуска-рускага лінгвакультурнага памежжа: мова і фальклор», у межах якой былі сабраны, сістэматызаваны і абагульнены фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы па традыцыйнай каляндарнай абраднасці беларусаў у памежных са Смаленшчынай раёнах Магілёўскай вобласці. Арэальны, дастаткова абмежаваны тэрытарыяльна, характар вывучэння прадугледжвае фіксаванне традыцыі ў мікрамаштабным варыянце. На думку М. І. і С. М. Талстых, «арэальнае вывучэнне і картаграфаванне элементаў культуры на некаторай тэрыторыі мае дваякую скіраванасць: яно, па-першае, устанаўлівае рэлевантныя для дадзенай тэрыторыі этнакультурныя межы і імкнецца іх інтэрпрэтаваць шляхам суаднесенасці з вядомымі для той жа зоны археалагічнымі, гістарычнымі, моўнымі і г.д. межамі, а па-другое, яно накіравана на сам аб'ект параўнання, г.зн., на вывучаемы фрагмент або элемент культуры, і імкнецца вызначыць яго праформу і высветліць шляхі яго эвалюцыі» [1, с. 15].

Каляндарная абраднасць даследаванага арэала, знаходзячыся на мяжы беларускай і рускай абрадавых традыцый, мае шмат агульных рыс. У першую чаргу гэтая агульнасць праяўляецца ў калядных, валачобных, духаўскіх, русальных, купальскіх і жніўных абрадах, звычаях, песнях. Найболей яркі маркёр лакальнай тэрыторыі магілёўска-смаленскага памежжа – абрад «завіваць бярозу», адзін з асноўных абрадаў вяснова-летняга цыкла, у цэнтры якога былі дзеянні (пляценне і віццё) з галінкамі бяроз (радзей іншых дрэў), што раслі або

ссякаліся. Гэта быў пачатковы этап адзінага абрадавага комплексу, які завяршаўся расплятаннем ці абломваннем завітай часткі дрэва [2, с. 232].

У свой час В. К. Сакалова прыйшла да высновы, што «распаўсюджванне абраду завівання і развівання бярозкі на Беларусі звязана з рускім культурным уплывам, бо на Беларусі ён лакальна абмежаваны, сустракаецца не ўсюды, а толькі ва ўсходніх, часткова цэнтральных раёнах і наогул не прадстаўлены поўны комплекс элементаў абраду з бярозкай (адсутнасць на заключным этапе абходаў з бярозкай дамоў, патаплення бярозкі і г.д.)» [3, с. 223]. Пазней Г. А. Барташэвіч аспрэчвала гэтую выснову, выказваючы меркаванне, што «карані гэтых з’яў значна глыбейшыя, іх трэба шукаць у тым далёкім асяроддзі, калі фарміраваліся самі абрады. Этнічныя фарміраванні маглі быць той глебай, у нетрах якой з’явіліся адзіныя абрадавыя ўтварэнні, якія потым размеркаваліся па розных этнасах, дэманструючы дзіўнае падабенства» [4, с. 152].

Сучасныя народазнаўчыя даследаванні паказваюць, што абрад завівання і развівання бярозы распаўсюджаны пераважна на тэрыторыі Расіі, у Беларусі сустракаецца ва ўсходніх, часткова цэнтральных раёнах і мае не толькі розныя лакальныя варыянты правядзення, але і розную ступень іх захаванасці. Як сведчаць нашы палявыя матэрыялы, на даследаванай лакальнай тэрыторыі памежных са Смаленшчынай раёнаў Магілёўскай вобласці (Касцюковіцкі, Клімавіцкі, Хоцімскі) у адных выпадках мемараты носьбітаў традыцый даюць уяўленне пра стан абрадавай практыкі пасляваеннага і зрэдку даваеннага часу, у іншых – абрады зафіксаваны ў рэканструяваным выглядзе ці нават у жывым бытаванні. Тут завівалі бярозкі часцей за ўсё на Духа (ва ўсходніх славян Духавым днём магло называцца як само свята Спасання Духа Святога, што адзначалася ў панядзелак, так і дзень Святой Пяцідзсятніцы), а развівалі праз тыдзень: *«Тройца сразу, а патам Духа ў панядзелак, но мы считалі Духа адным днём у васкрасенне. Сабіралісь усім сялом, места ў нас за рэчкаю, мы ўсе ішлі туды атдыхаць, пелі песні, завівалі вянкi ў канцэ ўжо, як пагуляем»* (зап. у в. Стары Дзедзін, Клімавіцкі р-н ад Галіны Брыкавай, 1941 г.н.). У дадзеным арэале бытаваў самы распаўсюджаны від завівання бяроз – завіванне (заплятанне) вяноў: канцы галінак адной ці некалькі бяроз згіналі ў кольца і замацоўвалі з дапамогай траў, каснікоў, пры гэтым галінкі часта перапляталі паміж сабой: *«Бярэзку ўём, як вяночак»* (зап. у в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н ад Галіны Гапеевай, 1942 г.н.); *«Тада на бярэзках завівалі вяночкі, сагіналі бярэзачку так і как вяночак дзелалі, завівалі»* (зап. у в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н ад Ніны Камаровай, 1941 г.н.). Акрамя бярозы, выкарыстоўвалі іншыя дрэвы, а таксама вілі вянкi непасрэдна з жыта на полі: *«...і бярэзу, і лазу, любое*

дзерава і на жыце дажа завівалі вянкi» (зап. у в. Стары Дзедзін, Клімавіцкі р-н ад Галіны Брыкавай, 1941 г.н.); «На Духа хадзілі ў кусты, завівалі вянкi ў жытах. Вянкi з усякіх красак, і на галаву вянок» (зап. Т. Валодзінай у в. Мышавое, Касцюковіцкі р-н ад Яўгеніі Цімашэнкі, 1931 г.н.).

Асноўнымі выканаўцамі гэтага абраду былі дзяўчаты і маладыя замужнія жанчыны. Яны ўпрыгожвалі сябе вянкамі з кветак і галінак дрэў і адпраўляліся ў лес завіваць бярозу: «На Духа раньшы дзеўкі гуляць хадзілі, і на галаву вянок плялі і на бярэзе скручвалі, вянкi завівалі. Эта называецца “завіваць вянкi”» (зап. у в. Грышын, Клімавіцкі р-н ад Ірыны Яфрэменкі, 1925 г.н.). Мела свае адметнасці і часавая характарыстыка абраду: завіваць вянкi ішлі ў другой палове дня: «Вянкi завіваць ішлі пасле абед» (зап. у в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н ад Зоі Бураковай, 1938 г.н.); «Дзеўкі хадзілі ў лес пасле абед, завівалі бярэзкі» (зап. у в. Ліпаўка, Хоцімскі р-н ад Лідзіі Саўчанкі, 1928 г.н.); «Бывала, як маладыя, дак хадзілі пасле абед вянкi завіваць ў лузе. Я сама хадзіла завіваць бярэзку. Прыдзем, там сядзем, пасядзім, так во, ідзём, пяём, краскі рвём і ўсё» (зап. у в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н ад Галіны Гапеевай, 1942 г.н.).

Месцам для завівання бяроз выбіраліся тыя гаі, ляскі, паляны, што знаходзіліся паблізу жытнёвага поля, бо тады «жыта лепей расце»: «Як дзяўчонкі былі, вянкi завівалі на Духа, то на бярэзкі дзе заўем, то бывала хадзілі ў жыта, там заўём» (зап. у в. Родня, Клімавіцкі р-н ад Зінаіды Зельковіч, 1937 г.н.). Гэтае ўяўленне знайшло адлюстраванне і ў тэкстах адпаведных песень, што суправаджалі завіванне/развіванне бяроз:

*А мы ў поле ідзём, а мы ў чыстае,*

*Ай, люлі, люлі, а мы ў чыстае* (прыпеў паўтараецца пасля кожнага радка),

*А мы ў жыта ідзем, а мы ў густое,*

*Зарадзі, Божа, жыта густое,*

*Жыта густое, ка(-ы)ласістае,*

*Ка(-ы)ласістае, ядраністае* (зап. у в. Васілёўка, Хоцімскі р-н ад Тамары Семітуркінай, 1931 г.н.).

Абрад «завіваць бярозу» на даследаванай тэрыторыі суправаджаўся варажбой на вянках з кветак або бярозавых галінак. Дзяўчаты варажылі ў асноўным пра будучае замужжа, жанчыны – пра свой і сваіх блізкіх будучы лёс, у такім разе колькасць вяноў адпавядала колькасці блізкіх людзей: «Завівалі так, сколько ў каго дзетак, усім па вяночку, на сябе і на хазяіна»; «Ідзе дзяўчынак бярэзке, завіваець яе, звязывала бярэзку лентачкайі гаворіць: “Суженый, ряжесный, еслі мая судзьба с табой сыйцісь – то пусць звязаны вяночак астанеца, а еслі мы разыйдземся – пусць эці ветачкі разыйдуца”. Усе

дзяўчаты так загадалі: я – на адной бярэзке, другая – на другой» (зап. у в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н ад Зоі Бураковай, 1938 г.н.); «У аснаўном дзяўчата сабіралісь. Магла нескалька вянкаў завіць: там ці на брата, ці на жаніха. <Праз тыдзень> апяць жа ішлі туды, кожны знаіць дзе свой вяночак завіаў і глідзяць: у некаторых вянкі былі зялёныя, дажа не засохшыя, а ў некаторых засохлі вяночкі. Тады так шчыталась: вот этак чалавек, што вяночак зялёны -- ён будзецц здаровы цэлы год, а еслі засохшы, можа этак і няпраўда, но чалавек будзя думаць, перажываць, што ён забалець. Такое было павер'е» (зап. у в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н ад Ніны Камаровай, 1941 г.н.); «Хто хочыць, завівалі, загадалі на сваю судзьбу: еслі вянок разаўецца через нядзелю – будзеш жыць, а еслі ўсохнець – то ўмреш. Запомнім і чараз нядзелю прыходзім пасматрець: еслі вецер не развязаў – развязаеш сам, еслі развязаў – этак ж харашо, будзеш жыць. Ілі на бальнога загадаем – выздаравець ёй ілі нет, тожа можна загадаць, завіць на бальнога чалавека» (зап. у в. Стары Дзедзін, Клімавіцкі р-н ад Галіны Брыкавай, 1941 г.н.); «У нас на Духа хадзілі ў лес і завівалі бярэзку, вянкі такія, гадалі на іх, на смерць гадалі: чый вяночак праз нядзелю зялёны – будзе жыць, а бывае і ссохнець – то тая дзяўчына памрэць. Завівалі на Духа, а праз нядзелю развівалі іх» (зап. у в. Родня, Клімавіцкі р-н ад Валянціны Кісялёвай, 1939 г.н.).

Назіраюцца некаторыя мясцовыя адметнасці ў спосабах варажбы з выкарыстаннем вянкаў: у Клімавіцкім раёне іх пераважна завівалі на дрэвах і пакідалі на тыдзень, у Хоцімскім – кідалі на ваду: «На Духа вянкі завівалі, у речку кідалі: як паплыве – замуж пойдзеш, а як патоне – памреш» (зап. Т. Валодзінай у в. Іваноўка, Хоцімскі р-н ад Веры Мацюшэнкі, 1927 г.н.); «На Духа дзеўкі вянкі плялі і кідалі ў речку, гадалі пра замужжа» (зап. у в. Васілёўка, Хоцімскі р-н ад Тамары Семітуркінай, 1931 г.н.); «На Духа дзеўкі варажылі, вянкі кідалі на ваду: куда паплыве – тудамуж пойдзеш» (зап. у в. Ліпаўка, Хоцімскі р-н ад Лідзіі Саўчанкі, 1928 г.н.).

Танцы, гулянні, святочны стол былі абавязковым элементам правядзення гэтага абраду. Побач з вітальнай функцыяй застолле несла і важную сацыяльную нагрукку: садзейнічала падтрыманню кроўна-сваяцкіх і суседскіх сувязей у вясковай супольнасці: «На Духа раньшэ хадзілі вянкі завіаць, с песнямі, гармонь. Тады ішлі ў клуб гулялі з гармонню, а цяпер атышло, ня ходзюць» (зап. у в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н ад Зоі Бураковай, 1938 г.н.); «На Духа вянкі завівалі, сабіраліся людзі ў нядзелю, шлі на прыроду, бралі с сабою выпіць, закусіць: бліны, сыр, яйкі, хлопцы гарэлкі трошкі прыносілі. Прыходзілі хлопцы з гармошкай, гулялі там, танцавалі» (зап. у в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н ад



Ніны Камаровай, 1941 г.н.); «*Як дзеўкай была, на Духа яечню зжарым, хлеба вазьмём і пайдзём, дзе жыта. Там гуляем, шчаўе панарвём, каласкоў нарвём, калі харошыя, нажарым і паядзім, жыта ж такое ўкусенькае*» (зап. у в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н ад Галіны Гапеевай, 1942 г.н.); «*На Духа пасля вайны ўсе каля речкі спявалі і танцавалі, нанімали гарманіста. На Духа на базар ездзілі ў Хоцімск, шмат людзей і цялег, усё куплялі*» (зап. у в. Васілёўка, Хоцімскі р-н ад Тамары Семітуркінай, 1931 г.н.).

Пастаянны працэс узаемапранікнення святочна-абрадавых традыцый падтрымліваўся шматлікімі сваяцкімі сувязямі, дашлюбнымі і шлюбнымі адносінамі жыхароў памежжа: «*На Духа жарылі яешню, бралі водку, закуску, і пелі песні, любыя песні. У нас за Жаркамі лес, хадзілі пад лес у лужкі. І з Расеі пріхадзілі, ой, каб вы палядзелі – сколькі там народу! Госпадзі, танцувалі, падпевалі пад гармошкі. С усіх віроў як сабяруцца – і з Вішань, і з Шабель*» (зап. Т. Валодзінай у в. Мышавое, Касцюковіцкі р-н ад Яўгеніі Цімашэнкі, 1931 г.н.).

Вянкі, завітыя на дрэве, абавязкова трэба было праз тыдзень расплесці, бо, паводле ўяўленняў мясцовых жыхароў, на завітых бярозавых галінках будуць гушкацца русалкі: «*Тады ў васкрасенне следуюшчая развіваць ідзём. – “Ідзі, разві, а то русалка будзець катацца на тваём вянку”*» (зап. у в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н ад Галіны Гапеевай, 1942 г.н.); «*У следуюшчыя выхадныя хадзілі, развівалі бярэзкі, штоб там чэрці не калыхаліся*» (зап. у в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н ад Зоі Бураковай, 1938 г.н.); «*Тады чараз нядзелю развівалі, у васкрасенне. Гавораць, у такія празьнікі ведзьмы ходзяць, і нада вянкi развіць абязацельна, а то будзець на іх русалка катацца*» (зап. у в. Родня, Клімавіцкі р-н ад Зінаіды Зельковіч, 1937 г.н.); «*І цэлую нядзелю вянок быў скручаны, завіты, а як нядзеля пройдзе, тады яго раскручвалі, каб не балець. Эта называецца развіваць вянкi*» (зап. у в. Грышын, Клімавіцкі р-н ад Ірыны Яфрэменкі, 1925 г.н.); «*Патом через нядзелю нада было абязацельна этыя вянкi развіць, каб русалкі не калыхаліся на іх*» (зап. у в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н ад Ніны Камаровай, 1941 г.н.).

Агульнасць і нават тоеснасць шматлікіх каляндарных і фальклорных традыцый магілёўска-смаленскага памежжа, у тым ліку абрада «завіваць бярозу» і песень, што яго суправаджалі, неаднаразова адзначалі даследчыкі народнай культуры [5 – 8].

Такім чынам, абрад «завіваць бярозу» з’яўляецца адметным праяўленнем лакальнай культурнай традыцыі даследаванай тэрыторыі магілёўска-смаленскага памежжа. Абрад арганічна ўваходзіць у траецкі комплекс і мае тут шырокае бытаванне. Назіраецца пэўная варыятыўнасць абраду па форме праяўлення, пры раўназначнасці ці падабенстве (з улікам трансфармацыі) па значэнні. Далейшае

вывучэнне агульнасці і адрозненняў абраду «завіваць бярозу» ў дадзеным памежным арэале дасць магчымасць высветліць пераходныя культурныя зоны і характар распаўсюджвання разгледжанай абрадавай з’явы.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Полесский этнолингвистический сборник : материалы и исследования. – М. : Наука, 1983. – 317 с.
2. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 2004. – Т. 2. Д – К (Крошки). – 495 с.
3. Соколова, В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов / В. К. Соколова – М. : Наука, 1979. – 288 с.
4. Барташэвіч, Г. А. Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 184 с.
5. Григорьева, Н. Н. Некоторые особенности жанров фольклора Смоленщины и Белоруссии / Н. Н. Григорьева // Формирование единого полиэтнического культурного пространства в порубежных районах России и Белоруссии. – Смоленск, 2003. – С. 69 – 73.
6. Гусев, В. Е. Ф.А. Рубцов и песни Смоленщины / В. Е. Гусев // Русские народные песни Смоленской области в записях 1930 – 1940-х годов / сост. Ф. А. Рубцов. – Л., 1991. – С. 3 – 15.
7. Кошелев, Я. Р. Народное творчество Смоленщины / Я. Р. Кошелев. – Смоленск : Смядынь, 1997. – 171 с.
8. Смоленский музыкально-этнографический сборник : в 3 т. / редкол. : О. А. Пашина (отв. ед.) [и др.]. – М. : Индрик, 2003. – Т. 1. Календарные обряды и песни. – 760 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на современных полевых материалах раскрываются регионально-локальные особенности распространённого в ареале могилёвско-смоленского пограничья обряда «завивание берёзы», входящего в комплекс Троицкой обрядности. Рассмотренный обряд на исследуемой территории, являющейся зоной контактов и взаимовлияний двух близкородственных белорусской и русской культур, отличается местной спецификой и бытует в разнообразных локальных вариантах.

#### SUMMARY

Regional and local features of the rite «coifing Birch» compound of Trinity rituals, spread in the area of the Mogilev, Smolensk borderland disclosed in the paper on current field data. In the investigated territory, which is the contact and mutual influence area of two closely related Slavonic cultures: Belarusian and Russian, the considered rite is characterized by different local features and exists in a variety of local variants.

## АСНОЎНЫЯ КАМПАЗІЦЫЙНЫЯ ФОРМЫ ЁНУТРАНАЙ АРГАНІЗАЦЫІ ТЭКСТАЎ БЕЛАРУСКІХ КАЗАЦКІХ, РЭКРУЦКІХ І САЛДАЦКІХ ПЕСЕНЬ

*Бабруйскі філіял Беларускага дзяржаўнага эканамічнага ўніверсітэта  
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

У сістэме фальклорных жанраў казацкім, рэкруцкім і салдацкім песням належыць адметнае месца, абумоўленае іх самабытнасцю, устойлівай утылітарнай функцыяй і адносна добрай захаванасцю тэкстаў. Названыя песні з'яўляюцца найважнейшымі кампанентамі на шляху да поўнамаштабнага асэнсавання ўсёй шматвяковай спадчыны вуснай народнай песеннай творчасці беларускага народа. Недастатковая вывучанасць кампазіцыйнай будовы казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песень абумовіла зацікаўленасць гэтай тэмай, якая набывае асаблівую актуальнасць у фалькларыстычным і духоўна-культурным аспектах.

Казацкія, рэкруцкія і салдацкія песні характарызуюцца выкарыстаннем розных кампазіцыйных форм і прыёмаў. Названы жанр можа ўключаць маналог, дыялог, апісальную і апавядальную будову, зваротак, а таксама іх мадыфікацыі. Большасць даследаваных твораў складаюць песні-маналогі і песні-дыялогі.

У вялікай колькасці беларускіх казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песень, як і ў аналагічных варыянтах усходнеславянскіх народаў сустракаецца маналог. Маналагічныя і маналагічна-зваротныя формы будовы такіх твораў можна лічыць найбольш даўнімі з усіх форм кампазіцыі. Яны ўзыходзяць да старажытнай абрадавай паэзіі. Такія песні-маналогі пачынаюцца звычайна са звароту героя (казака, рэкрута, салдата) да чалавека, з'яў прыроды, птушак, жывёл: «— *Ой ты, братка, адзін у нас, / Цераз цябе сварка ў нас. / Ідзі, братка, у войска ад нас, / То не будзе сваркі ў нас*» [1, с. 185]; «— *Табе, кося, вады не дастаць, / Мне, малайцу, з зямлі не ўстаць! / Бяжы, кося, дарогаю, / Бяжы, кося, шырокаю*» [2, с. 306]. Звароты робяць песні выразнымі і эмацыянальнымі, нібы рыхтуюць слухача да нейкіх выключных падзей. Часам песня-маналог дапаўняецца элементамі дыялогу (мадыфікацыі), зрэдку маналог не спыняецца і песня пачынаецца без уступаў: «*Не плач, маці, ні ацец, / Я ж не адзін маладзец, / Я ж не адзін маладзец – / Нас пагоняць, як авец*» [3, с. 239]. Маналогі змяшчаюць глыбокія перажыванні герояў: прадчуванне смерці, пачуццё тугі і безнадзейнасці, адчаю.

Адной з вядучых форм кампазіцыі даследаваных песень з'яўляецца дыялог – узаемаабмен інфармацыяй паміж удзельнікамі гутаркі. Гэта можа быць форма

размовы ці пытання-адказу. Можна меркаваць, што дыялог як кампазіцыйная форма – гэта своеасаблівы вынік эвалюцыі маналагічных форм. Калі звярнуцца да старадаўніх казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песень пра смерць воіна, то відавочна, што дыялог тут з’яўляецца асноўнай формай кампазіцыйнай будовы. Ён можа пранізваць усю песню або спалучацца з апавяданнем, маналагам, напрыклад, дыялогі казака, які памірае ці нават ужо забіты, рэкрута, салдата з яго таварышам па ваенных паходах – канём, каня з дзяўчынай ці жонкай воіна, каня з маці салдата: «– *А мой конік вараненькі / Дзе мой сыноч маладзенькі? / – А твой сыноч маладзенькі / Замуж узяў паняначку, / У чыстым полі зямляначку*» [4, с. 75]; «– *Ох ты, кося белагрывы, / Скажы, скажы, дзе мой мілы? / – Вот твой мілы ў гробе ляжыць, / У правай руцэ шаблю дзяржыць*» [5, с. 218]. Дыялог значна павялічвае эмацыянальную выразнасць тых дзеянняў і пачуццяў, якія перадаюцца ў песні; падкрэслівае вастрыню таго, што адбываецца ці адбылося з героем; трымае слухача і выканаўцу ў стане чакання, прадчування, нібы рыхтуе да таго, што адбудзецца нешта нядобрае, страшнае. Такое прадчуванне, напрыклад, у дыялогу сястры з братам-салдатам: «*А младшая сёстранька брата ўбіраіць, / Брата ўбіраіць, у брата пытаіць: / – Скажы ж ты, брацітка, а скажы ж ты мне, / Калі ж ты, брацітка, к нам у госці прыедзеш? / – А ўзідзі ж ты, сёстранька, на круту гару, / А глянь жа ты, сёстранька, пад ясну зару*» [4, с. 57]. У песнях мастацкі час можа імгненна пераносіцца ці ў мінулае, ці ў будучыню: «*А з-пад яснай зары два салдацікі ідуць. / – Салдацікі-брацікі, вы скажыце мне, / Ці відзелі брацітку ў чужой старане? / – Але ж, там твой брацітка тры палкі служыў, / Але ж, там твой брацітка галаву злажыў*» [4, с. 57].

Многія казацкія, рэкруцкія і салдацкія песні маюць кампазіцыйную форму дыялогу з паступовым звужэннем пытанняў і адказаў. Так, дыялог паміж бацькам і сынам звужаецца да відавочнага: бацька разумее, што сын можа не вярнуцца з вайны, загінуць, але гоніць ад сябе такія думкі, толькі горка плача: «– *Чаго, татка, так плачаш? / Да нашто ж, каму рана, / Татка, коніка корміш? / – Табе, сыночку, табе: / На вайну ты паедзеш. / На вайну ты паедзеш, / Ах, адтуль не прыедзеш*» [5, с. 76 – 77]. Вядома старажытная беларуская песня, якая цалкам пабудавана на дыялогах пытанняў-адказаў паміж сынам і бацькам, сынам і маці, братам-салдатам і яго малодшым братам, братам і сястрой. Шмат песень-дыялогаў, дзе за непрацяглы час выканання твора паказваецца лёс салдата – ад нараджэння да смерці (гібелі). Схема «маці нарадзіла – на вайну шле – конікі вязуць цела забітага воіна» ўкладаецца ў некалькі радкоў: «– *Парадзіла маці сына-сокала, / Ой, мой Божа, сына-сокала. / Як парадзіла, так*

*на вайну шле, / Ой, мой Божжа, так на вайну шле. / Конікі стогнуць, цела везучы, / Ой, мой Божжа, цела везучы» [5, с. 173].*

Многія сюжэты, матывы, вобразы, як і формы і прыёмы кампазіцыі рэкруцкіх і салдацкіх усходнеславянскіх песень узніклі і развіліся на аснове традыцый народных казацкіх песень (і балад), а тыя, у сваю чаргу, маюць глыбокія генетычныя сувязі з даўнімі пластамі народнапесеннай творчасці. Таму ў казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песнях усходнеславянскіх народаў так многа аналогій. Рысы, дэталі, матывы, некаторыя вобразы адных відаў песень па прынцыпе асацыятыўнай рэмінісцэнцыі траплялі ў іншыя песні, «прыжываліся» ў іх, стваралі новыя мастацка-эстэтычныя адзінствы. Узаемапранікненне мастацкіх дэталей песень розных відаў – характэрная асаблівасць сацыяльна-бытавой лірыкі, і гэта выразна бачна пры аналізе мастацкіх сродкаў казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песень. Параўнаем дыялогі вясельнай і казацкай песень, дзе гаворыцца пра памерлых. У вясельнай песні памерлы бацька адказвае нявесце-сіраце (дачцэ), якая звяртаецца да яго з просьбай устаць і дапамагчы на вяселлі: «– *Ой, не ўстану, маё дзіцятка, не магу. / Зялён дзярnochак залажыў грудцы, / Ой, рана-рана, рана, залажыў грудцы, / Жоўты пясочак засыпаў вочкі, / Ой, рана-рана, рана, засыпаў вочкі, / Нямыя дошкі сціснулі ножкі» [6, с. 195 – 196]. У казацкай (салдацкай) песні, калі маці ў выглядзе зязюлі прыляцела на магілу сына, адбываецца наступны дыялог: «– *Падай, падай, мой сыночык, / Хоць правую руку. / – Рад бы табе мая маці, / Абедзве падаці: / Сыра зямля, жоўты пясок – / Не магу рук ўзняці» [5, с. 212].**

Шматлікія казацкія, рэкруцкія і салдацкія песні па асацыяцыі з традыцыйнай лірыкай уключаюць дыялогі, якія вядуцца паміж героямі твораў (казаком, рэкрутам, салдатам) і з’явамі прыроды ці жывымі і нежывымі істотамі (жывёламі, птушкамі, дрэвамі, кустамі, травой і інш.). Тут цікавасць уяўляе такія мастацкія сродкі, як увасабленне. Дыялогі найбольш поўна і глыбока раскрываюць унутраны свет герояў праз іх адносіны да з’яў прыроды, жывых істот ці, наадварот, перадаюць настрой у залежнасці ад таго, што адбываецца з героем. Напрыклад, у беларускай салдацкай песні дыялог «– *Павей, падуў, буйны ветрык, / З зялёнага гаю. / – Ой, рад бы я, ветрык, падуць, – / Даліна шырока. / Ой, рад бы я к табе прыбыць, / Вельмі край далёка. / – А ў тым краю далёкім / Калодзеж глыбокі. / А ў тым жа калодзежы / Дый халодныя ключы. / Надакучыла мне, малойцу, / На чужыне жывучы» [5, с. 228] стварае асаблівы шчыmlіва-мінорны стан. Н. Гілевіч адзначае: «Увасабленне як сродкі мастацкага адлюстравання рэчаіснасці ўзнікла і развілося на глебе старажытнага анімізму. У тыя далёкія часы, калі чалавек адушаўляў з’явы і прадметы*

прыроды, увасабленне не было свядомым паэтычным прыёмам, а з’яўлялася адной з асноўных вызначальных рыс светапогляду людзей» [7, с. 104]. Вера ў «душу» ўсяго, што існуе на зямлі і на небе, асацыіравалася ў свядомасці нашых продкаў з верай у магічную сілу слова, таму ў песнях адлюстраваліся зварот да магутных і незразумелых сіл прыроды, да зямлі і сонца, стыхій і раслін, язычніцкіх духаў і бостваў: «– *Што ж ты, лучыначка, / Не ясна гарыш? / Не ясна, не жарка, / Не падыхаеш?*» [4, с. 55].

Зрэдку сустракаюцца песні з дыялогамі, якія проста канстатуюць факты і не нясуць асаблівай эмацыянальнай нагрукі. Можна меркаваць, што яны больш позняга паходжання, таму і не ўвабралі ўсяго багацця мастацкай вобразнасці, уласцівае раннім казацкім, рэкруцкім і салдацкім творам.

Яшчэ адна распаўсюджаная форма кампазіцыі – песні-аповяданні. Звычайна яны сюжэтныя. Аповядальныя інтанацыі часта сустракаюцца ў традыцыйнай народнай лірыцы: любоўных, сямейных, абрадавых песнях. Яны ўражваюць праўдзівасцю жыццёвых сітуацый, займальнасцю сюжэта. «Аповядаюцца» такія песні нібы ад трэцяй асобы, аб’ектыўна і проста, без асаблівых паэтычных эмоцый спевакоў-аповядальнікаў: «*Распраклятая салдацкая жаніцьба, / Што не днюе, не начуе салдат дома. / Хоць заднюе салдацічак – праташнуе, / Ня вакошачка салдацічак спаць лажыцца, / Часта ў акно паглядае, / Ці не едуць навабранцы маладыя*» [5, с. 148]. У рускіх рэкруцкіх і салдацкіх песнях-аповяданнях распаўсюджаны варыянты, дзе ў якасці паэтычнага ўступу прысутнічае невялікі зачын: апісанне асяроддзя, месца, дзе адбываюцца падзеі. Два-тры радкі зачыну нібы вызначаюць далейшы эмацыянальны настрой усёй песні: «*Что за реченькою было за Небрагою, / За быстрой речкой было Перебрагою*»; «*Как никто-то про то не знает, не ведает, / Что куда наш государь-царь снаряжается*» [4, с. 432].

Разгледжаныя вышэй формы кампазіцыі казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песень у «чыстым» выглядзе сустракаюцца даволі рэдка. Найчасцей формы кампазіцыі суіснуюць у камбінаваным выглядзе: у песнях-маналогіх амаль заўсёды ёсць невялікія элементы дыялогу, такім творам уласціва ўключэнне маналогаў, апісальных або аповядальных частак. Узаемасувязі і ўзаемапранікненні – з’ява натуральная нават у кампазіцыйнай форме песень. Менавіта такія камбінаваныя формы кампазіцыі надаюць асаблівы дынамізм, і, як адзначае С. Лазуцін, «у песнях кампазіцыйнай формы “апісальна-аповядальная частка плюс маналог ці дыялог” асноўнае значэнне маюць дыялогі і маналогі. Менавіта ў іх адлюстроўваюцца думкі і перажыванні лірычных герояў. Падобная кампазіцыя найлепшым чынам адпавядае характару зместу

традыцыйных лірычных песень» [8, с. 50]. У апавядальных казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песнях з уключэннямі элементаў дыялогаў увесь трагізм падзей канцэнтруецца ў канцы песні як вынік папярэдняга апісання-апавядання:

*Ах, выйшла сястра на высокую гару,  
Да й глянула на быстру ваду.  
Аж хуценька пер'е наверх сплыло,  
А белы камень на дно патануў.  
Ах, пайшла сястра бітым гасцінцам  
Да й спатыкае трох рыцараў:  
– Ці не бачылі майго брацейкі?  
– Ах, ці не то твой да брацейка быў?  
Усе тры ночкі да галоўкі валіў,  
А на чацвёрту сам голаў злажыў* [5, с. 167 – 168].

Адзін-два радкі дыялога, часам адно пытанне, уключанае ў апавядальную частку песні, робяць яе надзвычай выразнай. Вельмі часта ў гэтых пытаннях ці выказваннях заключаны асноўны сэнс.

Такім чынам, у казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песнях сустракаюцца розныя віды кампазіцыі: маналагічная (апісальная, апавядальная, зваротная) і дыялагічная (апавядальная, пытанні-адказы). Для гэтых песень характэрна полікантэкстуальнасць, здольнасць да перасемантызацыі, фарміраванне розных тыпаў суадносін вербальнага тэксту і кантэксту. Кампазіцыйныя кампаненты суіснуюць у камбінаваным выглядзе і складаюць адзіную структурна-мастацкую сістэму. Яны арганічна ўзаемазвязаны і выконваюць аднолькавыя ідэйна-тэматычныя функцыі. Мастацкі час у творах не мае дакладна акрэсленых рамак: дзеянні пераносяцца то ў мінулае, то ў будучае. Спосаб рэалізацыі тых ці іншых функцый мастацка-паэтычных сродкаў у казацкіх, рэкруцкіх і салдацкіх песнях мае складаны характар і вырашальнае значэнне пры фарміраванні адпаведных сэнсаў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах: традыцыйныя жанры. Брэсцкая вобласць / склад. : В. А. Захарава [і інш.] ; пад рэд. Р. Р. Шырмы. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1973. – 304 с.
2. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – Т. 11. Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – 700 с.
3. Соцыальна-побутові пісні / упорядк. О. М. Хмелевскоі. – Київ : Дніпро, 1985. – 331 с.
4. Лірычныя песні / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 464 с.

5. Сацыяльна-бытавыя песні / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. І. К. Цішчанкі [і інш.]; уклад. муз. часткі Г. В. Таўлай; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1987. – 488 с.
6. Беларускія народныя песні: у 4 т. / запіс Р. Шырмы; рэдкал.: Н. Глебка [і інш.]. – Мінск: Дзяржвыд БССР, 1960 – 1976. – Т. 4. Вяселле. – 1976. – 383 с.
7. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск: Вышэйшая школа, 1975. – 287 с.
8. Лазутин, С. Г. Поэтика русского фольклора / С. Г. Лазутин. – М.: Высшая школа, 1981. – 221 с.

#### РЕЗЮМЕ

Исследованы и проанализированы наиболее распространенные формы композиции внутренней организации текстов белорусских казацких, рекрутских и солдатских песен. Это позволило раскрыть характерную только для данных произведений «поликонтекстуальность», «склонность» к пересемантизации, формирование различных типов соотношения вербального текста и контекста. Определена характерная особенность социально-бытовой лирики – взаимопроникновение художественных деталей песен разных видов. Наиболее часто встречающиеся комбинированные формы композиции казацких, рекрутских и солдатских песен обеспечивают динамизм передачи сюжетных ситуаций, их достоверность, а также глубоко раскрывают внутренний мир героев, их судьбу, личные отношения.

#### SUMMARY

The most widespread forms of composition of internal organization of texts of the Cossack, recruit and soldier songs are investigated and analysed in this work. It helps to reveal the variety of context, the ability for peresemantization, the formation of these not ritual works. Social and daily life lyrics is defined as interpenetration of art details of various songs. Most often used combined forms of Cossack, recruit and soldier songs provide dynamic transmission of plot situations and their authenticity; they also show heroes inner state, their fate and personal relations.

*Мацулька В. А.*

### **ЗМЭНЫ Ё ЖАНОЧЫХ І МУЖЧЫНСКІХ ГАЛАЎНЫХ УБОРАХ БЕЛАРУСАЎ У 50 – 70-я гады ХХ ст.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2013)*

Ва ўмовах глабалізацыі ў Беларусі ў 2-й палове ХХ ст. назіраюцца тэндэнцыі да трансфармацыі і ўніфікацыі касцюма, а разам з ім і галаўных убораў, якія заўсёды былі неад'емнай часткай святочнага і штодзённага касцюма. У гэты час з'яўляюцца і пачынаюць бытаваць новыя формы галаўных убораў беларусаў. Іх вывучэнне, эвалюцыя і трансфармацыя не былі прадметам глыбокага аналізу навукоўцаў. Айчынным даследчыкі ХХ – ХХІ ст. канцэнтравалі сваю ўвагу пераважна на традыцыйных галаўных ўборах



беларусаў, якія бытавалі амаль да сярэдзіны XX ст. Гэта робіць пытанне актуальным і вызначае неабходнасць у вывучэнні і аналізе эвалюцыйных змен, што адбыліся ў галаўных уборах беларусаў на працягу 1950 – 1970-х гадоў. Даследаванне асаблівасцей галаўных убораў пазначанага часу стане карысным для выяўлення этнакультурных, сацыяльных і этнагенетычных працэсаў, а таксама для ўдакладнення і пашырэння класіфікацыі галаўных убораў, праведзеных айчыннымі даследчыкамі.

У 2-й палове XX ст. у галаўных уборах, як і ў касцюме ў цэлым, адбываюцца змены, што звязана з палітычнымі і сацыяльнымі трансфармацыямі адзення і галаўных убораў пасля Вялікай Айчыннай вайны. На думку беларускіх этнолагаў, гэтаму садзейнічала развіццё швейнай прамысловасці, пашырэнне асартыменту вырабаў і паступовы пераход да шырокага выкарыстання насельніцтвам фабрычных вырабаў [4, с. 298]. Папулярныя новыя мадэлі галаўных убораў адбываюцца праз тэлебачанне, савецкае і замежнае кіно, часопісы мод, дзе новыя тэндэнцыі ў касцюме прадстаўляюць знакамітыя акцёры і дзеячы культуры і мастацтва. Важнымі функцыямі галаўных убораў гарадскога і вясковага насельніцтва былі: утылітарная, эстэтычная і знакавая, якія пазначалі сацыяльны і прадстаўнічы статус чалавека.

У 1950-х гадах у СССР мадэльерамі ствараюцца розныя мадэлі галаўных убораў, павялічваецца іх вытворчасць на Рыжскай, Завідоўскай, Шчэлкаўскай, Ленінградскай і іншых фабрыках па вырабу галаўных убораў з мэтай задаволіць патрэбы розных узроставых груп насельніцтва. Аднак колькасць такіх галаўных убораў у крамах была абмежаваная. Рэчы, у тым ліку і галаўныя ўборы, мелі назву не паводле іх дызайну, а па паходжанні – «югаслаўская», «італьянская» і іншыя, што азначала рэч добрай якасці. Сярод насельніцтва сярэдняга класа быў развіты прыватны ці самастойны пашыў галаўных убораў, асабліва зімовых футравых [7].

У БССР у 1960 – 1970-я гады, каб задаволіць патрэбы насельніцтва, пачынаюць працаваць фабрыкі галаўных убораў ў Мінску, Магілёве, Борбуйску. На іх вырабляліся жаночыя, мужчынскія і дзіцячыя шапкі з футра чорнай і рыжай лісы, каракульчы, труса, аўчыны, нутрыі, норкі, а таксама жаночыя і мужчынскія капелюшы з ваўнянага фетру [1, л. 10, 11]. З 1965 г. фабрыкі пачынаюць працаваць па індывідуальных эскізах заказчыкаў. Такія галаўныя ўборы заказвалі пераважна жанчыны. Як паказваюць архіўныя матэрыялы занальнага дзяржаўнага архіва ў Бабруйску, за год на фабрыку магло паступіць ад 1 да 3 заявак на індывідуальны пашыў галаўнога ўбора. Гэта сведчыць аб тым, што такія галаўныя ўборы не мелі папулярнасці, большая частка

насельніцтва карысталася прыватнымі паслугамі краўцоў, якія абыходзіліся значна танней.

Галаўныя ўборы, якія насілі гарадскія жанчыны ў 1950 – 1970-х гадах, былі рознымі па форме, матэрыяле і адрозніваліся сезонным прызначэннем. Самымі распаўсюджанымі ў летні час былі капялюшыкі з саломкі (па форме галандкі, берэта, цюбецейкі). Такія капялюшыкі не выраблялі на тэрыторыі Беларусі, а прывозілі з Расіі, Польшчы, Германіі і іншых краін. У міжсезонны час моднымі лічыліся розныя па форме фетравыя капелюшы, якія мелі форму чалмы, велюравыя і ваўняныя берэты. Зімой жанчыны насілі шапкі-«таблеткі», па тыпе галаўных убораў гараджанак 20-х гадоў XX ст. Іх шылі з футра розных жывёл: норкі, выдры, авечак і іншых. Дэмісезонныя капелюшы і зімовыя шапкі з натуральнага футра жанчыны насілі ў ансамблі з шарсцяным паліто, прыталеным або трапецападобнай формы.

Шапкі з футра труса і аўчыны не карысталіся вялікім попытам, пра што сведчаць даныя занальнага дзяржаўнага архіва горада Бабруйска, дзе адзначалася «неабходнасць скарачэння жаночых шапак з аўчыны і труса, якія не карыстаюцца попытам у насельніцтва» [1, л. 17]. Найбольш папулярнымі ў гарадскіх і вясковых жанчын былі розныя па форме вязаныя галаўныя ўборы. У гарадскога насельніцтва актуальнымі становяцца берэты. Вясковыя жанчыны аддаюць перавагу простым шапачкам круглай формы з адваротам і без яго. Гэта было звязана з «дэфіцытам» прамысловых галаўных убораў ў горадзе, а ў вёсцы – з цяжкім матэрыяльным становішчам. Да 1960-х гадоў сельскія жыхары працавалі за працадні, і грашовых сродкаў на пакупку галаўных убораў у іх амаль не было. Вясковая моладзь мела абмежаванні ў атрыманні сярэдняй спецыяльнай або вышэйшай адукацыі з-за адсутнасці пашпартоў. Гэта ў многім садзейнічала захаванню традыцыйных рыс у галаўных уборах, дзе па-ранейшаму галоўную ролю адыгрывалі хусткі.

Важнейшым галаўным уборам сталых жанчын гарадскога і вясковага насельніцтва ў гэты час застаецца пакупная хустка. У 1950-я гады бытавалі паркалёвыя, ваўняныя, баваўняныя, бліскучыя (з арганзы) хусткі, розныя па памеры і колеравай гаме, упрыгожаныя пераважна раслінным арнамантам. У паўсядзённым жыцці, хатняй працы жанчыны апраналі простыя паркалёвыя хусткі, а на святы выходзілі ў яркавых пакупных. У залежнасці ад пары года жанчыны аддавалі перавагу: зімой цёплым шарсцяным хусткам, а летам таннейшым яркавым, бліскучым з арганзы. Асноўным спосабам павязвання тонкіх паркалёвых хустак быў уніфікаваны для ўсёй тэрыторыі Беларусі спосаб, калі яе складалі трохкутнікам і завязвалі на вузел пад падбародкам. У некаторых

вёсках жанчыны, калі рабілі хатнія справы, павязвалі хусткі адметнымі спосабамі. Нягледзячы на тое, што асаблівым чынам павязаная хустка мела дастаткова эстэтычны выгляд, яна выконвала ў першую чаргу ўтылітарную функцыю. Прыбраныя, пакрытыя хусткай валасы не перашкаджалі жанчыне працаваць на гаспадарцы і ў хаце. У 2-й палове ХХ ст. па-ранейшаму захоўваліся лакальныя спосабы павязвання хустак. Напрыклад, у вёсцы Тажылавічы Бабруйскага раёна да канца 1970-х гадоў хустку не складвалі трохкутнікам, а накладвалі на лоб пасярэдзіне адзін з прамых канцоў, абкручваючы яго вакол галавы, а вузел завязвалі на патыліцы. Супрацьлеглы край хусткі, які звісаў, падгіналі ўсярэдзіну і завязвалі на вузел на патыліцы над або пад хусткай. Такім чынам утвараўся мяшчак для валос [2, л. 3].

Мужчынскія галаўныя ўборы не былі настолькі разнастайнымі, як жаночыя, бытавалі розныя па памерах і форме капелюшы. Шыракаполыя фетравыя капелюшы гарадскія мужчыны насілі летам і ў міжсезонны час. У модных часопісах 1960 – 1970-х гадоў яны мелі назвы «Фядора» і «Трылбі». Некаторыя мужчыны ў летні час насілі саламяныя капелюшы, якія па форме былі падобныя да фетравых. Такія мужчынскія галаўныя ўборы завяршалі агульны склад тагачаснага касцюма, у які ўваходзілі: пінжак, кашуля, штаны, скураныя туфлі. У вёсках, дзе касцюм быў не такі строгі, а адпавядаў віду дзейнасці калгасных працаўнікоў, мужчыны аддавалі перавагу кепкам са скуры, летам насілі кепкі са шчыльнага матэрыялу. Зімовым галаўным уборам былі «шапкі-вушанкі», з адкладнымі «вушкамі» з таннай аўчыны.

Дзіцячыя галаўныя ўборы мелі адметныя формы. У адрозненне ад галаўных убораў дарослых, дзіцячыя выконвалі найперш утылітарную функцыю, засцерагалі галаву ад знешніх неспрыяльных фактараў, але эстэтычная функцыя таксама была важнай. Дзявочыя шапачкі аздаблялі карункамі, стужкамі, кветкамі, пампонамі. У 1950 – 1970-я гады ў міжсезонны час дзеці надзявалі баваўняныя і ваўняныя каптуркі, фетравыя капялюшыкі, панамкі. Сярод летніх галаўных убораў актуальнымі ў дзяцей былі капялюшыкі з пшанічнай саломы, што па форме нагадвалі «матроску» ці «цюбецейку». Асабліва папулярнай сярод хлопчыкаў была «цюбецейка», якую не толькі рабілі з саломы, але і шылі з каляровай мяккай ваўнянай тканіны. Малым дзецям да двух гадоў апраналі чэпчык. Нягледзячы на развіццё прамысловасці, у большасці выпадкаў чэпчыкі для немаўлят сялянкі шылі і аздаблялі самі. Напрыклад, у вёсках Цераблічы і Талмачова Столінскага раёна Брэсцкай вобласці чэпчыкі аздаблялі рознакаляровымі стужкамі (галёнамі), іх называлі «шапачкі з галёнамі» [5, с. 179].

Галаўныя ўборы лічыліся неад’емнай часткай касцюма вясковых жыхароў. Без іх было немагчыма паўсядзённае жыццё вясковага чалавека, які працаваў пераважна на вольным паветры. Нягледзячы на намаганні савецкай улады, што ставіла перад сабой задачы знішчыць межы паміж горадам і вёскай у побыце і культуры насельніцтва [3, с. 79], у вёсцы захавалася пераемнасць традыцыйных форм галаўных убораў. Гэта прасочвалася і ў прычосцы, калі жанчыны і дзяўчаты па-ранейшаму запляталі валасы ў касу, укладвалі яе паўкругам або закручвалі у «куклу» (іншыя назвы: «гуля», «гулда», «гугел», «гугла»). Відавочна, што такая форма прычоскі была вельмі актуальнай і практычнай пры выкананні цяжкай хатняй і сельскагаспадарчай працы, а таму захоўвалася ў святочным і будзённым касцюме доўгі час.

Жаночыя прычоскі гараджанак, асабліва маладых, змяняліся больш часта. Гарадскія жанчыны маюць магчымасць актыўна карыстацца паслугамі цырульняў, каб зрабіць прычоску ў адпаведнасці з моднымі накірункамі. Як паказвае аналіз фотаздымкаў, сярод прычосак гараджанак у 1950-я гады былі папулярнымі прычоскі з валікамі і «бабета». Прычоску рабілі наступным чынам: усе валасы спераду і на скронях зачэсвалі назад і завязывалі на макаўцы не вельмі туга. Затым валасы накручвалі на тасёмку, у выніку чаго атрымоўваўся валік. Для ўстойлівасці валік замацоўвалі некалькімі шпількамі. Аналагам гэтай прычоскі было традыцыйнае для беларускіх жанчын закручванне валасоў на «тканку».

У 1960-я гады ў моду ўваходзяць прычоскі з высокім начосам. Для надання валасам аб’ёму жанчыны пачалі рабіць хімічную завіўку («андаляцыя», «брындуляцыя»), але большая частка па-ранейшаму на ноч накручвала валасы на «папяровыя», «тканевыя» бігудзі [6, с. 593 – 594].

У прычосках гарадскіх жанчын 70-х гадоў ХХ ст. атрымліваюць распаўсюджванне простыя і практычныя стрыжкі. Папулярнымі былі стрыжкі «сэсун», «ваўчыца», «боб» і іншыя. Яшчэ адной значнай зменай, якая адбылася ў жаночай прычосцы, стала стрыжка чолкі. Яе даўжыня і формы былі разнастайныя. Сярод вясковых жанчын кароткія стрыжкі заўсёды асуджаліся. Маладых дзяўчат, якія прыязджалі з горада з моднымі ў той час прычоскамі, абражалі – «стрыжаная». Стрыжка чолкі ў вёсцы таксама асуджалася, асабліва ў дачыненні да дзяўчат, якія вучыліся ў школе.

У 1950 – 1970-я гады адбыліся змены і ў святочных галаўных уборах. Асабліва заўважальныя – у вясельных уборах нявесты, якія ў гэты час значна трансфармуюцца і пачынаюць падпарадкоўвацца модным накірункам. У горадзе знікаюць самаробныя вянкi, іх месца займаюць пакупныя крамныя. На змену

вясельным каляровым вянкам прыходзіць мода на вянкi белага колеру. З'яўляюцца вясельныя вянкi на адным абручыку, упрыгожаныя штучнымi кветкамі, якія па традыцыі дапаўняюцца вэлюмам. У гэты час даўжыня вэлюма магла вар'іравацца ад 50 да 180 см, а колькасць слаёў складала ад 1 да 3 ярусаў.

Праведзены аналіз архіўных і палявых этнаграфічных матэрыялаў, а таксама гісторыка-этналагічных даследаванняў беларускіх этнолагаў дазваляе зрабіць выснову пра значныя трансфармацыйныя змены ў галаўных уборах гарадскога і вясковага насельніцтва. Гэта абумоўлена імклівымі эканамічнымі, палітычнымі, сацыяльнымі зменамі, а таксама этнічнымі працэсамі, якія ўплывалі на трансфармацыю касцюма і галаўных убораў беларусаў. Найбольшыя змены адбыліся ў галаўных уборах гараджан, якія прымалі модныя тэндэнцыі і насілі разнастайныя па форме, матэрыяле, у адпаведнасці з сезонам, галаўныя ўборы. У горадзе з 1950-х гадоў пад уплывам модных тэндэнцый пачынаецца уніфікацыя форм і тыпаў галаўных убораў, якія актыўна распаўсюджваюцца сярод беларускага насельніцтва. Захаванне традыцыйных галаўных убораў на працягу доўгага часу адзначаецца ў вёсцы, як сведчанне прыхільнасці да традыцый. У многім гэтаму спрыялі: рознае матэрыяльнае становішча гарадскіх і вясковых жыхароў, неразвітасць бытавых паслуг на вёсцы і іншыя акалічнасці. З 1960-х гадоў ў сельскі побыт трапляюць тавары і элементы гарадской моды. Традыцыйныя галаўныя ўборы паступова выходзяць з ужытку ў насельніцтва маладога і сярэдняга ўзросту і захоўваюцца сярод людзей старэйшага пакалення.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Занальны дзяржаўны архіў у г. Бабруйску. – Фонд 2302. – Воп. 1. – Спр. 181. Планы производства на 1971 г.
2. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 188. Матэрыялы Бабруйскай этнаграфічнай экспедыцыі аўтара 2013 г. па галаўных уборах беларусаў.
3. Беларускае народнае адзенне / Л. А. Малчанова [і інш.]; пад рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 96 с.
4. Бялявіна, В. М. Жаночы касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2007. – 350 с.
5. Мятлеўская, Л. Л. Галаўны ўбор немаўляці ў в. Цераблічы Столінскага раёна Брэсцкай вобласці / Л. Л. Мятлеўская // Культурная спадчына, менеджмет, маркетынг. Іх роля ў развіцці музея / уклад. С. Б. Маеўская. – Мінск, 2010. – 187 с.
6. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2006. – Т. 3. Гродзенскае Панямонне : у 2 кн. / А. М. Боганева [і інш.]. – Кн. 2. – 736 с.

7. Идеология «советского вкуса» : 1950 – 1960-е гг. // История шляп [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.italymoda.ru/ideologiya-sovetskogo-vkusa-1950-1960-e-gg>. – Дата доступа : 06.09.2013.

#### РЕЗЮМЕ

На основе сравнительно-исторического анализа архивных и полевых этнографических материалов, а также этнологических и исторических исследований белорусских учёных XX – XXI вв. рассмотрены изменения и развитие головных уборов белорусов на протяжении 1950 – 1970-х годов.

#### SUMMARY

On the basis of comparative historical analysis of archival and ethnographic field materials, and ethnological and historical research Belarusian ethnologists XX – XXI century discusses the changes and development headdresses of Belarusians in 1950 – 1970's.

*Мілаш Я. А.*

### **БЕЛАРУСКІЯ ХРЫСЦІЯНСКІЯ ТРАДЫЦЫІ І ІХ УПЛЫЎ НА ЭТНІЧНЫЯ ПРАЦЭСЫ НА БЕЛАРУСКІХ ЗЕМЛЯХ У КАНЦЫ ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ СТ.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

Хрысціянскія традыцыі за шматлікія часы панавання хрысціянства на беларускіх землях глыбока ўкараніліся ў штодзённае жыццё нашага народа, сталі не толькі царкоўнымі, але і пэўнымі этнічнымі элементамі і сімваламі беларусаў. Формы і звычаі ўшанавання мясцовых цудатворных абразоў Багародзіцы, пэўных святых, ікон, крыжоў, іншых святых рэчаў; мова, якая выкарыстоўваецца падчас богаслужэнняў, выдання рэлігійнай літаратуры, асабістых малітваў; удзел у спецыяльных набажэнствах, хросных хадах, паломніцтвах, іх мясцовыя асаблівасці і адрозненні ў знешнім выглядзе; падрыхтоўка мясцовага кліру і нацыянальная духоўная адукацыя – ўсё гэта ў сукупнасці складае беларускія хрысціянскія традыцыі, вывучэнне якіх неабходна ў рэшышчы вывучэння беларускай этнічнай культуры.

Артыкул утрымлівае тэарэтычныя высновы, што датычацца фарміравання хрысціянскіх традыцый і іх уплыву на этнічныя працэсы на беларускіх землях у канцы ХІХ – пачатку ХХ ст. Гэта час глыбокіх грамадскіх перамен, значных этнічных працэсаў (складанне беларускай нацыі), канфесійных змен у Расійскай імперыі ў цэлым і на тагачасных беларускіх землях у прыватнасці. Таму неабходна вызначыць, якім чынам хрысціянскія традыцыі фарміраваліся або

развіваліся менавіта ў гэты час, ці падвяргаліся трансфармацыі, якім чынам уплывалі на этнічныя і культурныя працэсы на Беларусі.

Вылучаецца некалькі асабліва важных элементаў у этнічным асэнсаванні хрысціянскіх традыцый беларусаў: ушанаванне святых і Багародзіцы; выкарыстанне беларускай мовы падчас набажэнстваў; падрыхтоўка мясцовага духавенства.

Асаблівую цікавасць уяўляе вывучэнне ўшанавання беларускім народам пэўных святых, што з'яўляецца паказчыкам калектыўнага духоўнага вопыту і гістарычнай памяці, а таксама адным з этнічных сімвалаў. Адзначаецца ўстойлівасць складу (з невялікімі варыяцыямі) найбольш шанаваных святых у розных рэгіёнах Беларусі. Цяжка пералічыць усіх святых, мучанікаў і божых угоднікаў, якія карысталіся народнай пашанай на беларускіх землях, тым больш што іх склад на працягу часу заўсёды змяняўся. Але можна вылучыць найбольш вядомых і ў пэўнай ступені нязменных святых. У прыватнасці, усімі беларусамі шанаваліся агульнахрысціянскія святыя Пётр і Павел, Іаан Хрысціцель, Мікалай, Параскева, Юрый, Ілья, а таксама першыя праваслаўныя святыя браты-мучанікі Барыс і Глеб [12, с. 239]. Але існавалі і пэўныя рэгіянальныя асаблівасці ў складзе шанаваных святых. Так, для праваслаўных вернікаў паўднёвых раёнаў Беларусі характэрна адметнае стаўленне да святых Варвары, Міхаіла, Панцеляймона. У паўночна-заходнім рэгіёне да такіх адносіцца святы Казімір, які асаблівым чынам ушаноўваўся католікамі. У паўночным і цэнтральным рэгіёнах павагай карысталіся святыя Еўфрасіння (у праваслаўных), Язафат (ва ўніятаў), Параскева (ушаноўвалася як праваслаўнымі, так і ўніятамі) [12, с. 143].

Але перш за ўсё ў кожным прыходзе або парафіі асаблівым чынам ушаноўваецца святы, у гонар якога названа мясцовая царква або касцёл. Тады ён лічыцца нябесным заступнікам пэўнай мясцовасці. Урачыста святкуюць дзень успаміну гэтага святога – прастольнае свята або фэст, на які збіраецца народ з іншых прыходаў [3, с. 5 – 7].

Яшчэ адной важнай асаблівасцю беларускай традыцыі ўшанавання святых з'яўляецца яе надканфесійны характар: звычайна на прастольныя свята або фэсты, прысвечаныя пэўнаму святому, збіраліся вернікі розных веравызнанняў з усяго наваколля. Я. Брэн адзначае, што праваслаўныя вернікі Бельскага павета з задавальненнем прымаюць удзел у фэсце мястэчка Боцькі, прысвечаным каталіцкаму святому Антонію Падуанскаму [3, с. 7]. А католікі, пераважна сяляне, з вёскі Мосар штогод 6 снежня і 9 мая ва ўспамін святога Мікалая ідуць пешшу ў вёску Высокае, дзе ў праваслаўнай царкве знаходзіцца абраз святога [6, с. 103 – 104]. Нельга таксама забываць, што два стагоддзі назад большасць

тагачаснага сялянскага насельніцтва краю (па звестках даследчыкаў, у XVIII ст. – каля 70 %) было ўніяцкім. Напэўна, таму і назіралася такая згода вернікаў у справе ўшанавання святых. Е. Раманаў у працы «Белорусский сборник» паведамляў, што дзень святога Ануфрыя ў часы уніі быў вельмі вялікім святам, яго абразы і пасля скасавання ўніяцтва знаходзіліся амаль ў кожным праваслаўным храме, а людзі працягвалі адзначаць гэты дзень і не працаваць, хоць афіцыйна такога свята ўжо не існавала [12, с. 272]. Традыцыйна сяляне 16 верасня шанавалі Язафата Кунцэвіча [3, с. 12].

Зварот да канкрэтных святых з пэўнай нагоды быў паўсюднай з’явай. Такія ўяўленні замацоўваліся на падставе народнага духоўнага вопыту. Вылечаны пасля малітвы чалавек расказваў пра гэты цуд іншым, асабісты вопыт становіўся калектыўным, а затым трансфармаваўся ва ўстойлівыя ўяўленні пра важнасць звароту да пэўных святых з канкрэтнымі праблемамі. Напрыклад, святому Юрыю маліліся гаспадары, калі хварэла жывёла; ён жа лічыўся патронам пастухоў [12, с. 182]. Паўсюдна адзначалі і дзень святога Ілы, да якога звярталіся з просьбамі аб дажджы ў засушлівае надвор’е [12, с. 272]. Святая Варвара на Палессі лічылася апякункай жанчын, якія насілі яе абразкі, набывалі свечы, іконы і асаблівыя малітоўнікі – «варварнікі» [18, с. 143, 281]. Да Іаана-воіна звярталіся з просьбай вяртання звараваных рэчаў або коней і пакарання вінаватых [12, с. 274]. З разнастайнымі просьбамі звярталіся да цудатворца Мікалая.

Яшчэ адным аспектам народнага ўшанавання святых з’яўляецца тое, што прызнанне пэўных святых знізу (простымі вернікамі) часта папярэднічала прызнанню афіцыйнаму (кананізацыі Царквой). Такія святыя ў далейшым становяцца сімвалам не толькі пэўнай эпохі, але і мясцовасці. Такім прыкладам на беларускіх землях можа лічыцца ушанаванне жыхарамі Слуцкыны княгіні Сафіі Алелькі (па мужу Радзівіл), мошчы якой знаходзіліся ў слуцкай праваслаўнай царкве.

Асобна вылучаюцца святыя, якія паходзілі з беларускіх зямель або іх дзейнасць была звязана з нашым краем: Еўфрасіння Полацкая, Кірыл Тураўскі, Афанасій Філіповіч, дзіця Гаўрыіл Заблудаўскі. Сярод каталіцкіх святых гэта святы Казімір, А. Баболя, Я. Кунцэвіч. Таму з яшчэ большым энтузіязмам звярталіся да беларускіх святых вернікі, ушаноўвалі месцы, дзе знаходзіліся іх мошчы, пілігрымавалі да гэтых святынь. Такія традыцыі аб’ядноўвалі людзей, якія праз малітву і зарокі да «свайго» святога, што паходзіў з іх мясцовасці, працягвалі шматсотгадовую традыцыю яго ўшанавання. Такім чынам, праз традыцыю ўшанавання мясцовых святых адбывалася павязь часоў і пакаленняў,



трансляцыя духоўнага вопыту нашчадкамі. Гэтыя традыцыі ўздзейнічалі на вобраз жыцця вернікаў, іх свядомасць і мысленне, а праз гэта садзейнічалі этнічнай кансалідацыі беларусаў, фарміраванню самасвядомасці і рэлігійнай талерантнасці.

Этнографы адзначалі, што ў беларускай народнай свядомасці культ Багародзіцы займае роўнае месца з Богам-Айцом і Сынам: *«Калі ена Мацёр Божая, дак павінна быць старшэй за Бога, але нехай сабе Бог старшэй, бо Ён як ня есцэка – Бог, да ўсё ж такі Прэчыстая свяцей за ўсіх святых»* [18, с. 141]. Галоўным чынам, гэты культ праяўляецца ва ўшанаванні яе выяў і прысвечаных ёй святых. Форм ушанавання таксама існавала шмат: спецыяльныя малітвы, набажэнствы, паломніцтвы да месцаў знаходжання цудатворных абразоў. Кожная мясцовасць на тагачасных беларускіх землях мела свой цудатворны абраз Божай Маці, які карыстаўся вялікай пашанай і часам становіўся сімвалам горада, мястэчка або вёскі. Толькі ў адной Мінскай праваслаўнай епархіі на той час налічвалася 28 цудатворных абразоў, з якіх 25 належалі Багародзіцы [5, с. 62 – 78]. Маці Божая ўяўлялася заступніцай і ахоўніцай, таму наяўнасць такой святыні жыхарамі кожнай мясцовасці лічылася і неабходнасцю, і благаслаўленнем, і гордасцю адначасова.

Самымі буйнымі багародзічнымі цэнтрамі на той час былі Вільня (тут знаходзіліся абразы Маці Божай Вастрабрамскай і Маці Божай Віленскай Адзігітры), Бялынічы, Баркалабава, Краснасток, Юравічы, Жыровіцы і Супрасль, а таксама Мінск – месца знаходжання абразы Маці Божай Мінскай. Святы, прысвечаныя цудатворным абразам, суправаджаліся вялікім наплывам багамольцаў: часам іх налічвалася некалькі дзясяткаў тысяч. У такія дні кожны вернік лічыў неабходным далучыцца да святкаванняў шляхам удзелу ў набажэнствах, споведзі, хросных хадах і працэсіях. Часта да такіх свят былі прымеркаваны кірмашы і разнастайныя забавы, але, па сведчанні ўдзельнікаў, большая частка вернікаў першым чынам лічыла неабходным споўніць свае хрысціянскія абавязкі, а свецкія забавы былі справай другаснай [3, с. 8 – 11].

Менавіта традыцыя ўшанавання цудадзейных абразоў насіла агульны характар і служыла аб'яднальным працэсам у грамадстве. Ушанаванне пэўнага цудадзейнага абразы мела, хутчэй, не канфесійную, а тэрытарыяльную афарбоўку. Напрыклад, Маці Божая Юравіцкая лічылася апякункай Палесся. І кожны год падчас святкавання урачыстасці, прысвечанай абразу, у гэтую невялікую вёску сцякаліся багамольцы з усіх палескіх мясцовасцей. А падчас пераносу абразы Маці Божай Крупецкай у Мінскую Крыжовую царкву ў

хросным ходзе ўдзельнічалі побач з праваслаўнымі не толькі простыя вернікі каталіцкага веравызнання, але і каталіцкія святары [11, с. 504].

Традыцыя хросных хадоў, што падтрымлівалася царквой, была вельмі распаўсюджанай на нашых землях. Кожная вёска лічыла сваім абавязкам далучыцца да багамольцаў [7, с. 22 – 28]. Часта ўздоўж дарогі, па якой рухаўся хросны ход, вернікі станавіліся на калені па абодвух баках і такім чынам сустракалі дарагу для іх святыню. Падчас хроснага ходу з цудадзейнымі абразамі людзі стараліся легчы на зямлю перад іконай, каб над імі пранеслі святыню. Тады, па перакананні вернікаў, можна атрымаць благаславенне ад іконы, Боскую ласку, што зыходзіла ад святыні [5, с. 308 – 315]. А калі гэта не атрымлівалася, вернікі спрабавалі дакрануцца да ківота або да вопраткі людзей, што неслі абраз, прасілі пранесці святыню самім хаця б некалькі крокаў [1, с. 404 – 411].

Відавочна, што хрысціянскія традыцыі ў той час мелі асаблівае значэнне і вялікі ўплыў на культурнае і грамадскае жыццё, былі неад’емнай часткай штодзённай культуры і мыслення, прадвызначалі шматлікія падзеі і служылі пэўнымі арыенцірамі. Таму іх уплыў на этнічныя працэсы цяжка пераацаніць. І хоць поліканфесійнасць, якая стала знакавай прыкметай беларускага народа, не спрыяла адзінству нацыі, але пры даследаванні хрысціянскіх традыцый становіцца відавочнай іх пэўная надканфесійнасць, аб’яднальнае ўздзеянне (асабліва на мясцовым узроўні) і своеасаблівы сінкрэтызм. Менавіта гэтыя традыцыі, якія ў значнай ступені можна назваць народнымі, спрыялі этнакансалідацыі, фарміраванню беларусаў як нацыі, развіццю яго свядомасці і гістарычнай памяці.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Архимандрит Иоанникий. Сведения о Тупичевской Чудотворной иконе Божьей Матери и крестных ходах, совершаемых в городе Мстиславле / Архимандрит Иоанникий // Могилёвские епархиальные ведомости. – 1885. – № 18-19. Часть неофициальная. – С. 404 – 411.
2. Беларусь / рэдкал. : І. У. Чаквін [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2007. – Т. 10. Славянскія этнакультурныя традыцыі. – 513 с.
3. Брен, Я. К. Особенности религиозного быта крестьян Бельского уезда Гродненской губернии / Я. К. Брен. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1887. – 49 с.
4. Василевский, В. Об обучении молитвам прихожан / В. Василевский // Литовские епархиальные ведомости. – 1874. – № 1. – С. 4 – 5.
5. Историко-статистическое описание Минской епархии, составленное ректором Минской духовной семинарии архимандритом Николаем. – СПб. : Тип. духовного журнала «Странник», 1864. – 315 с.
6. Клименко, Т. Почему моссарцы веруют Св. Николаю / Т. Клименко // Литовские епархиальные ведомости. – 1883. – № 12. – С. 103 – 104.

7. Крестный ход из м. Городеи в село Щорсы, Новогрудского уезда // Минские епархиальные ведомости. – 1908. – № 1. Часть неофициальная. – С. 22 – 28.
8. Конан, У. М. Ксёндз Адам Станкевіч і каталіцкае адраджэнне ў Беларусі / У. М. Конан. – Мінск : Про Хрысто, 2003. – 127 с.
9. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў г. Гродна.
10. О чудесном исцелении больной крестьянки деревни Горны, Гродненского уезда, Феклы Ласик // Литовские епархиальные ведомости. – 1883. – № 51. – С. 469 – 471.
11. Перенесение местной Крестовой Иконы Божьей Матери в Минскую Крестовую церковь // Минские епархиальные ведомости. – 1886. – № 21. Часть неофициальная. – С. 504 – 413.
12. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – VIII, 600 с.
13. Сержпутоўскі, А. Беларуская этнаграфія ў доследах і матэрыялах / А. Сержпутоўскі. – Мінск : Друк. Беларускай акадэміі навук, 1930. – 278 с.
14. Станкевіч, А. З Богам да Беларусі: збор / А. Станкевіч. – Вільнюс : Інстытут беларусістыкі, 2008. – 1097 с.
15. Туронак, Ю. Канфесіі / Ю. Туронак // Мадэрная гісторыя Беларусі / Ю. Туронак. – Вільня, 2008. – С. 394.
16. Чихачев, Д. Н. Вопрос о располячении костела в прошлом и настоящем / Д. Н. Чихачев. – СПб. : Тип. Т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1913. – 112 с.
17. Яноўская, В. В. Хрысціянская царква ў Беларусі, 1863 – 1914 гг. / В. В. Яноўская. – Мінск : БДУ, 2002. – 197 с.
18. Pietkiewicz, Cz. Kultura duchowna Polesia Rzeczyckiego / Cz. Pietkiewicz. – Warszawa : Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1938. – 459 s.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена наиболее распространенным христианским традициям на белорусских землях с 1880-х по 1917 годы: формам и способам почитания культа святых, Богородицы, языковым традициям христианских церквей и подготовке местного клира. На основе анализа и структурирования перечисленных элементов сделано теоретическое обоснование степени влияния данных традиций на культурную, общественную, религиозную жизнь, а также на этнические процессы и формирование самосознания белорусов.

#### SUMMARY

Article is devoted to the most widespread Christian traditions on the Belarusian lands during from 1880 to 1917: to forms and ways of honoring of a cult sacred, Virgin, to language traditions of Christian churches and preparation of local clergy. On the basis of the analysis and structuring the listed elements theoretical justification of extent of influence of these traditions on cultural, public, religious life, and also on ethnic processes and formation of consciousness of Belarusians is made.

**ГІСТАРЫЯГРАФІЯ ВЫВУЧЭННЯ НАРОДНАЙ МАТЭРЫЯЛЬНАЙ  
КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ ПОЛЬСКІМІ ДАСЛЕДЧЫКАМІ ХІХ –  
ПАЧАТКУ ХХ СТ.**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 03.09.2013)*

Прагрэсіўнае развіццё кожнай навуковай дысцыпліны магчыма толькі на аснове вывучэння, аналізу, асэнсавання дасягненняў папярэдніх пакаленняў даследчыкаў, прыняцця ці аспрэчвання створаных імі тэорый. Працы польскіх даследчыкаў ХІХ – 1-й паловы ХХ ст. даюць магчымасць удакладніць звесткі, што паходзяць з іншых крыніц, і тым самым унесці значны ўклад у даследаванне народнай матэрыяльнай культуры беларусаў. Важнае значэнне мае таксама аналіз тэарэтычных дасягненняў польскіх даследчыкаў у названай галіне. У 1920 – 1940-я гады польскія этнолагі прапанавалі шэраг палажэнняў па эвалюцыі асобных элементаў народнай матэрыяльнай культуры беларусаў, якія з’яўляюцца актуальнымі і сёння.

Інфармацыя пра работы польскіх этнолагаў з’яўляецца ў сярэдзіне ХІХ ст., калі былі надрукаваны першыя рэцэнзіі на гэтыя працы [1 – 7].

У 1852 г. сын Л. Галамбёўскага Севярын выдаў кнігу «Успаміны аб жыцці Лукаша Галамбёўскага», прысвечаную дзейнасці бацькі [8]. Шэраг артыкулаў знаёміць чытачоў з жыццёвым шляхам і навуковай дзейнасцю некаторых польскіх этнолагаў [9 – 12]. Аднак у гэтых работах адсутнічае аналіз здабыткаў даследчыкаў у вывучэнні народнай матэрыяльнай культуры беларусаў.

А. М. Пыпін у чацвёртым томе «Гісторыі рускай этнаграфіі», прысвечаным Беларусі і Сібіры, узгадвае працы М. Чарноўскай, І. Шыдлоўскага, Л. Галамбёўскага, І. Ярашэвіча, Ю. І. Крашэўскага, Я. Тышкевіча, аднак пры гэтым толькі адзначае асноўны змест даследаванняў [13, с. 20 – 22].

У пачатку ХХ ст. з’яўляецца шэраг польскіх бібліяграфічных выданняў па этналагічнай тэматыцы, куды трапілі і працы польскіх даследчыкаў па народнай матэрыяльнай культуры беларусаў [14 – 17]. У гэты ж час быў надрукаваны шэраг артыкулаў, прысвечаны жыццёваму шляху і творчай дзейнасці польскіх этнолагаў [18 – 22]. У міжваенны час Я. С. Быстрань матэрыялы па гісторыі польскай этналогіі [23; 24], а таксама працу «Бібліяграфія польскай этнаграфіі», якая з’яўляецца каштоўнай крыніцай пры вывучэнні даследчых крыніц [25]. Крытыцы творчасці Ю. І. Крашэўскага прысвечаны працы А. Бара [26] і М. Пякарскага [27]. Гэтыя даследаванні маюць літаратуразнаўчы характар, іх аўтары адзначаюць, што творы Ю. І. Крашэўскага насычаны этнаграфічнымі

падрабязнасцямі, добра перадаюць асаблівасці народнай матэрыяльнай культуры беларусаў, што даказваецца шматлікімі прыкладамі.

У 1927 г. А. Шлюбскім выдадзены даведнік «Матэрыялы да беларускай бібліяграфіі», дзе ёсць раздзел «Матэрыяльная культура. Быт». Некаторыя працы польскіх этнолагаў, якія ўтрымліваюць звесткі па названай праблематыцы, змешчаны таксама ў іншых раздзелах работы і ў дадатку [28]. На жаль, кола ўнесеныя у бібліяграфічны спіс прац польскіх даследчыкаў абмежавана, верагодна, з-за іх недаступнасці для аўтара.

Найбольш актыўна да вывучэння навуковай спадчыны польскіх этнолагаў адзначанага перыяду даследчыкі звярнуліся пасля Другой сусветнай вайны. Імі разгледжаны асноўныя школы і накірункі польскай этналогіі, што вельмі важна ўлічваць пры даследаванні навуковай спадчыны польскіх этнолагаў у галіне вывучэння народнай матэрыяльнай культуры беларусаў. Першай пасляваеннай спробай стварэння гісторыі польскай этналогіі з'яўляецца праца А. Кутшэбянкі, дзе пазначаны асноўныя этапы развіцця польскай этналогіі [29]. Самай грунтоўнай да сённяшняга дня работай з'яўляецца калектыўная манаграфія «Гісторыя польскай этнаграфіі» пад рэдакцыяй М. Тэрлецкай [30]. У гэтай працы падаецца перыядызацыя польскай этналогіі, прааналізаваны накірункі развіцця этналагічнай навукі, змена розных школ, разгледжана дзейнасць некаторых этнолагаў і навуковых таварыстваў, перыядычныя выданні, дзе друкаваліся вынікі даследаванняў. Навуковай дзейнасці асобных польскіх этнолагаў, якія вывучалі народную матэрыяльную культуру беларусаў, прысвечаны шэраг прац 2-й паловы XX ст. Асабліва падрабязна разгледжана дзейнасць Ю. І. Крашэўскага і К. Машынскага. У працах, прысвечаных творчасці Ю. І. Крашэўскага, адзначаны істотны ўплыў на яго творчасць беларускіх народных традыцый, а таксама дакладнае адлюстраванне ў мастацкіх і публіцыстычных творах пісьменніка асаблівасцей народнай культуры беларусаў [31 – 36].

Пасля 1959 г. у друку з'яўляецца шэраг работ, дзе асэнсоўваецца навуковы здабытак К. Машынскага [37 – 42]. Яны даюць уяўленне пра роль даследчыка ў вывучэнні народнай культуры славян, у тым ліку і матэрыяльнай спадчыны беларусаў.

У манаграфіі В. К. Бандарчыка «Гісторыя беларускай этнаграфіі XIX ст.» даследаваны навуковы ўклад у беларускую этнаграфію тых польскіх этнолагаў, якія вывучалі матэрыяльную культуру беларусаў [43, с. 45 – 57, 145 – 152, 256 – 272]. У 1967 г. В. К. Бандарчыкам апублікаваны артыкул «Беларуская этнаграфія ў працах польскіх даследчыкаў XIX ст.» [44].

В. Бянькоўскі ў артыкуле «Этнаграфічныя даследаванні Антрапалагічнай камісіі Акадэміі мастацтваў у Кракаве а таксама Этнаграфічнай камісіі Польскай акадэміі мастацтваў» закрануў і пытанні вывучэння гэтымі ўстановамі матэрыяльнай культуры беларусаў [45]. Творчасці З. Глогера прысвечаны артыкул В. Альшэвіча «Жыццё і працы Зыгмунта Глогера», дзе падкрэсліваюцца дасягненні даследчыка ў вывучэнні не толькі польскай, але і беларускай народнай матэрыяльнай культуры [46].

А. Баршчэўскі ў артыкуле «Польскія зацікаўленні беларускай мовай і культурай у XIX і XX стагоддзі» адзначае: нягледзячы на тое, што польскія даследчыкі XIX – 1-й паловы XX ст. звярталіся пераважна да вывучэння беларускай духоўнай культуры, аднак часам адзначалі асаблівасці і культуры матэрыяльнай [47].

У пасляваенны час у Польшчы з’явіліся фундаментальныя даследаванні, прысвечаныя гісторыі польскай фалькларыстыкі, сярод якіх вылучаецца праца «Гісторыя польскай фалькларыстыкі» у дзвюх частках, дзе ахоплены перыяд 1800 – 1918 гг. [48; 49]. Яна змяшчае звесткі пра польскіх фалькларыстаў і этнолагаў, у тым ліку тых, якія займаліся вывучэннем народнай матэрыяльнай культуры беларусаў. Падобным чынам жыццёвы і творчы шлях польскіх даследчыкаў традыцыйнай беларускай спадчыны асветлены ў «Слоўніку польскага фальклору» [50].

У манаграфіі «Творчае пабрацімства. Беларуска-польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў XIX ст.» А. І. Мальдзіс аналізуе артыкулы М. Чарноўскай, «Вясельныя абрады вясковага народа ў Мінскай губерні...» (не выключае, што аўтарам апошняга маглі быць З. Даленга-Хадакоўскі ці К. Шырма), працы Я. Тышкевіча і У. Сыракомлі, матэрыялы па беларускай этнаграфіі ў перыядычных выданнях [51]. Некаторыя звесткі па тэме даследавання маюцца ў кнізе А. І. Мальдзіса «Падарожжа ў XIX ст. З гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры» [52, с. 185].

У працы Л. А. Малчанавай «Матэрыяльная культура беларусаў» пры разглядзе гістарыяграфіі таксама згадваюцца работы польскіх этнолагаў. Асабліва важнымі сярод іх даследчыца лічыць работы К. Машынскага і Ч. Пяткевіча [53, с. 8].

Н. С. Гілевіч у кнізе «З клопатам пра песні народа. Кароткі нарыс гісторыі даследавання беларускіх народных песень» высока ацэньвае працы М. Чарноўскай і Я. Тышкевіча, ставіць пытанне аб аўтарстве артыкула «Вясельныя абрады вясковага народа ў Мінскай губерні...» [54, с. 8 – 20].

У манаграфіі В. К. Бандарчыка «Гісторыя беларускай этнаграфіі – пачатак XX ст.» прааналізаваны працы В. Шукевіча, У. Загорскага, Ю. Смалінскага, М. Федароўскага. Аўтар падкрэслівае, што гэтыя даследаванні ў асноўным даюць аб'ектыўны малюнак жыцця беларусаў [55, с. 119]. У кнізе Я. Саламевіча «Міхал Федароўскі» выкладзены вынікі даследавання навуковай спадчыны вучонага [56]. Уплыў рамантызму на вывучэнне польскімі этнолагамі беларускай народнай культуры знайшло адлюстраванне ў даследаванні В. К. Бандарчыка і Л. А. Малаш [57].

У манаграфіі К. А. Цвіркі разгледжана і прааналізавана інфармацыя па ўсіх аспектах матэрыяльнай культуры беларусаў, якая прысутнічае ў творах У. Сыракомлі [58].

У 1976 г. пабачыла свет калектыўная праца «Казімір Машынскі: жыццё і творчасць», дзе змешчана 13 артыкулаў розных аўтараў, якія асабіста ведалі вучонага [59].

Калі ў Польшчы ў 1968 г. быў апублікаваны чарговы том поўнага збору твораў О. Кольберга, прысвечаны беларускім землям, з'явілася некалькі артыкулаў па гэтай тэме [60; 61]. Так, Т. М. Бутэвіч («Беларускія фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы на старонках часопіса “Ziemia” за 1910 – 1918 гг.») адзначае, у якіх нумарах часопіса маюцца матэрыялы па беларускай народнай культуры [62].

З. Бялы ў артыкуле «Неаэвалюцыянізм у польскай этнаграфіі: Казімір Машынскі» на аснове аналізу метадаў навуковай працы, асноўных мэт і накірункаў даследавання выдатнага славіста спрабуе даказаць, што той з'яўляўся першым неаэвалюцыяністам (хоць сам К. Машынскі назваў сваю школу «крытычным эвалюцыянізмам») [63].

У навучальным дапаможніку М. Ф. Піліпенкі «Этнаграфія Беларусі» даецца ацэнка дзейнасці шэрага польскіх этнолагаў [64].

У манаграфіях Г. А. Каханоўскага «Археалогія і гістарычнае краязнаўства Беларусі ў XVI – XIX стст.» [65] і «Прадвесне навукі» [66] прааналізавана навуковая спадчына некаторых польскіх этнолагаў.

У рабоце М. Аляхновіча змешчана навуковая крытыка прац Л. Галамбёўскага, Я. Тышкевіча і О. Кольберга [67].

У 2-й палове 1980-х гадоў вялікую работу па вывучэнні навуковай спадчыны польскіх даследчыкаў беларускай народнай культуры зрабілі беларускія фалькларысты. Галоўным прадметам іх даследаванняў была духоўная культура беларусаў у польскіх працах, аднак часта адзначалася, дзе ў даследаваных імі работах гаворка ідзе пра матэрыяльную культуру. Акрамя

гэтага, аўтарамі апісваецца жыццёвы і творчы шлях польскіх вучоных, што дазваляе больш глыбока зразумець усе аспекты іх творчасці [68 – 72].

У энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі» змешчаны артыкулы, прысвечаныя асобным польскім этнолагам, якія даследавалі народную матэрыяльную культуру, і перыядычным польскім выданням, дзе друкаваліся звесткі па названай праблематыцы [73].

Жыццёваму шляху і навуковай дзейнасці Я. Тышкевіча прысвечана манаграфія Г. А. Каханоўскага і А. Г. Каханоўскага «Руплівец нашай старасвеччыны (Яўстах Тышкевіч, 1814 – 1873)» [74].

Дзейнасць Ч. і З. Пяткевічаў, В. Шукевіча апісваецца ў артыкулах І. П. Бязручкі [75], Л. Салавей [76], У. Васілевіча [77, с. 5 – 14], А. Літвіновіча [78], Т. Мікуліч [79]. На жаль, дасягненні даследчыкаў у вывучэнні матэрыяльнай культуры адзначаны даволі павярхоўна.

Інфармацыя пра польскія друкаваныя крыніцы ўтрымліваецца ў работах, прысвечаных матэрыяльнай культуры беларусаў [80 – 87]. Працы польскіх даследчыкаў разглядаюцца ў іх перш за ўсё як крыніцы па тым ці іншым аспекце народнай матэрыяльнай спадчыны, але ўвага не звяртаецца на метады збору, апрацоўкі і інтэрпрэтацыі матэрыялу, навуковыя школы і канцэпцыі, створаныя польскімі этнолагамі.

У трэцім томе выдання «Беларусы» В. К. Бандарчык паўтарыў палажэнні і вывады, змешчаныя ў папярэдніх работах [88].

Навуковыя сувязі паміж К. Машынскім і Д. К. Зяленіным знайшлі адлюстраванне ў іх перапісцы, фрагменты якой з фондаў архіва Расійскай акадэміі навук былі апублікаваны А. М. Рэштатавым і З. Ясевічам на старонках часопіса «Люд» [89]. У 2002 г. выдадзены першы том манаграфіі «Польскія этнографы і народазнаўцы. Постаці, біяграфічныя звесткі», дзе змешчаны біяграфічныя звесткі і кароткая характарыстыка навуковых дасягненняў польскіх этнолагаў, у тым ліку па народнай матэрыяльнай культуры беларусаў [90].

Розным аспектам вывучэння традыцыйнай беларускай спадчыны польскімі даследчыкамі прысвечаны шэраг артыкулаў і манаграфія В. Лабачэўскай [91 – 95].

Такім чынам, грунтоўна прааналізаваны біяграфіі польскіх даследчыкаў, а таксама іх уклад у вывучэнне духоўнай культуры беларусаў, галоўным чынам таму, што гэтыя пытанні разглядаліся не толькі этнолагамі, але і фалькларыстамі і літаратуразнаўцамі. Калі ж этнолагі звярталіся да навуковай спадчыны польскіх даследчыкаў у галіне вывучэння народнай матэрыяльнай культуры



беларусаў, па-за іх увагай заставаўся шэраг праблем, важных для генезісу навукі: змена навуковых школ і накірункаў, развіццё метадаў збору, апрацоўкі і інтэрпрэтацыі фактычнага матэрыялу, найважнейшыя навуковыя канцэпцыі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. F. Z. [Рэцэнзія] / F. Z. // BibliotekaWarszawska. – 1848. – Т. 4. – S. 146 – 149. – Рэц. на кн. : Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego pod względem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemysłowo-handlowym i lekarskim. Z dodatkiem wiadomości : o obyczajach, śpiewach, przysłowiach i ubiorach ludu, gusłach, zabobonach i t. d. / E. Tyszkiewicz. – Wilno : DrukarniaAnt. Marcinowskiego, 1847. – 446 s.
2. Kraszewski, J. I. [Рэцэнзія] / J. I. Kraszewski // Athenaeum. – 1848. – Т. II. – S. 24. – Рэц. на кн. : Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego pod względem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemysłowo-handlowym i lekarskim. Z dodatkiem wiadomości : o obyczajach, śpiewach, przysłowiach i ubiorach ludu, gusłach, zabobonach i t. d. / E. Tyszkiewicz. – Wilno : DrukarniaAnt. Marcinowskiego, 1847. – 446 s.
3. Recenzja. [Рэцэнзія] // PrzeglądNaukowyiLiteracki. – 1848. – Т. II. – № 214. – S. 154. – Рэц. на кн. : Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego pod względem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemysłowo-handlowym i lekarskim. Z dodatkiem wiadomości : o obyczajach, śpiewach, przysłowiach i ubiorach ludu, gusłach, zabobonach i t. d. / E. Tyszkiewicz. – Wilno : DrukarniaAnt. Marcinowskiego, 1847. – 446 s.
4. Zieliński, F. [Рэцэнзія] / F. Zieliński // BibliotekaWarszawska. – 1848. – Т. 4. – S. 146 – 159. – Рэц. на кн. : Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego pod względem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemysłowo-handlowym i lekarskim. Z dodatkiem wiadomości : o obyczajach, śpiewach, przysłowiach i ubiorach ludu, gusłach, zabobonach i t. d. / E. Tyszkiewicz. – Wilno : DrukarniaAnt. Marcinowskiego, 1847. – 446 s.
5. Kraszewski, J. I. [Рэцэнзія] / J. I. Kraszewski // Tygodnik Petersburski. – 1840. – Cz. XXI. – № 49. – S. 260. – Рэц. на кн. : Podróż Kontryma, urzędnika Banku Polskiego, odbyta w roku 1829 po Polesiu, wydana przez Edwarda Raczyńskiego w Poznaniu u Walentego Stefańskiego, 1839 roku. – 73 s.
6. L. [Рэцэнзія] / L. // Biblioteka Warszawska. – 1861. – Т. 4. – S. 465 – 466. – Рэц. на кн. : Kraszewski, J. I. Wspomnienia Wolynia, Polesia i Litwy / J. I. Kraszewski. – Paryż, 1861. – 348 s.
7. Dołęga, B. O J. I. Kraszewskim / B. Dołęga // Tygodnik Petersburski. – 1840. – R. 11. – № 33. – S. 169 – 170 ; № 34. – S. 174 – 175.
8. Gołębiowski, S. Pamietniko życiu Lukaszego Gołębiowskiego, wydany przez jego syna / S. Gołębiowski. – Warszawa, 1852. – 112 s.
9. Adamowicz, A. Badacze domowego życia Polski / A. Adamowicz // Biblioteka Warszawska. – 1865. – Т. 1. – S. 273 – 274.
10. Korotyński, W. Mściśław Kamiński / W. Korotyński // Tygodnik ilustrowany. – 1868. – Т. 2. – № 46. – S. 236 – 237.
11. Korotyński, W. Eustachyhr Tyszkiewicz / W. Korotyński // Tygodnik ilustrowany. – 1873. – Т. 12. – № 299. – S. 133 – 134 ; № 300. – S. 154 – 155 ; № 301. – S. 163.

12. Gloger, Z. Oskar Kolberg / Z. Gloger // Tygodnik ilustrowany. – 1881. – T. 11. – № 273. – S. 177 – 178.
13. Пыпин, А. С. История русской этнографии : в 4 т. / А. С. Пыпин. – СПб. : Тип. М. Н. Стасюлевича, 1892. – Т. 4. Белоруссия и Сибирь. – 448 с.
14. Gawęłek, F. Bibliografia ludoznawstwa litewskiego / F. Gawęłek. – Wilno : Zawadzki, 1914. – 77 s.
15. Gawęłek, F. Bibliografia ludoznawstwa polskiego / F. Gawęłek. – Kraków : Nakładem Akademii Umiejętności, 1914. – 328 s.
16. Kołodziejczyk, E. Bibliografia słowianoznawstwa polskiego / E. Kołodziejczyk. – Kraków : Nakładem Akademii Umiejętności, 1911. – 303 s.
17. Strzelecki, A. Materiały do bibliografii etnograficznej polskiej / A. Strzelecki. – Lwów : Wisła, 1901. – 212 s.
18. Fischer, A. Kraszewski jako etnograf / A. Fischer // Kronika Powszechna. – 1912. – R. 3. – S. 168 – 169.
19. Fischer, A. Zygmunt Gloger / A. Fischer // Lud. – 1910. – T. XVI. – S. 241 – 246.
20. Witanowski, M. R. Józef Ignacy Kraszewski jako krajoznawca / M. R. Witanowski // Ziemia. – 1912. – R. III. – S. 490 – 494.
21. Federowski, M. Zygmunt Gloger / M. Federowski // Ziemia. – 1911. – T. II. – № 44. – S. 714 ; № 45. – S. 730 – 731 ; № 46. – S. 746 – 747 ; № 47. – S. 762 – 763 ; № 48. – S. 778 – 779 ; № 49-50. – S. 794 – 796 ; № 51. – S. 818 – 820 ; № 52. – S. 834 – 840.
22. Brensztejn, M. Wandalin Szukiewicz / M. Brensztejn // Ziemia. – 1914–1919. – R. V. – № 15. – S. 225–226.
23. Bystron, J. St. Dawni ludoznawcy polscy / J. St. Bystron // Ziemia. – 1927. – R. XII. – № 11. – S. 169 – 173.
24. Bystron, J. St. Wstęp do ludoznawstwa polskiego / J. St. Bystron // Biblioteka socjologiczna. – 1939. – T. V. – S. 83 – 85.
25. Bystron, J. St. Bibliografja etnografji polskiej / J. St. Bystron – Krakow : Geberther i Wolf, 1929. – 160 s.
26. Bar, A. Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830 – 1850 / A. Bar. – Warszawa : Skład główny w Kasieim. J. Mianowskiego, 1924. – 229 s.
27. Piekarski, M. Józefa Ignacego Kraszewskiego życie i dzieła / M. Piekarski. – Lwów : Macierz Polska, 1912. – 228 s.
28. Матар’ялы да беларускае бібліяграфіі : у 4 т. – Менск : Выд. Ін-ту беларускай культуры, 1927. – Т. IV. Этнаграфія / склад. А. Шлюбскі – 92 с.
29. Kutszebianka, A. Rozwoj etnografii i etnologii w Polsce / A. Kutszebianka. – Krakow : Polska Akademia Umiejętności, 1948. – 58 s.
30. Historia etnografii polskiej / W. Armon [et al.] ; pod red. M. Terleckiej. – Wrocław : PAN, 1973. – 356 s.
31. Burkot, S. Kraszewski : szkice historyczno-literackie / S. Burkot. – Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1988. – 343 s.
32. Danek, W. Sprawy słowiańskie w życiu i twórczości Kraszewskiego / W. Danek // Pamiętnik Literacki. – 1963. – Z. 2. – S. 357 – 364.
33. Józef Ignacy Kraszewski : twórczość i recepcja / pod red. L. Ludorowskiego. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej, 1995. – 346 s.

34. Krzyżanowski, J. Wstęp / J. Krzyżanowski // Kraszewski, J. I. Jermoła. Obrazy wiejskie / J. I. Kraszewski. – Wrocław, 1948. – S. I – XXXVI.
35. Roszkowska-Sykalowa, W. «Athenaeum» Józefa Ignacego Kraszewskiego. 1841 – 1851. Zarys dziejów i bibliografija za wartości / W. Roszkowska-Sykalowa. – Wrocław : Wydawnictwo PAN, 1974. – 65 s.
36. Zdziwienia Kraszewskim / PAN, In-t badań literackich ; pod red. M. Zielińskiej. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Osslińskich, 1990. – 160 s.
37. Czekanowski, J. Kazimierz Moszyński (1887 – 1959) / J. Czekanowski // Tygodnik Powszechny. – 1959. – R. XIII. – № 21. – S. 31 – 40.
38. Gładysz, M. Kazimierz Moszyński (5.III.1887 – 30.III.1959) / M. Gładysz // Etnografia Polska. – 1960. – T. III. – S. 13 – 30.
39. Kazimierz Moszynski. Życie i twórczość // Prace Komisji etnograficznej / red. Tomu J. Klimaszewska. – Wrocław : PAN, – 1976. – 165 s.
40. Kutrzeba-Pojnarowa, A. Kazimierz Moszyński jako historyk kultury materialnej Polski i Słowiańszczyzny / A. Kutrzeba-Pojnarowa // Kwartalnik historii kultury materialnej. – 1960. – R. VIII. – № 2. – S. 171 – 182.
41. Kutrzeba-Pojnarowa, A. Kultura materialna wsi polskiej w pracach etnograficznych dwudziestopięciolecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej / A. Kutrzeba-Pojnarjwa // Lud. – 1969. – T. LIII. – S. 61 – 102.
42. Burszta, J. Dwa modele etnograficznej monografii wsi / J. Burszta // Lud. – 1969. – T. LIII. – S. 147 – 163.
43. Бандарчык, В. К. Гісторыя беларускай этнаграфіі XIX ст. / В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1964. – 232 с.
44. Бандарчык, В. К. Беларуская этнаграфія ў працах польскіх даследчыкаў XIX ст. / В. К. Бандарчык // Lud. – 1967 (za 1966). – T. 51. – Cz. I. – S. 93 – 122.
45. Bieńkowski, W. Badania etnograficzne Komisji Antropologicznej akademii umiejętności w Krakowie oraz Komisji etnograficznej PAN / W. Bieńkowski // Lud. – 1967 (za 1966). – T. 51. – Cz. I. – S. 71 – 81.
46. Olszewicz, W. Życie i pracy Zygmunta Glogera / W. Olszewicz // Lud. – 1968 (za 1967). – T. 52. – S. 485 – 501.
47. Barszczewski, A. Polskie zainteresowania językiem i kulturą białoruską w XIX i XX wieku / A. Barszczewski // Notatki Płockie. – 1969. – № 2(51). – S. 13 – 20.
48. Dzieje folklorystyki polskiej 1800 – 1863 : epoka przedkolbergowska / PAN, In-t badań literackich ; pod red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowskiego. – Warszawa : Polskie wydawnictwo naukowe, 1970. – 528 s.
49. Dzieje folklorystyki polskiej : 1864 – 1918 / PAN, In-t badań literackich ; pod red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowskiego. – Warszawa : Polskie wydawnictwo naukowe, 1982. – 666 s.
50. Słownik folkloru polskiego / L. Bielawski [etal.] ; pod red. J. Krzyżanowskiego. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1965. – 487 s.
51. Мальдзіс, А. В. Творчае пабрацімства. Беларуска-польскія літаратурныя ўзаема сувязі ў XIX ст. / А. В. Мальдзіс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1966. – 160 с.
52. Мальдзіс, А. В. Падарожжа ў XIX ст. : з гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры / А. В. Мальдзіс. – Мінск : Народная асвета, 1969. – 206 с.

53. Молчанова, Л. А. Материальная культура белорусов / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1968. – 231 с.
54. Гілевіч, Н. С. З клопатам пра песні народа / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1970. – 160 с.
55. Бандарчык, В. К. Гісторыя беларускай этнаграфіі – пачатак XX ст. / В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1970. – 123 с.
56. Саламевіч, Я. Міхал Федароўскі / Я. Саламевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1972. – 384 с.
57. Бандарчык, В. К. Беларуская этнаграфія і фальклор у працах польскіх вучоных эпохі рамантызму / В. К. Бандарчык, Л. А. Малаш. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 35 с.
58. Цвірка, К. А. Слова пра Сыракомлю. Быт і культура беларусаў у творчасці «вясковага лірніка» / К. А. Цвірка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 200 с.
59. Kazimierz Moszyński. Życie i twórczość // Prace Komisji etnograficznej / red. tomu J. Klimaszewska. – Wrocław, 1976. – 165 s.
60. Саламевіч, И. Издано в Польше / И. Саламевіч // Неман. – 1969. – № 11. – С. 182 – 185.
61. Малаш-Аксамітава, Л. А. Беларусь у этнаграфічна-фальклорнай спадчыне А. Кольберга / Л. А. Малаш-Аксамітава, Э. Р. Сабаленка // Весці АН БССР. Сер. грам. навук. – 1970. – № 3. – С. 125 – 127.
62. Бутэвіч, Т. М. Беларускія фальклорна-этнографічныя матэрыялы на старонках часопіса «Ziemia» за 1910–1918 гг. / Т. М. Бутэвіч // Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии : сб. науч. ст. / АН БССР, Фундаментальная библиотека им. Я. Коласа ; редкол. : Г. Я. Голенченко [и др.]. – Минск, 1974. – С. 209 – 218.
63. Biały, Z. Neoevolucjonizm w polskiej etnologii. Kazimierz Moszyński (1887 – 1959) / Z. Biały // Lud. – 1980. – T. LXIV. – S. 67 – 103.
64. Пилипенко, М. Ф. Этнография Белоруссии : учеб. пособие / М. Ф. Пилипенко. – Минск : Высшая школа, 1981. – 192 с.
65. Каханоўскі, Г. А. Археалогія і гістарычнае краязнаўства Беларусі ў XVI – XIX стст. / Г. А. Каханоўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 120 с.
66. Каханоўскі, Г. А. Прадвесне навукі / Г. А. Каханоўскі. – Мінск : Рэд. газеты «Голас Радзімы», 1990. – 112 с.
67. Olechnowicz, M. Polscy badacze folkloru i języka białoruskiego w XIX w. / M. Olechnowicz. – Łódź : Wyd-wo Łódzkie, 1986. – 252 s.
68. Цішчанка, І. К. Да народных вытокаў : збіранне і вывучэнне беларускага фальклору ў 50 – 60 гг. XIX ст. / І. К. Цішчанка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 248 с.
69. Каханоўскі, Г. А. Беларуская фалькларыстыка : эпоха феадалізму / Г. А. Каханоўскі, Л. А. Малаш, К. А. Цвірка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – 288 с.
70. Беларуская фалькларыстыка : збіранне і даследаванне народнай творчасці ў 60-х гг. XIX – пачатку XX ст. / Г. А. Пятроўская [і інш.] ; пад агул. рэд. І. І. Цішчанкі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 333 с.
71. Васілевіч, У. А. Збіральнікі / У. А. Васілевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 187 с.
72. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.] ; редкол. : В. К. Бондарчик [и др.]. – Киев : Наукова думка, 1988. – 448 с.

73. Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / гал. рэд. І. П. Шамякін. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.
74. Каханоўскі, Г. А. Руплівец нашай старасветчыны (Яўстах Тышкевіч, 1814 – 1873) / Г. А. Каханоўскі, А. Г. Каханоўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 63 с.
75. Бязручка, І. П. Чэслаў Пяткевіч – этнограф «чыстага» Палесся / І. П. Бязручка // Духоўная і культурная спадчына беларускага Палесся : матэрыялы навук. канф., Гомель, 18-19 верасня 1997 г. / М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, Гомел. дзярж. ун-т. – Гомель, 1998. – С. 123 – 125.
76. Салавей, Л. Вялікі знаўца Палесся, чалавек-энцыклапедыя. Пра Часлава Пяткевіча / Л. Салавей // Роднае слова. – 2001. – № 4. – С. 99.
77. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.
78. Літвіновіч, А. Ф. Палешукі і іх культура ў публікацыях Зянона Пяткевіча / А. Ф. Літвіновіч // Духоўная і культурная спадчына беларускага Палесся : матэрыялы навук. канф., Гомель, 18-19 верасня 1997 г. / М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, Гомел. дзярж. ун-т. – Гомель, 1998. – С. 150 – 153.
79. Мікуліч, Т. М. Этнаграфічная дзейнасць Вандаліна Шукевіча / Т. М. Мікуліч // Культура ў Рэспубліцы Беларусь. Гісторыя, сучаснасць і перспектывы развіцця : тэзісы дакладаў навук. канф., Мінск / АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск, 1993. – С. 91 – 93.
80. Беларускае народнае адзенне / Л. А. Малчанавы [і інш.]; пад агул. рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 96 с.
81. Беларускае народнае жыллё / Э. Р. Сабаленка [і інш.]; пад агул. рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 132 с.
82. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – Т. 1. Прамысловыя і рамесныя заняткі / В. К. Бандарчык [і інш.]. – 351 с.
83. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Тэхналогія, 1997. – Т. 2. Дойлідства / А. І. Лакотка. – 391 с.
84. Милюченков, С. А. Белорусское народное гончарство / С. А. Милюченков. – Минск : Наука и техника, 1984. – 183 с.
85. Промыслы і рамёствы беларусаў / В. К. Бандарчык [і інш.]; рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 192 с.
86. Раманюк, М. Ф. Народны касцюм беларускага Палесся (канец XIX – пачатак XX ст.) : дыс. ... канд. мастацтв. : 17.00.04 / М. Ф. Раманюк. – Мінск, 1975. – 184 с.
87. Цітоў, В. С. Народная спадчына / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.
88. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – Т. 3. Гісторыя этналагічнага вывучэння / В. К. Бандарчык. – 365 с.
89. Rieszetow, A. M. Korespondencja Kazimierza Moszyńskiego z Dymitrem Konstantynowiczem Zieleninem. Z materiałów Archiwum Rosyjskiej akademii nauk w Sankt Petersburgu / A. M. Rieszetow, Z. Jasiewicz // Lud. – 2001. – Т. LXXXV. – S. 277 – 288.
90. Etnografowie i ludoznawcy Polscy. Sylwetki, szkice biograficzne / pod red. E. Fryś-Pietraszkowej, A. Kowalskiej-Lewickiej, A. Spiss. – Kraków : Wyd-wo naukowe DWN, 2002. – Т. 1 – 347 с.

91. Лабачэўская, В. Беларуская этнаграфічная калекцыя з Вільні / В. Лабачэўская // Спадчына. – 1996. – № 1. – С. 151 – 161.
92. Лабачэўская, В. Люцыян Туркоўскі – даследчык народнага ткацтва Віленшчыны і Навагрудчыны / В. Лабачэўская // Браслаўскія чытанні : матэрыялы VI навук.-краязн. канф., Браслаў, 7-8 мая 2003 г. – Браслаў, 2003. – С. 59 – 64.
93. Лабачэўская, В. Віленская выстава 1913 года / В. Лабачэўская // Спадчына. – 1995. – № 4. – С. 23 – 34.
94. Лабачэўская, В. А. Народнае мастацтва і промыслы Заходняй Беларусі. Гісторыя вывучэння і крыніцы / В. А. Лабачэўская // Веснік Бел. ін-та праблем культуры. – 1996. – Вып. 3. – С. 19 – 30.
95. Лабачэўская, В. А. Зберагаючы самабытнасць : з гісторыі народнага мастацтва і промыслаў Беларусі / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 375 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается историография изучения народной материальной культуры белорусов польскими исследователями XIX – начала XX в.

#### SUMMARY

The historiography of the studying of Belarusian folk material culture by Polish ethnologists of XIX – middle XX centuries is analyzed in the article.

*Навагродскі Т. А.*

### **ЗАСТОЛЬНЫ ЭТЫКЕТ У ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСАЎ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

Адным з элементаў традыцыйнай культуры харчавання беларусаў з'яўляецца народны застольны этыкет, гэта значыць правілы паводзін чалавека ў традыцыйнай культуры, звязаныя з прыёмам ежы. Вельмі важна разгледзець нормы і правілы паводзін, звязаныя з прыгатаваннем і ўжываннем ежы. Яны даюць магчымасць глыбей зразумець узаемаадносінны людзей у сям'і і грамадстве ў цэлым. Гэтая праблема недастаткова даследавана ў айчынай этналогіі, хоць ёсць асобныя звесткі па ёй ў фальклорна-этнаграфічных крыніцах, а таксама ўяўленні па гэтай праблеме можна атрымаць на аснове палявога этнаграфічнага матэрыялу.

Менавіта за сталом, калі збіраюцца ўсе члены сям'і, ад старэйшага пакалення да малодшага перадаецца набыты вопыт, пэўныя веды, сямейныя традыцыі, засвойваюцца нормы маралі і правілы паводзін: «Па меры таго як стол прыбіраецца лыжкамі, хлебнымі порцыямі, а ў іншыя дні і блінамі, члены сям'і мыюць рукі і падыходзяць да стала. Старэйшы ў сям'і чытае малітву ўголос і сам

сабе, у апошнім выпадку асабістым прыкладам ён заклікае да гэтага ж астатніх. Пасля малітвы кожны садзіцца на вызначанае за сталом месца, прычым здольныя спраўляцца з лыжкай дзеці сядуць пры сваіх маці, або “станьком” на лаўцы, або на пастаўленай на яе калодцы. Тут, на жывым прыкладзе дарослых, яны засвойваюць прынятыя ў доме і навакольным побыце застольныя правілы прыстойнасці, вядомыя пад назвай “людскасці”, “людзянысці» [2, с. 59 – 60].

Нормы правіл, што М. Я. Нікіфароўскі вызначае тэрмінам «людскасці» – гэта «тыя ўмоўныя звычаі і абраднасць, якія прыняты ўсюды і парушэнне якіх ёсць парушэнне грамадскіх правіл прыстойнасці, што сведчыць пра дрэннае выхаванне» [2, с. 59 – 60].

Цікавыя звесткі аб правілах размяшчэння за сталом на Палессі прыводзіць этнограф І. Сербай: «За сталом сябры сям’і займаюць свае месцы без захоўвання якіх-небудзь праў старшынства, але між тым жанчына ніколі не сядзе на лаве вышэй мужчыны» [5, с. 75].

Арганізацыя трапезы за сталом, як правіла, займаўся гаспадар. Ён сядуў за стол «на куце», чытаў малітву, наразаў хлеб, дзяліў мяса, у святочныя дні разліваў гарэлку, сачыў за агульным парадкам за сталом. Жанчына-гаспадыня ў пэўнай паслядоўнасці падавала стравы і напоі, соль, раскладвала лыжкі. Этнаграфічныя матэрыялы сведчаць, што ў XIX – пачатку XX ст. беларусы елі за сталом з агульнай міскі, і толькі ў вялікіх сем’ях дзяцей садзілі есці асобна. За сталом елі ўсе моўчкі, у некаторых мясцовасцях забаронена было нават усміхацца. Калі хто з дзяцей парушаў «правілы людскасці», то атрымліваў лыжкай па лбе. Той, хто атрымліваў удар лыжкай, павінен быў тут жа пакінуць стол: неістотна – пад’еў ён ці не [1, л. 79]. За сталом забаранялася моцна жаваць і «чмякаць», разліваць страву на стол. Кожны, зачэрпнуўшы рэдкай стравы, тут жа падносіў пад лыжку кавалак хлеба. Пасля лыжка старанна аблізвалася, а крошкі хлеба падбіраліся са стала і з’ядаліся. З-за стала з неперажаванай або непраглынутай ежай выходзіць было нельга. Некаторыя пажылыя мужчыны, па сведчанні М. Я. Нікіфароўскага, мылі рукі і пасля абеду, а пасля вячэры ў загавенне мышчэ рук было абавязковым для ўсіх [2, с. 64]. У час застолля асабліва пашана надавалася пажылым людзям. Беларусы нават лічылі добрай прыкметай, калі падчас прыёму ежы прыйдзе старац. І калі яго пачаставаць, то ў гэтай хаце заўсёды будзе дабрабыт [6, с. 106].

А. Л. Тапаркоў лічыць, што ва ўсіх славян функцыі трапезы і застольнага этыкету як сістэмы правіл паводзін размяркоўваюцца на дзве групы: сацыяльныя і міфапэтычныя. Сацыяльныя функцыі трапезы, адзначаныя намі ў беларусаў, заключаюцца «ў пераводзе полаўзроставай і сацыяльнай структуры калектыву

на мову застольнага этыкету (размяшчэнне за сталом, размеркаванне абавязкаў у час ежы), ва ўстанаўленні салідарнасці калектыву, у далучэнні дзяцей да этычных і сакральных норм» [7, с. 198].

Што да міфапэтычнага аспекту, то ў беларусаў ён уяўляецца як абмен з Богам: напрыклад, пасля заканчэння трапезы беларусы заўсёды выказвалі ўдзячнасць за ежу Богу, а не гаспадыні. Міскі, з якіх елі, ніколі не пакідалі на стале, бо лічылі, што можа з'явіцца чорт. Перад пачаткам трапезы лыжкі клалі выемкай уверх.

У структуры стрававання важнае месца займаюць нядзельныя трапезы. Яны адрозніваюцца ад штодзённых больш разнастайнымі і складанымі стравамі, на прыгатаванне якіх можна было затраціць больш часу [4, с. 75]. У час святочнай трапезы часцей, чым у звычайныя дні, прытрымліваліся правіл застольнага этыкету. Асноўная увага надавалася пажылым людзям. Іх садзілі на пачэснае месца, падавалі ім самае лепшае частаванне. Малалетніх дзяцей стараліся накарміць загадзя ці асобна ад дарослых. Па сведчанні інфарматараў, малыя дзеці амаль ніколі не сядзелі за агульным сталом з дарослымі. Калі іх было многа, то ім ладзілі асобны дзіцячы стол пад доглядам дарослых.

Некалькі мог адрознівацца і час ужывання ежы, бо ён у гэтыя дні звычайна не залежаў ад выканання гаспадарчых работ. Нядзельная трапеза была больш працяглай. Акрамя членаў сям'і на ёй нярэдка маглі прысутнічаць запрошаныя госці. Разам з тым нядзельная трапеза адрознівалася і ад святочнай (асабліва калі свята не прыпадала на нядзелю), бо не прадугледжвала прыгатавання спецыяльных абрадавых і святочных страў.

На стале можна было ўбачыць бульбяную яечню, тушаную бульбу, падкалотку, бульбяную кашу з салам, дранікі і нярэдка – пляшку гарэлкі. Прысутнасць госця змяняла агульны і звыклы ход нядзельнай трапезы, бо асноўная ўвага надавалася менавіта яму. Госця ў беларускай хаце садзілі на покуці, імкнуліся пачаставаць самым лепшым, што было ў доме ў гэты час, а таксама выкарыстоўвалі далікатэсныя стравы (прысмакі). Этнаграфічныя крыніцы даюць шмат цікавых прыкладаў паважлівага стаўлення да госця. Так, звычай прадугледжвалася пасля застолля абавязкова правесці госця на вуліцу ці нават за вароты. Калі здарыцца, што падчас трапезы ў хату ўвойдзе чужы чалавек, то яго трэба абавязкова пасадзіць і накарміць. Да гасцей таксама прад'яўляліся пэўныя патрабаванні. Як хто прыедзе ў госці, то сам не павінен заходзіць у хату, пакуль гаспадар яго не пакліча. У гасцях трэба быць вясёлым, гаваркім, бо гэта заўсёды падабаецца людзям. Есці ў гасцях неабходна памалу, часта класці лыжку на стол, чакаючы запрашэння [6, с. 143].



Асобна вылучаецца застольны этыкет падчас выканання трапез, звязаных са святамі і абрадамі каляндарнага цыкла. Аб’ём артыкула не дазваляе разгледзець усе трапезы, таму засяродзім увагу на найбольш значных у плане вывучэння застольнага этыкету – на Масленіцу і на Дзяды.

Асабліва ўрачыста адзначаўся апошні, нядзельны дзень Масленіцы. У госці прыходзілі родныя, сваякі, на бліны да цешчы наведваўся зяць з жонкай. Вечарам сям’я ў поўным складзе павінна была вячэраць абавязкова разам, бо з панядзелка наступаў Вялікі пост. На гэтай развітальнай вячэрняй трапезе падаваліся толькі малочныя стравы, сярод якіх асноўнымі былі тварог, сыр, масла. У многіх месцах Беларусі ў гэты вечар здзяйсняўся незвычайны і ўрачысты абрад. Пасля застольнай трапезы гаспадар садзіўся на кут у строгім і набожным духу. Да яго па чарзе падыходзілі спачатку браты і сыны, а пасля жанчыны і, кланяючыся да зямлі, гаварылі: *«Даруй, бацька родны, калі чым саграшыў(-ла) перад табой справай ці языком»*. Гаспадар, выслухаўшы ўсіх, падымаўся са свайго месца і кланяўся да зямлі ўсяму сямейству, просячы таксама прабачэння за ўсе свае грахі. Пасля вячэры са стала не прыбіралі, а ўсё спачатку накрывалася настольнікам, а затым – вывернутым воўнай наверх кажухом. Лічылася, што гэта быццам садзейнічала з’яднанню і умацаванню сям’і, каб увесь наступны год сваякі не сварыліся і жылі паміж сабой у ладзе і павазе [8, с. 27].

Трапеза на Дзяды звычайна пачыналася тым, што кожны яе ўдзельнік, зачэрпнуўшы першую лыжку стравы, выліваў яе на стол: для «дзядоў». На вокны ставілі гарэлку, а дзверы ў хату пакідалі адчыненымі, каб «дзяды» свабодна маглі зайсці на вячэру: «Вячэраюць у гэты дзень не так, як у звычайныя дні. Кожны, хто зачэрпнуў раз, кладзе лыжку на стол. Лыжка павінна ляжаць на сталае столькі часу, колькі неабходна для таго, каб гэтай лыжкай мог зачэрпнуць іншы. Каму не да спадабы звычай класці пасля кожнага глытка на стол лыжку, дык гэта дзецям. Прагаладаўшыся за цэлы дзень (на дзяды абеду няма), дзіця хацела б хутчэй задаволіць свой апетыт, а тут нельга, дарослыя загадваюць класці лыжку. “Навошта гэта?” – пытаецца малое. “Вось бачыш, – тлумачаць дарослыя, – каля кожнага з нас сядзіць нябожчык (памерлы): ты зачэрпнеш адну лыжку, і яму трэба зачэрпнуць адну. Вось для гэтага і трэба класці лыжку, а калі ты не будзеш класці, то твой нябожчык устане з-за стала галодным. Ён разгневаецца і пакарае цябе за гэта. – “Але ў нас ёсць яшчэ лыжкі, – кажа дзіця, – трэба пакласці на стол, няхай сабе нябожчык есць, колькі захоча”. – “Не нельга, галубок! – зноў тлумачаць дарослыя. – Нябожчык можа есці толькі той лыжкай, якой есць жывы, каля якога ён сядзіць, а другую лыжку ён не можа

ўзяць, калі б яна і была на стале”. Перакананае такімі доказамі, малое дзіця пачынае класці лыжку старанна пасля кожнага глытка» [3, с. 2].

З апісання добра бачна, што становішча лыжкі ў час трапезы набывала сэнс. Усе паводзіны ўдзельнікаў вызначаліся ўсведамленнем таго, што разам з жывымі ў трапезе ўдзельнічаюць і мёртвыя.

Характэрнай асаблівасцю беларускай традыцыйнай гасціннасці былі прымус і прынука. У час трапезы пасля падачы кожнай новай стравы гаспадары дома павінны былі абавязкова запрашаць гасцей паспрабаваць яе: *«Паспрабуйце, госці дарагія. Ешце на здароўе»* і г.д. Калі гаспадар або гаспадыня дрэнна прымушалі гасцей есці за сталом, то лічылася, што застолле было не вельмі ўдалым і, прыйшоўшы з гасцей, казалі: *«Усяго за сталом хапала: і паесць, і выпіць, толькі прынукі не было»*. Падкрэсліваючы важнае значэнне гэтага ўнікальнага звычаю нашых продкаў, беларусы казалі: *«Прымус і прынука – гасцінная штука!»*. Прадстаўнікі іншых этнічных супольнасцей, пабываўшы ў гасцінным беларускім доме, таксама вельмі высока цанілі гэтую асаблівасць: *«Прынука і прымус – гасцінны беларус»*. І зараз у беларускіх вёсках пажылыя бабулі і дзядулі прытрымліваюцца гэтага трывалага звычаю. Нават выпадковага госця яны па традыцыі пастаянна запрашаюць паспытаць усіх страў, прапанаваных падчас трапезы. Асабліва на гэтую акалічнасць звяртаюць увагу ўнукі, якія ўлетку трапляюць да сваіх дзядуль і бабуль у сельскую мясцовасць з гарадскога асяроддзя. На жаль, у наш час у пунктах грамадскага харчавання на гэтую акалічнасць амаль не звяртаецца ўвагі. Праўда, ёсць некаторыя прыемныя выключэнні. На нашу думку, неабходна больш актыўна папулярызаваць такія прыгожыя, цікавыя і вельмі карысныя традыцыі застольнага этыкету беларускага народа.

У наш час захавалася традыцыя кіраваць застоллем. Раней гэтыя функцыі выконваў галава сям’і ці хто-небудзь з бліжэйшых сваякоў, з 2-й паловы ХХ ст. такога чалавека пачалі называць на грузінскі манер «тамада». У час вясельнага застолля функцыі галавы браў на сябе, як правіла, старэйшы сват. Сучасны галава-тамада кіруе зменай страў, вядзе застольную размову, гаворыць тосты ці прапануе гэта зрабіць каму-небудзь з прысутных. Традыцыя вымаўляць тосты ці пажаданні («здравіцы») захоўваецца, калі святкуюць у асяроддзі сваякоў, блізкіх і сяброў, а таксама ў час днёў нараджэння ці юбілеяў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Фонд 6. – Воп. 13. – Спр. 67.

2. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного життя-бытця в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – [4], VIII, 552, CLIV с.
3. Л. С. Деды / Л. С. // Гродненские губернские ведомости. – 1891. – № 97. Неофициальная часть.
4. Наваградскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання / Т. А. Наваградскі. – Мінск : Нац. ін-т адукацыі, 2000. – 111 с.
5. Сербай, І. А. Вічынскія паляне / І. А. Сербай. – Мінск : Бел. фонд культуры, 2005. – 79 с.
6. Сержпудоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпудоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.
7. Топорков, А. Л. Структура и функции сельского застольного этикета у восточных славян / А. Л. Топорков // Этнознаковые функции культуры. – М., 1991. – С. 190 – 203.
8. Шлюбскі, А. Беларуская этнаграфія ў доследах і матэрыялах / А. Шлюбскі. – Мінск : Ін-т беларускай культуры, 1927. – Кн. 2, ч. 1. Матэрыялы для вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны. – 187 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются нормы правил поведения в традиционной культуре, связанные с приёмом пищи. Подчёркивается необходимость их изучения.

#### SUMMARY

The article dealt with the standards of conduct in the traditional culture associated with food intake. The author emphasizes the actuality of their study.

***Новак В. С.***

### **МІФАЛАГІЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ ЖЫХАРОЎ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 02.09.2013)*

У паўсядзённым жыцці беларусаў было прынята ўшаноўваць парог, які ў славянскай міфалогіі асэнсоўваецца як «сімвалічная мяжа паміж домам і знешнім светам» [1, с. 318]. Звернемся да сучасных палявых экспедыцыйных матэрыялаў, звязаных з міфалагічнымі ўяўленнямі пра парог. Паводле народных вераванняў, спатыканне сватоў на парозе азначала іх няўдачу ў вырашэнні пытання аб згодзе маладой на шлюб. Жаніх абавязкова пераносіў маладую праз парог або яна пераступала сама. У некаторых мясцовасцях звычай пераносіць нявесту праз парог сімвалічна асэнсоўваецца як ідэя прыняцця яе ў новую сям'ю, пры гэтым нібы заручаліся згодай памерлых продкаў: «У дзень свадзьбы малады доўжан маладую перанесці праз парог, штоб яго памерлыя продкі

*прынялі яе ў сваю сям'ю»* (у артыкуле выкарыстаны архіўныя матэрыялы навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны) (зап. у в. Крынкі Рэчыцкага р-на ад Н. Р. Краўчанкі, 1940 г.н.). Як паведаміла Кацярына Іванаўна Пінчук, 1951 г.н., з вёскі Дарашэвічы Петрыкаўскага раёна, *«як у хату прыводзяць нявестку, то перад парогам трэба сказаць, што гэта новы член сем'і, бо коло порога жывуць умершыя і оны могуць наврадзіць таму чалавеку»*. «Да XIX стагоддзя дзесьці на Украіне захоўваўся звычай закопваць пад парогам памерлых нехрышчонамі дзяцей; гэта адпавядала асэнсаванню парога як месца, дзе знаходзяцца душы памерлых, і як мяжы паміж светам жывых і светам мёртвых» [1, с. 319].

У народнай свядомасці ўстойлівымі з'яўляюцца міфалагічныя ўяўленні, звязаныя з забаронамі перадаваць што-небудзь праз парог, а таксама вітацца, бо інакш сям'ю чакаюць непрыемнасці, сваркі, страта дабрабыту: *«Праз парог нічога нельга перадаваць, бо не вернуць і сам не забярэш. Здаровацца нельга, бо пасварышся»* (зап. у в. Пятровічы Светлагорскага р-на ад Т. П. Пузына, 1925 г.н.). Як адзначыла гэтая ж інфарматар, *«месці смеццё праз парог нельга, бо так як бы са смяццём і ўсё з хаты вымятаеш»*; *«На парозе няльзя стаяць, няльзя перадаваць цераз парог нічога, бо будзе плоха»* (зап. у в. Заспа Рэчыцкага р-на ад Н. І. Максіменкі, 1937 г.н.); *«Через порог нельзя передавать деньги, здороваться»* (зап. у в. Урыцкае Гомельскага р-на ад П. П. Гатальскага, 1952 г.н.). Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Скепня Жлобінскага раёна, *«праз парог нельга здаровацца, перадаваць што-небудзь, месці смецце праз парог, доўга стаяць у парозе, не праходзячы ў хату, усё гэта да непрыемнасцей, няшчасця»* [3, с. 232].

У становішчы на парозе забаранялася есці, інакш *«будзе няшчасце ў хаце»* (зап. у в. Вышамір Рэчыцкага р-на ад Т. А. Склімянок, 1933 г.н.). Зыходзячы з народных вераванняў, *«нельга, пераступаючы парог, есці – нячыстая сіла ўселіцца»* (зап. у в. Судавіца Светлагорскага р-на ад В. Д. Шахлана, 1962 г.н.).

Пра важнае значэнне парога гаворыцца і ў міфалагічных апавяданнях, запісаных у вёсцы Ямпаль Рэчыцкага раёна: *«Нельзя даваць што-небудзь праз парог, нельзя вітацца з людзьмі праз парог»* (зап. ад А. І. Ярашкі, 1932 г.н.). Гэта было звязана з тым, што парог з'яўляўся той мяжой, якая аддзяляла свет жывых ад свету памерлых продкаў, што знаходзіць пацвярджэнне ў звестках, запісаных ад Сцепаніды Несцераўны Баўкуновіч, 1938 г.н., жыхаркі вёскі Купаўцы Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці: *«Парог – гэта месца паміж тым і гэтым светом»*. У народных вераваннях жыхароў Рэчыцкага Палесся, парог – гэта тое

месца, дзе «знаходзяцца душы памершых» (зап. у в. Крынкі Рэчыцкага р-на ад Н. Р. Краўчанкі, 1940 г.н.).

У мясцовай традыцыі жыхароў вёскі Бабічы Чачэрскага раёна «не дазвалялася гасцям стаяць на парозе, лічылася, што калі ў хаце ёсць незамужняя дзяўчына, то яна не выйдзе замуж» (зап. ад Т. І. Селюковай, 1954 г.н.). Звесткі з падобнай семантыкай пра забарону стаяць каля парога або станавіцца на парог запісаны і ў іншых мясцовасцях Гомельскай вобласці: *«Не трэба стаяць у порозі, а проходзіць у хату, бо як е ў хаці незамужняя дзеўка, то не выйдзе замуж»* (зап. у в. Глушкавічы Лельчыцкага р-на ад Г. І. Швед, 1938 г.н.); *«На парозе няльзя стаяць... бо будзе плоха»* (зап. у в. Заспа Рэчыцкага р-на ад Н. І. Максіменкі, 1937 г.н.).

На пытанне, чаму нельга размаўляць, стоячы на парозе, жыхары з вёскі Рагі-Ілецкі Гомельскага раёна патлумачылі, што «ссора будзе» (зап. ад Т. Я. Пронінай, 1921 г.н.). Сварку маглі справакаваць і такія моманты, як сустрэча гасцей на парозе і развітанне з імі ў гэтым становішчы: *«На парозе нельга было прывітаць гасцей і нельга было праводзіць гасцей, бо лічылася, што гэта к ссоре»* (зап. у г. Светлагорск ад М. С. Паршнёвай). Жыхары вёскі Аносавічы Петрыкаўскага раёна былі ўпэўнены ў тым, што калі пастаяць каля парога перад тым, як адправіцца ў падарожжа або якую-небудзь паездку, то можна пазбегнуць непрыемнасцей: *«Перад паездкай людзі стаялі ля парога і маўчалі, штоб паездка была добрай»* (зап. ад В. А. Тарасевіч, 1940 г.н.).

Вяскоўцы імкнуліся мінімізаваць небяспечнае ўздзеянне нячыстай сілы, таму «пад парог клалі нож, каб нечысці не праходзілі» (зап. у в. Пятровічы Светлагорскага р-на). У сучасным жыцці прытрымліваюцца вызначаных у традыцыйнай культуры правіл, якія датычаць забароны для маладых людзей ступаць на парог хаты: *«Муж ужэ доўжан жану ўзняць на рукі і на адной наге перапрыгнуць разам з жаною парог»* (зап. у в. Пятровічы Светлагорскага р-на). Паводле сведчанняў мясцовых жыхароў, *«у час вяселля маладыя павінны былі разам пераступіць праз парог хаты, каб на жыцці ісці заўсёды разам»* (зап. у в. Судавіца Светлагорскага р-на ад В. Д. Шахлана, 1962 г.н.).

У найбольшай ступені забароны ў адносінах да дзеянняў, звязаных з парогам, датычылі цяжарных жанчын: *«Не трэба нічога чэраз парог перадаваць, здаровацца і наступаць бярэнным»* (зап. у в. Баравое Лельчыцкага р-на ад М. І. Буцькавец, 1932 г.н.); *«Бярэнным нельга праз парог выліваць ваду, бо родзіцца дзіця слянявым»* (зап. у в. Хізаў Кармянскага р-на ад Р. К. Конанавай, 1961 г.н.). «Парог, найбольш рытуалізаваны сімвал мяжы паміж хатай як максімальна засвоенай, “акультуранай” чалавекам часткай прасторы і

навакольным, патэнцыйна варожым светам (іншасветам, светам памерлых). Найбольшае значэнне парог меў у сямейнай абраднасці і ў знахарстве. У радзіннай абраднасці ў адпаведнасці з дародавым, родавым і пасляродавым этапамі парог інтэрпрэтаваўся ці то як цалкам небяспечная, ці то як дапаможная і лёсастваральная частка прасторы. Так, цяжарнай, кантакты якой з навакольным светам моцна абмяжоўваліся, забаранялася затрымлівацца і сядзець на парозе, бо будуць цяжкія роды» [2, с. 366]. *«Бярэменным жанчынам нельзя ў парозе стаяць, таму, што дзіця будзе ў праходзе доўга стаяць у час родаў»* (зап. ў в. Ямпаль ад А. І. Ярашкі, 1932 г.н.). Устойлівымі ў народных вераваннях з’яўляюцца забароны для цяжарнай жанчыны *«сядзець і затрымлівацца ў парозе, бо цяжолыя будуць роды»* (зап. у в. Залесе Рэчыцкага р-на ад Е. Загорцавай, 1941 г.н.).

З парогам было звязана выкананне рытуалаў, скіраваных на вылечванне пэўных захворванняў. Напрыклад, на парозе, паводле народных вераванняў, можна было вылечыць хваробу спіны: *«Як баліць спіна, то лажыўса на парог, а хто самы ці першы, ці апошні пераступаў праз спіну гэтага чалавека на гэтым парозе»* (зап. у в. Ленін Жыткавіцкага р-на ад Г. В. Стрыжэвіч, 1943 г.н.). У такім жа становішчы «вылечвалі» і тых людзей, у якіх балелі зубы. Калі маленькае дзіця было неспакойнае і ўвесь час плакала, то таксама звярталіся да магічнай сілы парога: *«Калі дзіця крычыць, лажылі яго на парог, тры разы чыталі “Ойча наш” і казалі: “Чым радзіла, тым і атхадзіла”. Потым тры разы пераступіць чэраз дзіця»* (зап. у в. Азершчына Рэчыцкага р-на ад С. К. Цуранковай, 1944 г.н.). У народзе дзейным сродкам, каб не сніліся мерцвякі, з’яўляўся попел, якім трэба было пасыпаць парог: *«Казалі, як сніцца мертвяцы, тожэ трэба попелам насыпаць парог, каб не сніліся. Дажэ не толькі мертвяцы, а бывае і сніцца, і сніцца ўвесь час які-небудзь чалавек, то тожэ надо попелам сыпаць»* (зап. у в. Вялікія Сцяблевічы Жыткавіцкага р-на ад Е. А. Кушнярэвіч, 1941 г.н.).

З парогам, як адзначалася вышэй, былі звязаны народныя ўяўленні пра духаў памерлых, якія, лічылася, маглі ўплываць на жыццё сваіх родзічаў. «У Харкаўскай губерні дзіця-сірата ў дзень пахавання бацькі або маці павінна было, седзячы на парозе, з’есці кавалак хлеба з соллю, каб не сумаваць па памерламу і не адчуваць страху» [1, с. 319]. У сувязі з гэтым з’яўляюцца невыпадковымі прыкметы і павер’і, якія раскрываюць лёсавызначальную ролю парога. Разам з тым, іх можна класіфікаваць у адносінах да полаўзроставай катэгорыі: «Пасля купання дзяўчынкі вадзі адмыслова вылівалі за парог, каб у свой час тая выйшла замуж. Перад тым, як везці дзіця да хросту, бацькі клалі на парог рэчы (сякеру,

далато, калі хлопчык, лён, верацяно – калі дзяўчынка), якія мусілі ў будучым развіць у дзіцяці ўмельства ў пэўнай галіне» [2, с. 367]. Замаўляючы дзіця ад сурокаў ці спуду, сплёўвалі праз парог.

Разгледжаны матэрыял дае падставы зрабіць высновы аб самабытнасці міфалагічнага светапогляду нашых продкаў, у прыватнасці, аб багацці народных вераванняў, звязаных з парогам як сакральным месцам у хаце.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Славянская мифология : энцикл. словарь. – М. : Эллис-Лак, 1995. – 416 с.
2. Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд; дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. А – Г. – 584 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на основе богатого фактического материала, собранного на территории Гомельской области, представлены народные мифологические представления, связанные с порогом.

#### SUMMARY

In the article on the basis of the rich actual material collected in the territory of the Gomel region, the national mythological representations connected with a threshold are presented.

*Новак В. С.*

#### МІФАЛОГІЯ ПРАДМЕТАЎ ХАТНЯГА ЎЖЫТКУ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2013)*

Важнае месца ў міфалогіі беларусаў займаюць народныя вераванні, звязаныя з прадметамі хатняга побыту. Засяродзім увагу на семантыцы асобных прадметных атрыбутаў як элементаў, якія далучаны да жыллёвай прасторы чалавека і ў пэўнай ступені рэпрэзентуюць дом і гаспадарку: «Утылітарныя і магічныя ўласцівасці качаргі як начыння (пячнага) абумовілі адценні, звязаныя з агнём, печчу, матэрыялам (жалеза), формай (крывая)» [1, с. 234]. Як сведчаць экспедыцыйныя запісы, **качарга** асэнсоўваецца як надзвычай важны прадметны атрыбут пячнага начыння, асабліва тады, калі чалавек выпраўляецца ў дарогу: «Калі чалавек выпраўляўся куды-небудзь, то родныя ставілі качаргу ўверх (дагары), каб везла ў той справе, на якой чалавек паехаў ці пайшоў» (у артыкуле выкарыстаны архіўныя матэрыялы навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага

ўніверсітэта імя Ф. Скарыны) (зап. у в. Старыя Дубровы Акцябрскага р-на ад В. Д. Краўчанкі, 1919 г.н.). Забарону падпіраць качаргой печ звязвалі з тым, што муж будзе здраджваць жонцы: *«Няможна падпіраць печ, бо мужык гуляць будзе»* (зап. у в. Вічын Лунінецкага р-на ад А. А. Сумар, 1929 г.н.). «Выкарыстанне качаргі ў радзінных і вясельных абрадах падкрэслівае, з аднаго боку, зварот да іншасвету па спрыянне (сват, адпраўляючыся на перамовы, кідаў качаргу і ўсё, што ёсць у качарэжніку, на печ, каб сватаўство было паспяховым, а з іншага – актуалізуе яе фалічнае значэнне: праз качаргу пераступалі і парадзіха, і нявеста, у час сватання звязвалі качарэжнік матузом. Падчас калядных варожбаў на качарзе скакалі толькі дзяўчаты і ніколі – хлопцы» [2, с. 241].

Паводле вераванняў жыхароў вёскі Ленін Жыткавіцкага раёна, у іх мясцовасці качаргу выкарыстоўвалі, калі спраўлялі вяселле, з мэтай забяспечыць шчаслівае сямейнае жыццё маладых: *«Як свадзьбу робяць, дык обходзяць усю свадзьбу з качаргою, каб добра маладым жылося»* (зап. ад Е. А. Сасноўскай, 1940 г.н.).

З гэтай жа мэтай, калі сваты прыходзілі ў хату, *«старая бабка звязвала ўместа качарэжнік, каб маладыя добра, дружна жылі»* (зап. у в. Халочча Чачэрскага р-на ад М. Н. Казловай, 1935 г.н.).

Магічнае значэнне надавалі гэтай хатняй прыладзе працы ў рытуалах засцярогі ад навальніцы: *«Яе (качаргу) выкідалі на вуліцу разам з памялом, штоб размяло хмары»* (зап. у в. Халочча Чачэрскага р-на ад М. Н. Казловай, 1935 г.н.).

У апісаннях рытуальнага дыялогу заклінання марозу – аднаго са структурных кампанентаў калядна-навагодняга комплексу – прыгадваецца качарга, дзеянні з якой выконвае гаспадар: *«На куццю варуць кашу, потым гаспадар бярэ этай кашы ў руку, выходзіць на двор і б'е качаргой па дзвярах ці варотах»* (зап. у в. Халочча Чачэрскага р-на ад М. Н. Казловай, 1935 г.н.).

Качаргу, якой надавалі магічную сілу, выкарыстоўвалі ў народнай медыцыне. Напрыклад, *«ад уроку змывалі качаргу вадой, а гэту ваду прапускалі праз рэшата над дзіцём»* (зап. у в. Халочча Чачэрскага р-на ад М. Н. Казловай, 1935 г.н.).

Шмат прыкмет і павер'яў было звязана з **нажом**: «Вострая, металёвая прырода нажа абумовіла функцыянаванне яго ў якасці абярэга і сродка супрацьстаяння нячыстай сіле, як ахоўнай мяжы супраць пранікнення смерці. Нож укладалі ў калыску, каб абараніць дзіця, і ў труну чарадзею, каб засцерагчыся ад яго вяртання. Значная колькасць прадпісанняў народнай



медыцыны, звязаная з выкарыстаннем нажа, абавірацца на матывы рэзаньня хваробы, спрыяння з боку агню, на яго апатрапеічную моц» [2, с. 343].

Звернемся да фактычных матэрыялаў, якія пацвярджаюць факты магічных маніпуляцый з нажом: *«Аднаго разу перад вяселлем маладой зрабілася вельмі плоха. У хаце было многа дзяўчат, жанчын. Хросная маладой узяла ціхонька ўстрыкнула нож у стул, які стаяў у кутку. Яна яго ўстрыкнула знізу, так, што не было відна. Праз некаторы час на гэты стул села жанчына, суседка. Яна на ім сядзела вельмі доўга, увесь час круцілася, як бы ёй штось муляла, але не ўставала з яго. Устала толькі тады, калі падыйшла хросная маці дзеўкі (маладой) і выняла з-пад стула гэты нож. Яна выгнала гэту суседку, бо яна хацела зрабіць маладым штось плахое, а нож дапамог узнаць, чаму маладой зрабілася так плоха»* (зап. у в. Свірыдавічы Рэчыцкага р-на ад Г. З. Вазюра, 1925 г.н.). Як бачым, нож з'яўляўся ў некаторых сітуацыях аб'рэгам людзей ад звышнатуральнага ўздзеяння «ведзьмаў» і пры дапамозе нажа можна было засцерагчыся ад усяго злоснага.

Нож выкарыстоўвалі, калі трэба было засцерагчы жанчыну пасля родаў ад уздзеяння нячыстай сілы: *«На Палессі, выходзячы з хаты пасля родаў, жанчына затыкала за пояс нож (радзей – ключ або цвік)»* [3, с. 275]. Ва ўкраінскай міфалагічнай традыцыі кум і кума, адпраўляючыся ў царкву хрысціць дзіця, пераступалі праз нож, пакладзены каля парога або на парог, так рабілі, *«каб да дзіцяці яшчэ не хрышчонага, не змог падступіць нячысты дух»* [3, с. 275]. У некаторых сітуацыях нож выкарыстоўвалі з пэўнай прагматычнай мэтай, напрыклад, каб на вяселлі госці менш елі: *«Калі свадзьба, а бацькі маладых ці скупыя, ці бедныя, ці не радыя шлюбу, то яны нажа ў стол застыркалі пад ніз, штоб госці на вяселлі менш елі або штоб зусім нічога ў рот не лезла»* (зап. у в. Запясочча Жыткавіцкага р-на ад М. І. Русай, 1915 г.н.). Аналагічныя павер'і зафіксаваны і ва Украіне: *«У Ровенскай і Валынскай абласцях вядомы выпадак, калі ў час вяселля, збору моладзі або вялікага свята ў стол утыкалі знізу нож, каб госці менш елі»* [3, с. 275]. І ў беларускай, і ва ўкраінскай традыцыях выкарыстанне нажа падчас абраду падрыхтоўкі каравая сімвалізавала плён зладжанай працы каравайніц: *«У Чарнігаўскай губерні ў час падрыхтоўкі вясельнага каравая пасля таго, як цеста вымалі з дзяжы і пачыналі мясіць на сталі, у сярэдзіну пустой дзяжы ўтыкалі востры нож і пелі»* [3, с. 275].

Падчас вясельнай цырымоніі маладая асцерагалася дакранацца да нажа, бо, згодна з народнымі вераваннямі, *«дзяцей у яе не будзе, калі на свадзьбі маладая да нажа кранеца»* (зап. у в. Стаўбун Веткаўскага р-на ад Г. У. Чуяшовай, 1941 г.н.).

Магічная прырода гэтага важнага элемента хатняй прасторы абумовіла яго выкарыстанне з мэтай засцярогі ад злосных людзей: *«Нож вешалі над дзвярамі, каб у хату злыя, нядобрыя людзі не хадзілі»* (зап. у в. Заселле Рэчыцкага р-на ад Н. А. Крычаўцовай, 1937 г.н.). Іншы раз нож утыкалі ў дрэва, калі асцерагаліся, каб у хату не зайшлі чужыя людзі: *«Нож шчэ трэба было на ноч утыкаць у дзераво, каб ніхто ў хату не зайшоў і не забіў»* (зап. у в. Варані Столінскага р-на ад С. А. Казулі, 1924 г.н.).

Нож з'яўляўся важным прадметным атрыбутам пры выкананні рытуалаў замаўлення ад хвароб: *«Я нажом лячу розныя хваробы. Чытаю малітву і важу ім на хвораму месце, і многім памагае»* (зап. у в. Сіманічы Лельчыцкага р-на ад Н. М. Федаровіч, 1939 г.н.); *«Многія бабкі лячылі менавіта пры помашчы нажа з дзеравяннай калодкай»* (зап. у в. Бабічы Чачэрскага р-на ад Т. І. Селюковай, 1954 г.н.). Лічылася, што пэўныя дзеянні з нажом (*«паміж ножкамі дзіцяці па падлозе накрыж чырылі нажом – перарэзвалі пумы»*) паспрыяюць дзіцяці *«хутчэй пайсці»* (зап. у г. Рэчыца ад Г. Р. Рабянок, 1958 г.н.).

Спектр лакальных семантычных значэнняў народных павер'яў, звязаных з нажом, даволі шырокі: *«З нажа нельзя есць, а то будзіш злым»* (зап. у в. Бярозкі Добрушкага р-на ад Я. А. Касцюковай, 1939 г.н.); *«На сталі нельзя астаўляць нож, а то будзе пусты стол»* (зап. у в. Марозаўка Добрушкага р-на ад В. С. Глушаковай, 1934 г.н.); *«Нельзя нож на сталі астаўляць, бо будзе ў доме разлад»* (зап. у в. Пярэдзелка Лоеўскага р-на ад М. А. Равянок, 1928 г.н.); *«Нож упаў – зойдзе недруг»* (зап. у в. Кругоўка Добрушкага р-на ад К. З. Лугавой, 1937 г.н.). Прыведзеныя прыклады пацвярджаюць, што нашы продкі глыбока ўсведамлялі негатыўны сэнс парушэння спрадвечных народных прадпісанняў, звязаных з нажом: гэта відавочны ўплыў на фарміраванне рыс характару (есці з нажа – быць злосным), сямейны дабрабыт (пакідаць нож на сталі – будзе заўсёды пустым), характар узаемаадносін паміж блізкімі людзьмі (пакінуты на сталі нож – разлад у сям'і) і іншае.

Лічылася, што разбіты падчас калектыўных святкаванняў **посуд** – сімвал шчаслівага жыцця гаспадароў: *«Калі на гулянцы б'еца пасуда – будзе шчасце гаспадару»* (зап. у г. Ветка ад М. І. Максіменкі, 1931 г.н.). Звычайна асцерагаліся пакідаць посуд нямытым, бо лічылася, што *«ночку будуць прыходзіць чэрці і аблізваць гэтую пасуду»* (зап. у в. Рудня-Марымонава Гомельскага р-на ад Т. С. Калошы, 1932 г.н.)

**Патэльня** – прадметны атрыбут пячнага начыння, як і засланка, звязана з агнём, печчу, *«адсюль ачышчальныя, апатрапеічныя і прадукавальныя якасці: у*

асобных вёсках, пасадзіўшы на патэльнію, прычэсвалі нявесту, выкарыстоўвалі патэльнію ў народнай медыцыне» [2, с. 368].

Гукі, якія ўтвараюцца, калі «бразкаюць сковарадам», мелі магічную сілу ўздзеяння на чорта: *«На якісь празднік, даўно чула, бразкаюць сковарадамі, каб прагнаць чорта»* (зап. у г. Гомель ад В. Ф. Караленкі, 1933 г.н.). Выкарыстоўваюць патэльнію ў рытуалах выяўлення тых ведзьмакоў, якія шкодзяць чалавеку: *«Штоб узнаць пра таго, хто дзелаець порчу табе, нада ў скавараду насыпаць соль і пражарыць яе ў 12 часоў дня. Дымам гэтым прагнаць па ўсіх комнатах. Той, хто паддзелвае, прыйдзе прасіць хоць што, бо яму стане плоха. Даваць нічога не нада»* (зап. у г. Гомель ад В. Ф. Караленкі, 1933 г.н.).

Патэльнію выкарыстоўвалі, як сцвярджаюць інфарматыры, у барацьбе з воднай стыхіяй: *«Ёсць легенда, што ведзьма кідае ў ваду патэльнію і праклінае ваду, знішчае яе, каб адпомсціць за патапленне дзіцяці. Ёсць яшчэ легенда, што ручай перасох пасля таго, калі ведзьма, дачка якой у ім патапула, кінула ў яго гарачую патэльнію»* (зап. у г. Добруш ад М. М. Брычанкі, 1932 г.н.).

У тэкстах замоў патэльніа сімвалічна суадносіцца з цэнтрам хаты, Сусвету, сусветным каменем: *«На моры, на кіяні стаіць куст. У тым кусце ляжыць скаварада, пад скаварадой ляжыць чорная рука. У чорным руці ляжыць змяя Шкурапея»* [2, с. 368].

**Венік** надзелены амбівалентнымі ўласцівасцямі: з аднаго боку, гэта «небяспечны» і «нячысты» прадмет, сродак сурокаў і чараўніцтва, з другога – абярэг ад злосных сіл [3, с. 75]. Паводле народных уяўленняў, пад венікам жыве дамавік, невыпадкова, калі пераязджалі ў новую хату, абавязкова забіралі з сабой стары венік [3, с. 75]. Як падкрэсліла Вікторыя Яфімаўна Яфрэмава, 1936 г.н., з вёскі Ходасавічы Рагачоўскага раёна, *«нельга венік кідаць, гдзе папала, бо там дамавы жыве. Ён абідзіцца»*. Прыведзенае меркаванне пацвердзілі жыхары іншых мясцовасцей, напрыклад, з вёскі Краснае Гомельскага раёна: *«Пад венікам жыве дамавік, таму не трэба кідаць венік на пол, астаўляць гразным»* (зап. ад М. А. Бажковай, 1936 г.н.). Паводле перакананняў апошняга інфарматара, нельга падмятаць падлогу ў хаце, калі хтось ад'язджае ў гэты дзень: *«Калі хто паехаў з хаты, не нада падмятаць услед, бо вымяцеш чалавека і ён не вернецца»*. Прынцып сімільнай магії (па падабенстве) ляжыць у аснове вераванняў, якія датычаць сямейна-шлюбных адносін: *«Калі дзевушку нікак замуж не бралі, то яе падруга, якая выходзіла замуж, далжна была яе “вымесці” з хаты новым венікам»* (зап. у в. Краснае Гомельскага р-на ад М. А. Бажковай, 1936 г.н.). Зусім іншае семантычнае адценне набывае венік у непасрэдных маніпуляцыях з ім у дачыненні да маладых людзей: *«Як абметаеш*

веніком незамужніх дзеўку ці хлопца, то вона не выйдзе замуж ці не жэніцца» (зап. у в. Глушкавічы Лельчыцкага р-на ад Г. І. Швед, 1938 г.н.). У некаторых народных павер'ях мае месца дэталізацыя, напрыклад, указваецца, што «з ног змятаць нільзя дзеўцы, усіх жаніхоў змяцееш» (зап. ў в. Стаўбун Веткаўскага р-на ад Т. А. Грамадцовай, 1948 г.н.). У прыведзеных кантэкстах адлюстравана негатыўная сімвалічная функцыя веніка. Блізкія да вышэйпрыведзенага прыклады зафіксаваны ў іншых мясцовасцях: «Нельга біць венікам маладых дзяўчат, бо замуж не выйдзе» (зап. у в. Урыцкае Гомельскага р-на ад З. П. Гарбачовай, 1943 г.н.).

У мясцовай традыцыі вёскі Ленін Жыткавіцкага раёна не дапускалася, каб венік апынуўся раптам каля ног маладых. У гэтым выпадку верылі ў негатыўную магічную сілу ўздзеяння. Згодна з успамінамі Ганны Васільеўны Стрыжэвіч, 1943 г.н., «у нашай дзярэўні быў случай. Молодому жаніху і нявесце кінулі пад ногі, у дол, венік, дак, старыя казалі, што няшчаслівымі будуць. Так і было». Аднак верылі, што калі венікам «мятуць дарогу перад маладымі», то ён «можжа пазбавіць ад нячыстай сілы» (зап. у в. Судавіца Светлагорскага р-на ад В. Д. Шахлана, 1962 г.н.).

Значнае месца ў народных вераваннях беларусаў адводзіцца пэўным прадпісанням, звязаным з падмятаннем падлогі ў хаце: «Забараняецца месці ў хаце пасля таго, як нехта выправіўся ў дарогу, а таксама ў памінальныя дні» [2, с. 78]. Прыведзеныя звесткі пацвярджаюць жыхары горада Рэчыца і Рэчыцкага раёна, напрыклад, яны з асцярогай прыгадвалі пра забарону месці ў хаце, калі нехта выпраўляецца ў дарогу. Зоя Антонаўна Потрусава, 1949 г.н., адзначыла: «Нельзя подметать в доме, если кто-то из домашних собирается в дорогу, особенно в дальнюю, потому что будет дорога трудной, и ни в коем случае нельзя мести именно в тот момент, когда человек выходит из дома, потому что может не вернуться домой». «Калі госці ўязджаюць, то пакуль яны ў дарозе, нельга месці ў хаце, каб людзям была добрая і спакойная дарога» [4, с. 235]. Забароны падмятаць хату з самай раніцы і позна ўвечары, зыходзячы з народных вераванняў жыхароў вёскі Хізаў Кармянскага раёна, былі звязаны з адсутнасцю сонечных дзён і атрымалі ў мясцовай традыцыі паэтычнае асэнсаванне: «Нельга вымятаць з хаты рана ўтрам і позна вечарам – засытаеш сонцу вочы» (зап. ад Х. С. Пеўневай, 1932 г.н.).

Вялікую магічную сілу мелі і павер'і пра смецце, якія былі непарыўна звязаны з уяўленнямі пра венік: «Калі хтось хоча штось плахое зрабіць каму-небудзь, то ён у Каляды выкідае сваё смецце ў гарод, а куры нясуць яго ў чужы гарод. Тады ўсё плахое з той хаты ідзе да другога чалавека» (зап. у в. Ямпаль ад

А. І. Ярашкі, 1932 г.н.); *«Нельга і ад парога ў хату месці смецце, трэба наадварот»*; *«Нельга перамятаць смецце праз парог, каб у доме быў дастатак, грошы»* (зап. у в. Свірыдавічы ад К. Р. Борсук); *«Нельзя, каб хто чужы вымятаў смецце з хаты»* (зап. у в. Свірыдавічы ад Г. З. Вазюра, 1925 г.н.). Адсюль вынікае, што смецце, як і венік, у павер'ях беларусаў, было звязана з дабрабытам, дастаткам: *«Нельзя месці пасля заходу сонца. І ў хаце месці нельзя, і на вуліцы. А мы мятом усюды, і двор мятом. Таго мы і такія»* (зап. у в. Ямпаль ад А. І. Ярашкі, 1932 г.н.).

Як засведчылі інфарматыры, да разладу ва ўзаемаадносінах прыводзілі такія дзеянні, як пераступанне праз венік: *«Цэраз венік пераступаць нельзя»* (зап. у в. Свірыдавічы Рэчыцкага р-на ад Г. З. Вазюра, 1925 г.н.); *«Не нада пераступаць чэраз венік, бо на цябе будуць драцца людзі»* (зап. у в. Антонаў Нараўлянскага р-на ад М. В. Ільяш, 1938 г.н.).

Прыведзеныя вышэй звесткі дазваляюць зрабіць выснову, што людзі лічылі за грэх адступаць ад павер'яў, звязаных з венікам, са смеццем. Верылі, што калі перад Новым годам падмесці старым венікам хату, а потым яго спаліць, то можна пазбавіцца ад усяго дрэннага: *«Перад Новым годам абязацельна вымяталі хату, а стары венік ламалі і выкідалі ці спальвалі ў печцы, штобы ўсё плахое з хаты пайшло»* (зап. у в. Краснае Гомельскага р-на). У рускай міфалагічнай традыцыі «да свята Івана Купалы быў прымеркаваны абрад знішчэння старых, сцёртых венікаў і падрыхтоўкі новых. Старыя венікі спальваліся на купальскім кастры, што сімвалізавала знішчэнне ведзьмы» [3, с. 77]; *«Пасечаны венік, на якім заставаўся ўсе грахі, спальвалі ў печы, раскідвалі па двары, па хляве, выносілі разам са смеццем у сад пад пладовае дрэва. Нярэдка гэтыя дзеянні разумеліся як абярэг ад нячыстай сілы, чараўніцтва, псоты, хвароб або як магія»* [5, с. 312].

Жыхары вёскі Азершчына верылі, што калі спаліць венік, абвязаны ніткай з завязанымі на ёй вузельчыкамі, то можна такім чынам сімвалічна развітацца з усім дрэнным, што было ў жыцці: *«Венікам у хаце вымесці, завязаць усё дзела вузлікамі на нітке (сколькі плахіх дзел здзелала – столькі вузлікаў), абвязаць гэтай ніткай венік, потым венік з вузлікамі пасекці сякерай і спаліць у печы. Гэта значыць, спаліць все плахія дзела»* (зап. ад С. К. Цуранковай, 1944 г.н.). У паўночных раёнах Чарнігаўшчыны пасечаны венік таксама выкідвалі, а іншы раз яго выкарыстоўвалі дзяўчаты падчас варажбы: *«Выносілі венік і смецце на засланцы да перакрывавання і слухалі, з якога боку данясецца брэх сабак або іншыя гукі, па якіх меркавалі аб сваім замужжы»* [5, с. 312].

У штодзённым жыцці ў розных побытавых сітуацыях даволі часта карыстаюцца рознымі відамі венікаў: бярозавым, з якім можна папарыцца ў лазні; венікам, што падмятае падлогу ў хаце; венікам, якім мятуць вуліцу. Як сведчаць фактычныя матэрыялы, толькі «хатні венік» у народных павер'ях надзелены глыбінным сэнсам і магічнай сілай. Магічныя ўласцівасці веніка адзначалі многія даследчыкі: «Венік, прадмет хатняга ўжытку, надзелены ў народных уяўленнях дэманічнымі і апатрапейнымі якасцямі. Утылітарная яго суаднесенасць са смеццем паказвае на сувязь з продкамі, бо смецце само па сабе з'яўлялася як бы матэрыяльным увасабленнем душы чалавека: будучы ў судакрананні з чалавекам, яно «ўцягвала» яго ў пэўную ідэальную частку, надоўга захоўвала яе. Таму натуральнае атаясамленне веніка з хатнім духам. У вёсках забаранялася выкідваць венік, так і казалі: «Не нада выкідваць гаспадара» [2, с. 77]. *«Пад венікам жыве дамавой, ён заўсёды там. Таму нельга кідаць венік дзе папала. Трэба, штоб стаяў ці ля парога, ці пад печчу»* (зап. у в. Свірыдавічы ад Г. З. Вазюра, 1925 г.н.). У тым, што венік з'яўляецца месцам жыхарства дамавіка, перакананы і жыхары вёскі Дзербін Акцябрскага раёна: *«Веніка мы всегда ставілі ўверх мятлом, бо кажучь, там дамавік жыць будзе»* (зап. ад Н. Р. Сянько, 1941 г.н.).

Можна адзначыць сімвалічную ролю веніка ў пахавальнай абраднасці. Як падкрэслівае Т. В. Валодзіна, венік дэманструе рысы як абярэга, так і ўвасаблення душы памерлага продка (што ў дыяхраніі арганічна звязана) [2, с. 77]. *«Вымяталі смецце з хаты, калі выносілі труну з нябожчыкам. Гэта для таго, каб смерць ішла за нябожчыкам»* (зап. у в. Свірыдавічы ад Г. З. Вазюра, 1925 г.н.). *«На Палессі перакідвалі венік праз страху хаты для аблягчэння агоніі таго, хто паміраў»* [5].

Венік у народных вераваннях быў надзелены амбівалентнымі ўласцівасцямі: сухі венік звязваўся з адмоўнай сілай магічнага ўздзеяння, зялёны меў станоўчую сімволіку. Жыхарка вёскі Ямпаль Рэчыцкага раёна Антаніна Іванаўна Ярашка, 1932 г.н., адначыла: *«Нельзя венікам біць чалавека, асобенна сухім, каб чалавек не сох»*.

Прааналізаваныя фактычныя матэрыялы па народных вераваннях, звязаных з асобнымі элементамі хатняй прасторы, пацвярджаюць, наколькі важнымі з'яўляліся ў традыцыйнай культуры беларусаў сфарміраваныя за стагоддзі правілы, прадпісанні і забароны, што датычыліся прадметаў хатняга ўжытку. Найбольш яскрава выяўлены факты іх сувязі ў павер'ях з нячыстай сілай, функцыянавання як абярэгаў, выкарыстання ў абрадавай практыцы і народнай медыцыне.

## ЛІТАРАТУРА

1. Міфалогія беларусаў : энцыкл. слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
2. Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Славянская мифология : энцикл. словарь. – М. : Эллис-Лак, 1995. – 416 с.
4. Народная міфалогія Гомельшчыны : фальклорна-этнаграфічны зборнік. – Мінск : Нёман, 2003. – 320 с.
5. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. А – Г. – 584 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале анализируются мифологические представления белорусов, связанные с предметами домашнего обихода.

## SUMMARY

Mythological ideas of Byelorussian people based on rich factual material and connected with household goods are analyzed in the article.

*Ракава Л. В.*

## **МІЖКУЛЬТУРНАЕ ЎЗАЕМАДЗЕЯННЕ Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ КАСЦЮМЕ БЕЛАРУСАЎ У КАНЦЫ ХІХ– СЯРЭДЗІНЕ ХХ СТ.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 01.04.2013)*

Вывучэнне традыцыйнага касцюма беларусаў у аспекце ўзаемадзеяння з культурамі іншых народаў мае вялікае значэнне не толькі для тэарэтычнай распрацоўкі праблемы, але і для практычнага выкарыстання ў стварэнні эстэтыкі нацыянальнага вобраза ў сучасным касцюме, а таксама экалагічных матэрыялаў для пашыву адзення; можа дапамагчы сучаснаму чалавеку адэкватна асэнсаваць гэты даўно забыты тэкст этнічнай культуры, расшыфраваць яго сэнс, зразумець каштоўнасць нацыянальнай культуры і спецыфіку працэсаў узаемадзеяння з іншымі народамі, іх месца ў культуры. Навізна тэмы заключаецца ў тым, што народнаму касцюму адводзіцца роля феномена, у якім адлюстроўваецца міжкультурнае ўзаемадзеянне і які здольны забяспечыць адаптацыю чалавека да новых сацыяльна-гістарычных умоў, новага культурнага і прыроднага ландшафту.

Касцюм як унікальны маркёр этнічнай культуры беларусаў фарміраваўся на працягу стагоддзяў пад непасрэдным уздзеяннем сацыяльна-эканамічных, культурна-гістарычных, прыродна-геаграфічных фактараў, акумулюючы

сацыякультурны, духоўны вопыт этнасу, які трансліруецца ў соцыум сродкамі семіятычнай сістэмы, што дазваляе вывучаць этнакультурную свядомасць, менталітэт, працэс этнічнага развіцця.

Беларусь з'яўляецца этнакантактнай тэрыторыяй, дзе гістарычна пражывалі розныя народы, сёння іх налічваецца звыш 100. Міжкультурныя кантакты ў Беларусі часцей адбываліся паміж прадстаўнікамі розных этнічных груп, а таксама паміж бліжэйшымі суседзямі – рускімі, украінцамі, палякамі, літоўцамі і іншымі – у так званых этнакантактных зонах (памежныя тэрыторыі), якія да таго ж з'яўляюцца сферай зацікаўленасці, як палітычнай, так і ідэалагічнай. У даследчай практыцы пры вывучэнні ўзаема сувязі і ўзаемаўплываў народаў у сферы культуры важную ролю адыгрывае паліткарэктнасць.

На думку А. К. Байбурына, сярод сучасных вучоных пашыраны дзве канцэпцыі метафілагіі даследчых тэорый, якія ранжыруюць памежную сітуацыю з дыяметральна супрацьлеглых пазіцый. Першая характарызуе рэзістэнтнасць (свайго роду імунітэт, неўспрымальнасць) рускай нацыянальнай культуры ў адносінах да суседніх, што носіць аднабаковы характар, выступаючы, на думку прыхільнікаў гэтай культуры, галоўным чынам донарам, а ўплыў на яе іншых культур мінімальны ці яго ўвогуле не існуе. А. К. Байбурын адзначае, што на аснове аналізу рускай літаратуры і спецыфікі культуры гэтага пункту погляду прытрымліваўся ў пачатку ХХ ст. Д. К. Зяленін, пасля – Д. С. Ліхачоў. Такі падыход лічыцца небяспрэчным, таму што вывады адносіліся да пэўных сфер культуры і не былі карэктнымі для іншых.

Нельга не пагадзіцца з А. К. Байбурыным, што цалкам канцэпцыя рэзісцентнасці не спрацоўвае і служыць сёння агрэсіўным прыхільнікам рускай культуры для доказу яе выключнасці і самадастатковасці. Другая ж канцэпцыя, як слушна адзначае аўтар, цалкам абвяргае самабытнасць і непаўторнасць нацыянальнай культуры і сцвярджае, што яна складаецца выключна з запазычванняў [1, с. 3 – 4].

Культурныя працэсы ў этнакантактных зонах у аспекце ўзаемаўплываў і ўзаемадзеяння, змены ў іх канфігурацыі ў розных сферах (адзенне, жыллё і г.д.) вывучаны недастаткова. Механізм узаемаўздзеяння народаў Беларусі ў касцюме складаны і не заўсёды паддаецца аналізу. Народнае адзенне стагоддзямі захоўвала свае нацыянальныя формы: спосабы вырабу і апрацоўкі матэрыялу, каларыстыку і арнаментыку, спосабы нашэння, прыёмы дэкору і іншае, што дае магчымасць больш глыбокага вывучэння касцюма як важнейшага элемента



матэрыяльнай культуры. Касцюм беларусаў меў адметнасці яшчэ ў пачатку, а ў асобных рэгіёнах і ў сярэдзіне XX ст.

Сацыякультурная адаптацыя этнасаў, якія сумесна пражываць на тэрыторыі Беларусі, прывяла да ўзаемапранікнення элементаў рускага, украінскага і беларускага касцюмаў, што прасочваецца і ў спосабах апрацоўкі матэрыялу, і ў афармленні асобных частак, і ва ўпрыгажэннях, а таксама ў вышыўцы і ткацтве. На руска-беларускім, беларуска-ўкраінскім памежжы адзенне насельніцтва мела адзнакі беларускага касцюма, хоць і дапаўнялася элементамі рускага, а на поўдні – украінскага касцюма.

Аналіз лінгвістычных, гістарычных, культуралагічных крыніц сведчыць, што ў культурнай дынаміцы касцюма беларусаў пэўную ролю адыгрывалі запазычванні ў выкарыстанні прадметаў, некаторых матэрыялаў адзення, спосабаў іх нашэння, арнаментацыі, якія ўжо створаны і апрабіраваны ў іншых культурах. Народ-рэцэпіент (у дадазеным выпадку беларусы) запазычвалі ад іншых далёка не ўсё, а толькі тое, што адпавядала патрэбам этнасу, з'яўлялася яму блізкім, утрымлівала нейкую карысць для яго прадстаўнікоў.

Шматлікія факты ўзаемаўплыву ў адзенні славянскіх народаў адзначалі рускія этнолагі Г. С. Маслава ў працы «Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX – начале XX века» [4], С. А. Токараў – у «Этнографии народов СССР» [7] і іншыя. Аналізуючы асобныя віды адзення славян, яны адзначалі не толькі працэсы ўзаемадзеяння, але і ўплыў традыцый іншых усходніх народаў, звязаных са славянамі гістарычна. У якасці прыкладу С. А. Токаравым прыводзіцца факт пераходу славянскіх народаў да больш зручнага ў халодным клімаце двубортнага адзення пад уплывам узораў усходніх качавых плямёнаў. Ускосна гэты факт пацвярджаюць назвы адзення, узятыя з мангольскай, татарскай моў (тулуп, халат, даха, шуба, армяк і інш.) [7, с. 154].

У рускіх, як вядома, існуюць лексічныя запазычванні з цюркскіх моў у назвах адзення, матэрыяле і г.д. Падобная сітуацыя прасочваецца і на беларускім матэрыяле. Так, беларускі даследчык А. М. Булыка лічыць запазычваннем з татарскай мовы лексему армяк (армак), якая бытвала тут з XVI ст. [2, с. 113]. Яна паходзіць ад назвы тканіны (армячыны) з вярблюджай шэрсці, якую выпрацоўвалі татары і з якой шыўся гэты сялянскі кафтан, пашыраны на тэрыторыі Расіі і асабліва ў памежных з Беларуссю раёнах Бранскай і Смаленскай абласцей. Беларускія этнографы сцвярджаюць, што пашырэнне назвы «армяк» сярод беларускага насельніцтва звязана з рассяляннем на тэрыторыі Беларусі рускіх старавераў, ад якіх запазычана лексема [3, с. 64].

На нашу думку, гэта не зусім так. Актавыя матэрыялы, мытныя дакументы XVI ст. змяшчаюць звесткі пра ўвоз рускімі купцамі гатовай вопраткі пад гэтай назвай у Беларусь. Улічваючы той факт, што арэал бытавання лексемы даволі значны на тэрыторыі суседняй краіны, можна лічыць, што гэтае адзенне распаўсюдзілася ў выніку міжкультурнага ўзаемадзеяння з рускімі і мела ў Беларусі розныя фанетычныя варыянты («серак, сярмяга, сярняга» і інш.).

Вынікам цесных сувязей у працэсе ўзаемадзеяння з суседнімі народамі з'яўляюцца і іншыя віды і назвы верхняй вопраткі мужчын і жанчын: «сярмяга», «світа», «бурнос», «бурнус», «бурка», «бекеша», «халат», «латуха», «насоў», «жупан». Калі лексема «світа» і яе фанетычныя варыянты маюць шырокае пашырэнне ў Беларусі і ў асобных абласцях Расіі (Курскай, Белгородскай, Бранскай, Арлоўскай, Пскоўскай), то назва «бурнос», «бурнус» (плашчападобнае адзенне) была пашырана ў народным побыце Усходняга Палесся і паўночна-заходніх раёнаў Беларусі, а таксама ў асобных краінах Еўропы (напрыклад, Польшчы), памежных з Беларуссю, што, хутчэй за ўсё, з'яўляецца сведчаннем этнакультурных сувязяў з народамі сумежных заходніх краін [6, с. 18 – 19]. Назва «бекеша» (вопратка, пашытая ў кліны са зборкамі ў поясе) запазычана беларусамі ў народаў заходніх тэрыторый і вядома з XVI ст. як адзенне венгерскага паходжання [6, с. 21], была зафіксавана ў Мазырскім, Нясвіжскім, Карэліцкім раёнах як зімовая мужчынская куртка [5, с. 152].

У выніку кантактаў з татарскім насельніцтвам, якое пражывала на землях Беларусі з XIV ст., таксама адбылося ўзаемадзеянне ў касцюме. Ад татар беларусы перанялі назву «халат» (адзенне тыпу «світы»), пра што ўскосна сведчыць пашырэнне гэтай лексемы ў цэнтральным рэгіёне Беларусі і частцы сумежных тэрыторый Гродзенскай і Брэсцкай абласцей, якраз у месцах першапачатковага кампактнага рассялення татар на тэрыторыі Беларусі.

Цікавую думку наконт паходжання лексемы «латуха» (адзенне тыпу світы), якая мела невялікі арэал распаўсюджвання на паўднёвым захадзе Брэстчыны і адносілася да прыгожай сялянскай верхняй вопраткі са своеасаблівым характарам дэкору, багата ўпрыгожанай каляровай тасьмой і шарсцянымі каляровымі шарыкамі-«кукламі», выказала беларуская даследчыца Н. В. Сівіцкая. Яна заўважыла, што прастора ўжывання лексемы «латуха» супадае з арэалам прысутнасці на тэрыторыі паўднёвага захаду Беларусі (па археалагічных даных) плямёнаў старажытных готаў. Гэта можа сведчыць пра магчымае гоцкае паходжанне назвы, якая перакладалася з іх мовы як «суконнае прасцірадла» (прасціна). Тым больш што першапачаткова «латухай» у славян называлася суконная хустка [6, с. 24].

Назва «жупан» – верхняя мужчынская вопратка з сукна – зафіксавана ў заходнепалескіх гаворках, а таксама ва ўсходніх раёнах на мяжы з Расіяй (Мсціслаўскі, Клімавіцкі, Крычаўскі раёны), вядома таксама рускім, чэхам, славакам, балгарам, палякам. Бытаванне гэтай назвы вопраткі звязана з узаемадзеяннем з палякамі, у якіх жупан уваходзіў у комплекс адзення з кунтушом, што надзяваўся зверху яго. Такое спалучэнне лічылася нацыянальным мужчынскім касцюмам палякаў і беларускай шляхты, якая з XVI ст. насіла яго па ўзору польскай, пасля чаго пазначаны комплекс трапіў у разрад сялянскай вопраткі. Мяркуем, што на рускія землі назва «жупан» прыйшла праз беларусаў. Ад палякаў беларусамі былі запазычаны і іншыя назвы доўгай жаночай дэмісезоннай вопраткі, такія як «ангерка», «аленгерка». Спіс узаемаўплываў у касцюме народаў можна працягнуць.

Непазбежнае і інтэнсіўнае ўзаемадзеянне культур, якое адбываецца сёння паміж рознымі народамі, вядзе як да кансалідацыі, інтэграцыі, супрацоўніцтва (часам і ўзнікнення новых культурных супольнасцей, так і да канфрантацыі і сутыкнення. Гэта робіць праблему вывучэння «сваёй» і «чужой» культуры (і касцюма у прыватнасці) актуальнай не толькі ў тэарэтычным, але і ў сацыяльным значэнні. Так, працэсам узаемадзеяння з татарамі, напрыклад, садзейнічалі міжнацыянальныя шлюбы, што адбілася на мове, тапаніміцы, засваенні «чужых» каштоўнасцей пры пэўным зберажэнні нацыянальных рыс у вераваннях, абрадах, звычаях, традыцыях, рэлігіі. Беларускія татары, пры захаванні ідэнтычнасці, сукупнасці матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей, у выніку ўзаемадзеяння з беларусамі і іншымі народамі Беларусі страцілі свой нацыянальны касцюм яшчэ ў 2-й палове XIX ст.

Трэба падкрэсліць найбольшую шматварыянтнасць і ўстойлівасць беларускага народнага касцюма ў параўнанні з касцюмамі іншых народаў, якія жылі на тэрыторыі Беларусі. У нацыянальным адзенні беларусаў яскрава адбілася этнічная і сацыяльная спецыфіка, зберагалася традыцыйнасць, што адлюстравалася ў нязменнасці крою, стабільным дэкоры, звязаных з кансерватыўнасцю жыццёвага ладу сялян і ўстойлівасцю традыцый. З другога боку, актывізацыя сацыяльна-эканамічных, палітычных і міжкультурных працэсаў (рэвалюцыя, Першая сусветная, грамадзянская і Вялікая Айчынная войны, міграцыя насельніцтва і інш.) садзейнічалі ўзмацненню ўзаемадзеяння народнага адзення з еўрапейскім касцюмам і паступоваму знікненню першага з паўсядзённага побыту. У святочна-абрадавай культуры сялян народны касцюм працягваў бытаванне ў асяроддзі пажылых людзей да 1960-х гадоў.

Традыцыйны касцюм беларусаў мае агульнаславянскія рысы, як вынік узаемадзеяння усходнеславянскіх народаў, блізкіх па мове, рэлігіі, традыцыях і звычаях. У той жа час маюцца выразныя асаблівасці рэгіянальнага характару, якія склаліся пад уплывам прыроднага асяроддзя і сялянскага ладу жыцця. Традыцыйны жаночы касцюм беларусаў вызначаўся мноствам лакальных варыянтаў, дзе адлюстраваны адметнасці гісторыка-культурных раёнаў у кроі, сілуэце, каляровым дэкоры, упрыгажэннях і спосабах нашэння розных відаў вопраткі. Ва ўмовах глабалізацыі вытворчасці многія аб'екты матэрыяльнай культуры становяцца элементамі ўніверсальнага комплексу. Зберажэнню формы адзінкавага прадмета і яго ўнікальнасці садзейнічае сёння народны касцюм.

У культурнай дынаміцы касцюма яшчэ на ранніх этапах гістарычнага развіцця пры ўзаемадзеянні народаў часта адбывалася ўзаемапранікненне (дыфузія), запазычванне асобных з'яў культурны ці яе комплексаў, што адлюстроўвае нераўнамернасць прыродна-кліматычных умоў і магчымасцей розных народаў. На прыкладзе адзення можна прасачыць стратыфікацыйную культурную дыфузію, якая сімвалізуе статусныя адрозненні паміж людзьмі. У сучасным грамадстве яна ператвараецца ў канал пранікнення культурных каштоўнасцей з адной сацыяльнай групы ў іншую, што мае станоўчыя вынікі і вядзе да дэмакратызацыі грамадства. Так, фінансавыя магчымасці дазваляюць сёння набываць моднае адзенне і аксесуары не толькі прадстаўнікам вышэйшага класа, але і іншым. Да таго ж, запазычванне культурных каштоўнасцей дапамагае зносінам паміж народамі, узаемаабмену ведамі, узаемазбліжэнню.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Байбурын, А. К. Несколько замечаний о резистентности, заимствованиях и взаимовлияниях / А. К. Байбурын // Межкультурные взаимодействия в полиэтническом пространстве пограничного региона : материалы Междунар. науч. конф., посвященной 75-летию Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН. – Петрозаводск, 2005. – 416 с.
2. Булыка, А. М. Лексічныя запазычанні ў беларускай мове XVI – XVIII стст. / А. М. Булыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 256 с.
3. Беларускае народнае адзенне / Л. А. Малчанава [і інш.] ; рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 95 с.
4. Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX – начале XX века / Г. С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956. – С. 543 – 767.
5. Матэрыялы для слоўніка народна-дыялектычнай мовы / пад рэд. Ф. М. Янкоўскага. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1960. – 199 с.
6. Сівіцкая, Н. В. Назвы адзення ў гаворках беларускай мовы / Н. В. Сівіцкая. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 215 с.

7. Токарев, С. А. Этнография народов СССР / С. А. Токарев. – М. : Изд-во МГУ, 1958. – 615 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на материалах исторических, этнографических, лингвистических, литературных данных проведён анализ межкультурного взаимодействия в традиционном костюме белорусов в конце XIX – середине XX в.

#### SUMMARY

In article on materials of historical, ethnographic, linguistic, literary data the analysis of cross-cultural interaction in a traditional suit of Belarusians at the end of XIX – the middle of the XX century is carried out.

*Саўчанка Г. П.*

### НАВЕЛІСТЫЧНЫЯ БАЛАДЫ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: СЮЖЭТ

#### «ЗАМОРСКАЕ ЗЕЛЛЕ»

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2013)*

Стыхія балад – гэта калізіі народнага жыцця, і таму яны часта пазбаўлены часавых прымет. Рускі даследчык Б. Пуцілаў адзначыў, што «баладныя сюжэты характарызуюцца сваёй побытавай няпэўнасцю, відавочнай неадпаведнасцю паўсядзённай эмпірычнай плыні жыцця. А між тым у іх аснове заўсёды ляжаць сапраўдныя, а не прыдуманая, жыццёвыя калізіі» [1, с. 29].

Балада як жанр канцэнтруе і паглыбляе сваю ўвагу ў свет сацыяльных, сямейных, побытавых, псіхалагічных канфліктаў, выкліканых рэальнымі жыццёвымі супярэчнасцямі. Самі ж канфлікты з’яўляюцца крыніцай бед і няшчасцяў, гора, гібелі, няспраўджаных памкненняў. Баладныя тэксты прасякнуты трагічным і драматычным пафасам менавіта таму, што дзеючыя асобы навелістычных балад дзейнічаюць у выключных абставінах, часам незалежных ад іх. Трагічнае ў навелістычных баладах іншы раз мяжуе з жахлівым. Гэта нярэдка злачынства, здзейсненае ў адносінах да блізкага ці роднага чалавека, што красамоўна дэманструецца ў навелістычнай баладзе з сюжэтам «заморскае зелле». У ёй паказваецца трагедыя простага чалавека, абумоўленая сацыяльна-класавымі адносінамі і ў пэўнай ступені тагачаснымі грамадскімі ўмовамі. У баладзе «А ў Марусі, а ў Марусі пасцель пухавая», запісанай ў вёсцы Канатоп Нараўлянскага раёна, апавядаецца пра тое, як Маруся прыкінулася хворай і выправіла аднаго з казакоў па зелле:

*А ў Марусі, а ў Марусі хата на памосце.*

*Прыехалі да Марусі тры казакі ў госці.  
Першы кажа, першы кажа: «Я Марусю люблю».  
Другі кажа, другі кажа: «Я Марусю вазьму».  
Трэці кажа, трэці кажа: «На камені стану,  
Я для сваёй Марусенькі зеллейка дастану» [2, с. 167].*

У адным з варыянтаў балады, запісаным ў вёсцы Бярэжцы Жыткавіцкага раёна, гучыць матыў дапамогі галоўнай гераіні. Акрыяць ёй ад хваробы «адазваўся маладзенькі Ясю»:

*Прыехалі тры казакі ў госці.  
Адзін кажа: «Я й Марусю люблю».  
Другі кажа: «Я й за сябе вазьму».  
Трэці кажа: «Марусенька мая».  
Тады Маруся бальная ляжала,  
Тады яна тройзелля бажала.  
Адазваўся маладзенькі Ясю:  
– Я Марусі тройзелля дастану,  
Я з Марусю на шлюбоньцы стану [2, с. 167].*

Рэалістычную аснову баладнага сюжэта пацвярджаюць учынкi дзеючых асоб, праз вобразы якіх раскрываецца светапогляд людзей мінулага часу. Звычайна гэта гераіня (маладая дзяўчына), што імкнецца шчасліва выйсці замуж, і героі – тры казакі, яны па-рознаму адносяцца да гераіні, што вынікае з вышэйпрыведзенага тэкста.

Казакі – гэта рускія людзі, у якіх існуюць свае звычаі і традыцыі, гістарычныя карані. Этымалагічна слова «казак» цюркскага паходжання, што азначае «вольны чалавек» [3, с. 305]. На Русі казакамі лічыліся вольныя людзі, якія жылі на ўскраінах дзяржавы, але ў тых часы мала хто ведаў з простых людзей, што казакі ў мінулым былі збеглымі прыгоннымі сялянамі, халопамі і збяднелымі гараджанамі.

Варыянты баладных песень з сюжэтам «заморскае зелле», якія шырока бытуюць на тэрыторыі Гомельшчыны, характарызуюцца сімвалічнасцю кампазіцыйнай арганізацыі. Важнае значэнне ў сюжэтнай канве мае сімваліка магічнага ліку «тры», што на працягу доўгага часу быў знакам язычніцтва, але ў дадзеным кантэксце суадносіцца з жыццём, нараджэннем і смерцю, а таксама прагназуе далейшае развіццё сюжэта. Сімвалічнае з'яўленне зязюлі ўзмацняе трагічны зыход развіцця падзей аднаго з варыянтаў баладнага тэксту, запісанага ў вёсцы Канатоп Нараўлянскага раёна:

*Прыляцела зязюленька ды стала куваці:*

– *Нашто табе, казачанька, нашто табе зелле,  
Ужо ў тваёй Марусенькі гуляюць вяселле* [2, с. 167].

Вядома, што за вобразам зязюлі ва ўяўленнях беларускага народа замацавана сімвалічнае значэнне вяшчункі і варажбіткі. У дадзеным варыянце сюжэта зязюля прадказвае трагічны фінал для гераіні:

*Перва шабля, перва шабля толькі зазвінела,  
Друга шабля, другая шабля – галава зляцела* [2, с. 167].

Цела, думка, душа – тры складаныя элементы існавання чалавека, што дазваляюць захоўваць гэты статус, і калі адзін з гэтых паказчыкаў парушаецца, то быццё герояў стаіць пад пытаннем.

Варыянты прыведзенай балады, запісаныя на тэрыторыі Гомельшчыны, насычаны разнастайнымі вобразамі, праз якія больш дакладна характарызуецца чалавек, яго паводзіны, унутраны стан.

Знаёмства з навелістычнымі баладамі дае падставы сцвярджаць, што сюжэты гэтых твораў даволі шырока бытуюць на тэрыторыі Гомельшчыны. Адметнасцю кампазіцыі баладных песень гэтай групы з’яўляецца маральна-этычная скіраванасць сюжэта і наяўнасць спасылак на рэальныя з’явы грамадскага жыцця, узятых з пэўнага перыяду гістарычнага развіцця.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Путилов, Б. Н. Русская историческая баллада в её славянских отношениях / Б. Н. Путилов // Русский фольклор : народная поэзия славян. – М. – Л., 1963. – 442 с.
2. Балады : у 2 кн. / уклад., сістэм., уст. арт. і камент. Л. М. Салавей ; рэд. К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – Кн. 2. – 744 с.
3. Семинова, А. В. Этимологический словарь русского языка / А. В. Семинова. – М. : Юнвес, 2003. – 704 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются новеллистические баллады, записанные в различных вариантах на территории Гомельщины, основная сюжетная линия которых связана с трагическим развитием событий и гибелью главной героини.

#### SUMMARY

In the article discusses ballads recorded in different variants on the territory of the Gomel region, the main storyline which is connected with the tragic development of events and the death of the main character.

## **РАДИОВЕЩАНИЕ НА ПОЛЬСКОМ ЯЗЫКЕ В БССР В 1920 - 1930-Е ГОДЫ**

*Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины  
(Поступила в редакцию 19.03.2013)*

БССР в 1920 – 1930-е годы представляла собой многонациональную республику, в которой вместе с белорусами проживали поляки, русские, украинцы, евреи, литовцы, латыши, цыгане и другие. Перепись 1926 г. зафиксировала 97 498 (1,96%) поляков в БССР, из них сельских жителей – 77 833 (1,86%), а городских – 19 665 (2,32%). Из 79 300 сельских поляков 31 500 регулярно пользовались польским языком. Из 18 100 городских поляков польский язык знали 10 600 человек. Таким образом, только 42 100 человек из 97 489 знали и, что важнее, пользовались польским языком. Эти сведения неполные, так как не включают Гомельщину, которая в момент переписи 1926 г. находилась в составе РСФСР. Национально-культурная политика в отношении поляков в БССР в межвоенный период воплощалась в различных формах: создание национальных сельских советов, открытие школ и техникумов, организация печати на национальном языке, польский театр, клубы для польской молодёжи и радиовещание на польском языке. Одним из нераскрытых аспектов национально-культурной жизни в БССР в 1920 – 1930-е годы является организация радиовещания на польском языке. Актуальность исследуемой темы заключается в необходимости осмысления современного состояния и роли радио в информационном и эстетическом пространстве. В последнее время существенно вырос интерес к истории становления и развития масс-медиа в Беларуси. Аспект, связанный с их развитием в контексте национальной политики советского государства, по-прежнему остаётся не исследованным. В радиовещании воплотилось сочетание технической новации и творческого поиска «работников микрофона». Вместе с тем оно являлось частью политической и культурной жизни общества. Поэтому проблема радиовещания в БССР на национальных языках в 1920 – 1930-е годы остаётся значимой.

История развития радиовещания в БССР и СССР нашла отражение в трудах советских и современных российских исследователей В. А. Бурлянда, М. С. Глейзера, А. А. Шерель, И. Ю. Никодимова, П. С. Гуревича, Т. Марченко, Л. С. Лейтеса, Т. Горяевой [1 – 5]. Важнейшие работы посвящены вопросам развития сети радио, его структуре, предназначению. Накоплен существенный опыт изучения художественного (музыкального и литературного) и политического радиовещания в СССР. По-прежнему сложность представляет



изучение истории радиовещания 1920-х годов – периода так называемого нефиксированного, «живого» вещания. В это время многие радиопередачи шли в эфир без предварительно записанного текста [6, с. 34]. В большей степени это касается художественного вещания, так как передачи общественно-политического характера имели заранее подготовленные тексты.

Целью статьи является историко-культурная характеристика радиовещания на польском языке в БССР в 1920 – 1930-е годы. Впервые вводятся в научный оборот архивные документы и материалы периодической печати о радиовещании в межвоенный период. В это время радио стало средством формирования эстетических, культурных, политических образов в сознании населения БССР, в том числе поляков.

Радиовещание в СССР и БССР в межвоенный период представляло собой идеологическую площадку для национальной и интернациональной пропаганды. Постоянное радиовещание (широковещание) в Минске началось в 1925 г. С этого периода складываются основные жанры радиовещания: радиорепортаж, радиобеседа, радиоотчёт, комментарий. Наиболее распространёнными формами становятся радиогазета и радиожурнал.

О значении, которое советская власть придавала радиовещанию, говорит тот факт, что радио было названо В. И. Лениным «газетой без бумаги и расстояний». В феврале 1925 г. ЦК РКП(б) принял постановление «О радиоагитации», где радио рассматривалось как новое средство массовой агитации и пропаганды, по сравнению с уже опробованными газетами и кино. Агитпроп ЦК должен был осуществлять руководство радиогазетой и разрабатывать программы докладов, лекций, концертов [7, с. 9]. В феврале 1927 г. журнал «Радио всем» писал: «С проникновением радио в самые глухие местечки... ещё и сейчас для многих, особенно для деревенских жителей, радио связано с чем-то сверхъестественным, с нечистой силой и т.п.» [8]. Ближайшей задачей представлялось распространить ширококовещание повсеместно и включить радио в повседневную жизнь советского общества. 7 ноября 1928 г. была проведена радиоперекличка Москвы, Ленинграда, Харькова, Минска, Баку и Тбилиси. Она транслировалась всеми радиостанциями БССР. В 1931 г. образован Всесоюзный комитет по радиовещанию, в следующем году такой комитет появился в БССР.

Радио использовалось как мощное и довольно эффективное средство пропаганды и агитации. Взаимодействие партийных и советских органов власти с журналистско-редакторским составом радиовещания осуществлялось посредством приказов, директив, указаний. К сожалению, сведений о работе

радиостанций на польском языке сохранилось немного. Вещание на польском языке в БССР началось в 20-е годы XX в. и продолжалось до лета 1941 г. Несмотря на сворачивание некоторых мероприятий национальной политики, её отдельные направления по-прежнему продолжали реализовываться в конце 1930-х – начале 1940-х годов. Одним из направлений было вещание на польском языке. Оно имело такие отрасли, как политическое вещание, беседы, художественное вещание. В рамках политического вещания Белорусский радиокomitee передавал материалы партконференций, сессий Верховного Совета СССР и БССР, пленумов ЦК КП(б)Б.

С 1924 по 1932 гг. основной программной формой радиовещания в БССР были радиогazеты. Явление радиопечати было востребованным условиями социального, политического и экономического развития БССР. Способы отражения действительности в радиогazетах были разнообразными: информационная заметка, корреспонденция, интервью, радиорепортаж. При этом использовались как оригинальные материалы редакций радиогazет, так и материалы прессы и агентств.

Ежедневно в БССР на станции РВ-95 на польском языке шли в эфир выпуски «Последних известий», состоящие из союзной, республиканской и международной информации по материалам ТАСС и газеты «Правда». Также ежедневно по станции РВ-10 на польском языке передавалась передовая статья газеты «Штандар вольности».

В Справке, датированной не позднее декабря 1940 г., отмечено, что радиовещание на польском языке по всему вещанию на Барановичской радиостанции составляет 33,2%. Был установлен график вещания, которого старались придерживаться: «Вещание проводилось в следующие дни и часы: 9.45 – передовая статья газеты “Штандарт вольности”, ежедневно кроме понедельника; 17.30 – общественно-политические передачи 2 раза в неделю, по пятницам и средам; 17.30 – жизнь школы по субботам; 18.45 – передачи для детей 1 раз в неделю, по воскресеньям по 30-45 мин.; 18.45 – последние известия, ежедневно кроме воскресенья; 21.05 – литературные передачи, 2 раза в неделю по 30 минут по понедельникам и четвергам; 21.30 – литературные передачи по вторникам и пятницам» [9, л. 11 – 11 а]. Таким образом, польскоязычное вещание в БССР было разножанровым.

Сложности в вещании на польском языке связаны с техническими трудностями. В сельских и городских радиоузлах применялись в основном трансляционные радиоприёмники, предназначенные для установки на узлах проводного вещания. Для жителей отдалённых местностей, не имевших в 1920 –

1930-е годы электрических сетей, прослушивание радиопередач из «тарелки» или «колокольчика» было подчас единственным способом узнать свежие новости. Так называемая «тарелка» представляла собой громкоговоритель «Рекорд» подвесной конструкции, который устанавливался в местах наибольшего скопления жителей, то есть возле здания сельского совета, магазина, почты. Не во всех районах БССР использовались указанные часы передач. Например, в Гродно из-за отсутствия собственного приёмного пункта трансляция шла с перебоями [9, л. 20]. Ламповые радиоприёмники были редкостью, особенно в сельской местности, поэтому предпочтение отдавалось не индивидуальному приёму, а ширококвещанию. Только в годы третьей пятилетки в БССР был построен Минский радиозавод, вступивший в строй в августе 1940 г. Наладить выпуск приёмников и радиол завод не успел, так как 22 июня 1941 г. началась война.

Помимо материалов общественно-политического характера Радиокomitee передавал беседы: «Герои гражданской войны», «Какие формы собственности существуют в СССР», «Наука в стране социализма», «Равноправие женщин в СССР», «Героический штурм» (о героях боёв с белофиннами), «Ленин и Сталин о социалистической дисциплине труда», «70 лет Парижской коммуны», «Пролетарский полководец М.В. Фрунзе» [9, л. 16].

Наибольший интерес у населения вызывало художественное вещание, организованное музотделом БРК. В 1930-х – январе 1941 г. проводились радиотрансляции концертов польской музыки. В программу вошли произведения Ф. Шопена, К. Шимановского, Г. Венявского, Л. Ружицкого и других. Особый отклик у радиослушателей находили гуральские мотивы музыкальных произведений К. Шимановского, его музыка к балету «Харнаси» и опера «Король Рогер». Для стиля этих композиторов характерен ярко выраженный национальный колорит, опора на музыкальный фольклор, тяга к монументальности и повышенной экспрессии, гармоническое богатство, насыщенность и яркость инструментовки. Исполнителями этих произведений были артисты Государственного театра оперы и балета БССР и Радиокomitee. Часть произведений передавали в исполнении мастеров искусств в механической записи. В программу одного из концертов были включены «Симфоническая поэма» З. Носковского и отрывки из оперы С. Монюшко «Галька», исполнявшиеся на польском языке. Польскую народную музыку и произведения польских композиторов передавали радиостанции РВ-10 и РВ-95.

В польскоязычном вещании БССР отводилось время и литературно-драматическим передачам. Передавались избранные баллады и стихотворения

А. Мицкевича и Ю. Словацкого, фрагменты из произведений Э. Ожешко «Меер Юзефович», «Хам». В эфире также звучали стихотворения советских поэтов Б. Пастернака, Л. Шершевской, В. Слободника, Е. Фриде, А. Пораевича и других. Литературные тексты подвергались переработке: их адаптация на радио во многих случаях предполагала изменение структуры с целью наилучшего восприятия на слух. Было необходимо придать произведениям такие черты устной словесности, которые соответствовали бы речевому этикету трибунно-митингового обращения к аудитории. Таким образом, переработка текстов шла с учётом не просто слухового, а коллективного восприятия радиосообщения. Это соответствовало задаче «установки радиоприёмников для массового слушателя, в первую очередь громкоговорителей в рабочих клубах, домах крестьянина и избах-читальнях».

Важным направлением агитации советского аппарата на радио являлась антирелигиозная работа. Из радиоприёмников звучали радиобеседы на соответствующие темы: «Религия – враг раскрепощения женщины»; «Религия – рассадник национальной вражды»; «Об антирелигиозном воспитании детей»; «Дарвинизм и религия»; «Происхождение и классовая сущность праздника пасхи»; «Что такое “Союз воинствующих безбожников”» [9, л. 15].

Окружные радиокомитеты также имели возможность самостоятельно передавать общеполитические материалы. Например, Барановичский радиокомитет в 1941 г. транслировал следующие передачи: «Новыми производственными победами встречаем 18-ю партийную конференцию», «Как мы добились снижения себестоимости продукции (выступления хозяйственников)», «Высококачественно и в срок проведём весенний сев (о севе в новых колхозах)», «Роль социалистического соревнования на производстве» [9, л. 15 – 16]. К сожалению, тексты этих польскоязычных передач в фондах Национального архива Республики Беларусь не сохранились.

Радиовещание быстро стало популярным не только среди городского населения, но и в сельской местности. И белорусы, и поляки в БССР с интересом присматривались к этой новинке. «Радио за последнее время прочно начинает вкореняться в жизнь и быт. Оно становится всё более и более массовым явлением, и в настоящее время оно может быть признано уже одним из лучших средств общения», – писала газета «Новости радио» в 1926 г. [10, с. 1].

В 1931 г. республиканские и областные газеты обязывались публиковать так называемую «страничку нацмен». В ней следовало помещать материалы о жизни национальных меньшинств. Такая же «страничка» появилась и в широковещании БССР, воплотившись в радиопередачах на польском языке.

Такое вещание было целевым, так как его аудиторией являлось польскоговорящее население БССР. Среди различных форм организации досуга (театр, посещение рабочих клубов, чтение газет и журналов на родном языке) радио занимало особое место. Оно позволяло побывать на концерте, не посещая филармонию; услышать спектакль, не присутствуя в театре. Особенно востребованным радио было в сельской местности, где и проживало большинство поляков БССР. Радиопередачи художественного вещания формировали эстетические вкусы, содействовали становлению национального самосознания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Глейзер, М. Радио и телевидение в СССР : 1917 – 1963 (даты и факты) / М. Глейзер. – М. : Госкомитет СМ СССР по радиовещанию и телевидению, 1965. – 230 с.
2. Глейзер, М. Радио и телевидение в СССР : 1917 – 1986 (даты и факты). – М. : Искусство, 1989. – 142 с.
3. Гуревич, П. С. У истоков советского радиовещания / П. С. Гуревич. – М. : Б. м., 1970. – 26 с.
4. Бурлянд, В. А. Советская радиотехника и электросвязь в датах / В. А. Бурлянд, В. Е. Володарская, А. В. Яроцкий. – М. : Связь, 1975. – 189 с.
5. Гоголь, А. А. Страницы истории радиосвязи (конец XIX – первая четверть XX вв.) / А. А. Гоголь, И. Ю. Никодимов. – СПб. : Историческая иллюстрация, 1998. – 88 с.
6. Горяева, Т. М. Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920 – 1930-х годах : документированная история / Т. М. Горяева. – М. : Росспэн, 2000. – 156 с.
7. Известия ЦК РКП(б). – 1925. – № 4 (84).
8. Давыдов, Б. А. Основные принципы радиопередачи и приёма / Б. А. Давыдов // Радио всем. – 1927. – № 2.
9. Национальный государственный архив Республики Беларусь. – Фонд 4 п. – Оп. 1. – Д. 15593. Переписка отдела агитации и пропаганды ЦК КП(б)Б с антирелигиозными музеями (письма и ответы на них ОК КП(б)Б Центрального антирелигиозного музея).
10. Международные передачи и задачи радиовещания // Новости радио. – 1926. – 6 июня.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблемам радиовещания на польском языке в БССР в 1920 – 1930-е годы. Целью статьи является историко-культурная характеристика радиовещания на польском языке в БССР. Впервые вводятся в научный оборот архивные документы и материалы периодической печати о радиовещании в межвоенный период. Радио занимало особое место в жизни поляков БССР: оно формировало эстетические вкусы, содействовало становлению национального самосознания.

#### SUMMARY

This article is devoted to the problems of radio broadcasting in the Polish language in the BSSR in the 1920 – 1930s. The purpose of the article is a historical-cultural characteristics of

broadcasting in the Polish language in the BSSR. Is first introduced into the scientific circulation of the archive documents and materials of periodicals on radio in the interwar period. Radio hold a special place in the life of the poles of the BSSR: it formed the aesthetic tastes, contributed to the formation of the national self-consciousness.

*Смалюга І. І.*

## **ПАЭТЫЧНЫЯ СПАСАБЫ ЎЗБАГАЧЭННЯ ВЫРАЗНАСЦІ Ў ТАПАНІМІЧНЫХ ПАДАННЯХ БЕЛАРУСАЎ**

*Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка  
(Паступіў у рэдакцыю 04.06.2013)*

Тапанімічныя паданні беларусаў неабходна разглядаць як цэласную сістэму са складанай структурай. Уключанае ў кантэкст слова, акрамя прамога значэння, часта нясе яшчэ і «дадатковую матэрыю эмацыянальна-эстэтычных прырашчэнняў» [1, с. 13]. Над лексічным узроўнем узнікае ўзровень сінтаксічны, над сінтаксічным – лагічны, над лагічным распаўсюджваецца сфера рытмічнай і стылістычнай арганізацыі, і толькі над гэтымі пластамі ўзнікае мастацкая выразнасць і змястоўнасць, доказнасць і пераканаўчасць, затым дзейнічае логіка кампазіцыі і ствараецца сістэма вобразаў, іх дынаміка [2, с. 3]. Тэксты тапанімічных паданняў маюць завершаную кампазіцыйную структуру, паэтычную цэласнасць.

Адным з найважнейшых паэтычных спосабаў узбагачэння выразнасці ў такіх творах з’яўляюцца тропы: эпітэты, метафары, параўнанні, гіпербалы і іншыя. У паданнях яны разнастайныя і па форме, і па змесце. Найбольш пашыраны паэтычны сродак вобразнага адлюстравання рэчаіснасці ў беларускіх тапанімічных паданнях – наяўнасць эпітэтаў, дзякуючы якім характарызуецца прадмет або дзеянне, вылучаецца і падкрэсліваецца пэўная, звычайна найбольш істотная рыса. Названы троп надае твору паэтычнасць, мастацкую дасканаласць і тым самым узмацняе эмацыянальнае ўздзеянне, дапамагае больш глыбока і поўна раскрыць змест: «*Ян, загарэлы, моцны, быў з простых людзей*» [3, с. 295]; «*Валэндаючыся на прасторных пясчаных плёсах, вірыстых варах ці балоцістых рэштках колішняга русла – бужысках, ён добра выглядзеў гэты пагорак і, рашыўшы, што нават найвышэйшая наводка яго не залье, пасяліўся тут*» [3, с. 299]; «*Былі ў яе вялікія круглыя вочы, моцныя крылы і вялікія лапы*» [3, с. 300].

Асобнае месца ў тапанімічных паданнях займаюць сталыя, або традыцыйныя, эпітэты – адна з асноўных прыкмет мовы народных твораў. Многія з такіх эпітэтаў зліліся з паяснёнымі назоўнікамі ў адно цэлае і асобна ад

іх не ўспрымаюцца: страшная падзея [3, с. 305], буйныя травы [3, с. 311], жывая вада [3, с. 376], заклятая рака [3, с. 387], святое возера [3, с. 408].

Сустракаюцца ў паданнях пра паходжанне тапонімаў эпітэты-прыметнікі з пераносным значэннем, або метафарычныя эпітэты. Яны абазначаюць прыкмету, перанесеную на аснове блізкасці або падабенства з аднаго прадмета на другі, адначасова называюць і ацэньваюць з'явы рэчаіснасці, перадаюць адносіны да іх: белая дуброва [3, с. 303], красная горка [3, с. 338], лысая гара [3, с. 357], чырвонае возера [3, с. 394], светлае возера [3, с. 403].

Самабытнасць, змястоўнасць і паэтычнае хараство нясуць эпітэты-прыдаткі: Багатыр-гара [3, с. 347], Мір-гара [3, с. 359], Камень-шавец [3, с. 366], Пястун-камень [3, с. 371], Князь-возера [3, с. 393]. Іх амаль немагчыма замяніць звычайнымі азначэннямі-прыметнікамі, бо пры такой замене не толькі губляецца сэнс, эмацыянальная напоўненасць, лаканічнасць выражэння, але і разбураецца сам эпітэт, на яго месцы ўзнікае азначэнне.

Адным з прадуктыўных прыёмаў стварэння мастацкага вобраза ў тапанімічных паданнях з'яўляюцца параўнанні. Яны ўяўляюць сабой такое супастаўленне двух прадметаў, з'яў або паняццяў, у выніку якога сутнасць аднаго з іх вытлумачваецца праз сутнасць другога, што робіць апісанне наглядным, мастацкім, маляўнічым, псіхалагічна дакладным. Параўнанне ў паданнях вызначаецца трапнасцю, змястоўнасцю, глыбінёй і ёмістасцю мастацкага абагульнення, а таму валодае вялікай сілай эмацыянальнага ўздзеяння: «У ім, як у лютэрку, відно было неба» [3, с. 360]; «Прыпяць разлілася, што мора» [3, с. 397].

Для тапанімічных паданняў характэрна наяўнасць метафар: «Але і на Машэку **прышла пагібель**» [3, с. 285]; «Яны гаварылі, што гэта **месца гудзе**» [3, с. 301]. Дзякуючы ім, як і іншым сродкам паэтычнай выразнасці, з'явы і прадметы малююцца з большай пластычнасцю і рухомасцю, ім надаецца пэўная ацэнка: «**Не вынесла вялікага гора яе маці і таксама хутка памерла**» [3, с. 277]; «**І вось, калі, нарэшце, замуравалі ў высокія замкавыя сцены апошні камень пунсовага колеру, сабраліся над Лоскам хмары і пайшоў дождж**» [3, с. 283]. Непаўторная індывідуальнасць вобразаў, што паўстаюць у метафарычных злучэннях, робіць метафарызацыю невычэрпным спосабам стварэння экспрэсіі: «**І вось у канцы лета, у цёмную рабінавую ноч, калі шугала навальніца і бушавала возера, пастух падплыў на чоўне да самага замка і на жалейцы падаў голас сваёй каханай**» [3, с. 282].

Адным з найбольш распаўсюджаных паэтычных тропаў у раскрыцці драматычных і трагічных падзей у тапанімічных паданнях з'яўляецца

ўвасабленне. В. П. Рагойша падкрэслівае, што ўвасабленне – гэта «разнавіднасць метафары, якая заключаецца ў наданні чалавечых уласцівасцей рэчам, прадметам, з’явам прыроды» [4, с. 127]. У такіх выпадках яно набывае сэнс персаніфікацыі, гэта значыць, што да аб’ектаў нежывой прыроды звяртаюцца нібы да адушаўлёных, ачалавечаных істот. У тэкстах тапанімічных паданняў персаніфікавацца могуць расліны і дрэвы («*Але вось аднойчы хтосьці адсек галінку, і з яе выступіла кроў. З той пары ніхто ўжо не адважваўся ўзняць сякеру на гэтыя дрэвы...*» [3, с. 355]); камяні («*Каля кургану, сажняў пяць ад дарогі, ляжыць дзікі камень, плоскі, даўжынёю аршыны з паўтары... Сяляне называюць яго пестуном. З даўніх часоў кладуць яны на яго грошы, палатно, паясы...*» [3, с. 127]); рэчкі і ручаі («*Нёман ніколі не забывае родныя мясціны. Кожную вясну, кожную восень дажджлівую вяртаецца да маці сваёй – крынічкі, якая цячэ з-пад вялізнага каменя, вяртаецца сюды, каб сустрэцца са сваёй Лошай, са сваёй маладосцю...*») [3, с. 386 ] і іншыя аб’екты.

Некаторыя тапанімічныя паданні прасякнуты сімволікай, што дапамагае выявіць ідэйную задуму твора. Праз вобразы-сімвалы, змешчаныя ў тэкстах, перадаюцца асаблівасці народнага светапогляду, маральныя перакананні і прынцыпы, эстэтычныя густы і схільнасці. Чалавек надзяляў расліны тымі ж якасцямі і ўласцівасцямі, якімі валодаў сам. У разнастайных праяўленнях жыцця прыроды бачыў аналогію сваёй жыццядзейнасці і псіхічнага стану. Беларуская флора прадстаўлена ў сімваліцы тапанімічных паданняў такімі раслінамі, як лаза («Лазовы куст») [3, с. 309], дуб і сасна («Дуб і сасна») [3, с. 345]. Сімвалічныя вобразы дуба і сасны ў такіх творах найбольш распаўсюджаныя і сэнсава шматгранныя. Дуб – гэта звычайна малады юнак, а сасна – дзяўчына-нявеста. Дрэвы, што цесна перапляліся стваламі, сімвалізуюць трагічны лёс закаханых, якім не давялося ажаніцца: «*Пасля гэтага на магіле іх выраслі сасна і дуб. Сасна сваімі лапкамі як бы абнімае дуба*» [3, с. 345].

Не менш ярка прадстаўлена і сімволіка колераў. У назвах шматлікіх тапанімічных паданняў, якія тлумачаць паходжанне геаграфічных і этнічных аб’ектаў, часта сустракаюцца словы, якія ўказваюць на колер аб’екта («Чырвонае возера», «Белая Дуброва», «Красная горка»). На мяжы Мінскай і Гомельскай абласцей знаходзіцца Чырвонае возера. Згодна з паданнем, назва звязана з тым, што ў возеры шмат рыбы чырвонапёркі. У другім варыянце апавядаецца, што за валоданне возерам вёўся вялікі бой паміж багатырамі і пралілося шмат крыві [3, с. 394]. У паданні «Адкуль Белая Дуброва» гаворыцца пра тое, што некалі даўно зямля там была добрая, але неапрацаваная. А недалёка знаходзіўся свяшчэнны белы камень. І калі яго перавезлі, то зямля стала лепш



радзіць [3, с. 303]. Паміж Чашына і Мрочкамі ёсць Красная горка, каля якой калісьці стаялі крыжы. З гаворак мясцовых жыхароў, калі ішла вайна са шведамі, «лагчынаю кроў лілася». Таму гара і атрымала назву «Краснай горкі» [3, с. 338]. З прыведзеных прыкладаў бачна: верагодней за ўсё, назвы ўзніклі не па колеравай адметнасці аб'екта, а маюць сімвалічны сэнс.

Тэкстам тапанімічных паданняў уласціва значнае перабольшванне якой-небудзь з'явы ці асаблівасцей прадметаў, магчымасцей людзей. Часам з'явы, якасці або дзеянні апісваюцца не ў натуральным выглядзе, а гіпербалізавана, напрыклад, у паданні пра заснаванне Магілёва: «...У тым лесе жыў страшны разбойнік, якога звалі Машэкам. У яго была такая вялікая сіла, што адною рукою спыняў экіпаж з васьмерымі коней на ўсім скаку, ухапіўшыся за калясо, і адным разам вырываў з карэннем высокія сосны; а хадзіў ён у мядзведжай шкуры, поўсю ўверх» [3, с. 285]. Гіпербалы ўпрыгожваюць творы, робяць іх памастацку выразнымі: «Княгіня звязала шчотку з свіной шчаціны і кінула. Ворагу здалося, што параслі вялікія камышы; кінула яна курынае яйка, а ворагу здалося, нібыта разлілася вялікая вада» («Пра Тураў») [3, с. 292]. Ідэйна-мастацкая роля гіпербал галоўным чынам эмацыянальна-ацэначная. Гэта яскрава бачна ў паданні пра паходжанне ракі Віліі: «Як учула Вяльяна, што Сцяпан абярнуўся ў камень, прыпала да яго і залілася горкімі, безудзержнымі слязамі. Плакала яна дзень, плакала ноч, а з усходам сонейка, чуць было зорак на ўсходзе займаўся, са слёз яе з-пад каменя прабілася крыніца, Вяльяна Богу душу аддала» [3, с. 381].

Ацэньваючы тапанімічныя паданні беларусаў, неабходна звяртаць увагу не толькі на лексічнае, сінанімічнае і фразеалагічнае багацце мовы, але і на сінтаксіс. Разнастайнасць сінтаксічных форм надае мове натуральнасць гучання, гнуткасць, выразнасць, пазбаўляе яе манатоннасці, аднастайнасці. Вялікае значэнне для стварэння інтанацыі твора, тону, узмацнення яго эмацыянальнай выразнасці мае сінтаксічная характарыстыка тэксту. Лексічныя сродкі непасрэдна звязаны з будовай фразы і залежаць ад яе: яны не існуюць у творы без пэўнага кампазіцыйна-сінтаксічнага афармлення.

Звычайна тэкст узнікае як вынік выбару моўных форм адпаведна з прадугледжанымі дадзенай моўнай сістэмай стандартнымі магчымасцямі выражэння. У такіх выпадках фігуры маўлення выступаюць галоўным чынам як сродак сінтаксічнай арганізацыі тэксту і рэалізуюць пэўныя кампаненты сэнсу, суадносныя з некаторымі фрагментамі маўленчых фігур.

Тапанімічным паданням уласцівы своеасаблівы спосаб выказвання, гэта датычыць і знешняга (формы выяўлення), і ўнутранага боку. Стылістычная адметнасць такіх фальклорных твораў даволі выразная. Сродкі паэтычнага

сінтаксісу ў беларускіх тапанімічных паданнях разнастайныя. Іх ідэйна-мастацкая роля і прызначэнне – узмацняць эмацыянальную афарбоўку, перадаваць розныя адценні інтанацыі і такім чынам паўней і глыбей раскрываць змест твора.

Для перадачы душэўнага стану чалавека ў тапанімічных паданнях істотнае значэнне маюць такія стылістычныя фігуры, як абрыў, умаўчанне, пропуск. Па форме гэта няпоўныя, недасказаныя фразы, сказы з прапушчанымі словамі. Часцей за ўсё адзначаныя фігуры ўжываюцца для перадачы моцнай усхваляванасці, узрадаванасці або разгубленасці чалавека. Умаўчанне выкарыстоўваецца ў тым выпадку, калі размова вядзецца намёкамі, калі герой па той ці іншай прычыне ўхіляецца ад поўнага і яснага выказвання думкі: *«Многія з сялян упэўнены, што... нахіліўшыся да каменя, чуюць, як спявае певень і стучыць шавецкі малаток»* [3, с. 367]; *«На месцы гэтага возера стаяла мяста Сігнат і правалілася... Болей пяцідзесяці сажняў глыбіні... І дзяды не помняць, як гэта мяста завалілася»* [3, с. 397]; *«Што ж відаць, знак... кары Божай»* [3, с. 399].

Свядомае парушэнне натуральнай будовы фразы заўсёды надае ёй пэўнае эмацыянальнае адценне, своеасаблівае гучанне. У гэтым можна пераканацца, параўнаўшы, напрыклад, няпоўныя сказы з поўнымі, разгорнутымі. Першыя з іх выяўляюць думку хоць і не так падрабязна, але больш энергічна: *«Дык яна – зір!»* [3, с. 413]; *«І тут табе бяда...»* [3, с. 415].

У тапанімічных паданнях сустракаецца таксама парцэляцыя. Гэты прыём служыць для ўзмацнення напружанасці мовы, ступень праяўлення якой можа быць рознай – ад стрыманай да вельмі значнай. Парцэляцыя ў злучэнні з нагнятаннем кароткіх, пераважна аднатыпных сказаў стварае значны дынамізм: *«Гэта было ў суботу. Далей валы не захацелі ісці... Назвалі Суботнікі»* [3, с. 326].

Важным сінтаксічным сродкам узбагачэння выразнасці маўлення ў тапанімічных паданнях беларусаў з'яўляецца інверсія – такая будова фразы, калі словы ставяцца на нязвыклыя для іх месцы: дзейнік пасля выказніка, прыметнік пасля назоўніка. Інверсія надае фразе своеасаблівае гучанне, выяўляе новыя сэнсавыя і эмацыянальныя адценні. Гэты прыём часта выкарыстоўваецца для стварэння ўзвышанага тону або разважлівай, тужлівай інтанацыі: *«Аднак нядоўгім было яно»* [3, с. 402]; *«І пажадалася людзям прыбраць іх у другое месца»* [3, с. 410].

У беларускіх тапанімічных паданнях выкарыстоўваецца такая стылістычная фігура, як паўтор, што надае мове разнастайныя адценні:

усхваляванасць, спакойную разважлівасць, лагоднасць, урачыстую ўзнёсласць. Гэта значыць, паўторы выступаюць дзейным сродкам выяўлення эмацыянальнага стану, настрою, калі гэтага патрабуе ідэйная задума: «*Нічога не паможжа, нічога*» [3, с. 389]; «*Адзін раз у тую дзярэўню прыйшоў старык сівенькі, сівенькі, на кіёчку трасеца...*» [3, с. 392]; «*Хадзіў-хадзіў той тайлянец, уздыхаў-уздыхаў, пакуль у адну ноч не павесіўся на высокай хвоі*» [3, с. 395]. Усё вышэйпералічанае дапамагае інтанацыйна і рытмічна арганізаваць тэкст, падкрэсліць пэўную думку.

Паўтарэнне аднародных сінтаксічных канструкцый са службовымі словамі (злучнікамі) утварае стылістычную фігуру – шматзлучнікавасць. Супрацьлеглай фігурай з’яўляецца бяззлучнікавасць, якая надае мове большую імклівасць, паказвае на хуткую змену падзей: «*У лесе ёсць балота. У гэтым балоце ёсць возера. Вакол возера растуць журавіны*» [3, с. 408].

Сярод фігур паэтычнага сінтаксісу ў тапанімічных паданнях беларусаў распаўсюджванне атрымалі рытарычныя сродкі: звароты, воклічы. Яны канкрэтызуюць змест твора, дакладна называюць тых, каму адрасаваны думкі і пачуцці: «*Бабка казалла мне:*

– *Ты яшчэ замалы, падрасцееш, пачуеш...*» [3, с. 348];

«*Як прынясе хто сукно да скажа:*

– *Сцяпан, сшыў мне кафтан! – Дак ён і сшые*» [3, с. 366];

«*А, Шэпіт: хацеў зачураць мяне! Будзецца жа ў твой род патопа*» [3, с. 413].

Па форме гэтыя сінтаксічныя сродкі амаль не адрозніваюцца ад звычайных граматычных звароткаў, пытальных і клічных сказаў. Але іх роля ў тапанімічных паданнях іншая, чым у звычайных граматычных форм. Рытарычныя фігуры надаюць асаблівую экспрэсіўнасць, пранікнёнасць, лірычнасць, выклікаюць жывы водгук на тое, пра што гаворыцца.

У тэкстах тапанімічных паданняў часта ўжываецца шматкроп’е, што служыць не толькі для пазначэння незакончанасці выказвання, як гэта рэгламентуецца ў сучасных пунктуацыйных правілах, але і для ўказання на шматзначнае разважанне і моцнае пачуццё, узбуджанасць, усхваляванасць персанажаў: «*Пра сяло Гарадзяцічы ў народзе расказваюць, што тут калісьці быў горад ці мястэчка нейкага князя... і што той горад у незапомныя часы затаніла паводкай і засыпала пяском*» [3, с. 300].

Такім чынам, нягледзячы на небагатую колькасць паэтычных сродкаў у параўнанні з іншымі праявічымі жанрамі, у асобных тапанімічных паданнях часам сустракаюцца ўдалыя ўзоры, што служаць для ўзбагачэння выразнасці і вобразнасці мовы, выяўляюць стылёвую адметнасць твораў. Ім уласціва багатая

і разнастайная палітра выяўлення адносін, даволі тонкі псіхалагізм, увага да самых моцных унутраных перажыванняў чалавека, што трапіў у складаную, часта безвыходную сітуацыю, глыбока-народная традыцыйная трактоўка канфліктаў, сутыкненняў характараў. Паэтычныя тropy і фігуры, выкарыстаныя ў тапанімічных паданнях беларусаў, узмацняюць эмацыянальную афарбоўку, перадаюць розныя адценні інтанацыі, што надае мове натуральнасць гучання, гнуткасць, выразнасць, пазбаўляе яе манатоннасці, аднастайнасці. Нязвыклая расстаноўка, спалучэнне слоў у сказе дапамагаюць адлюстраваць жывыя адценні маўлення. Праз паэтычныя мастацкія сродкі ўзмацняецца драматызм сітуацыі, падкрэсліваецца трагічнасць вобразаў і падзей і тым самым павялічваецца моц эмацыянальнага ўздзеяння, што дапамагае больш глыбока і поўна раскрыць ідэйны змест твора.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Янкоўскі, М. А. Паэтыка беларускай народнай прозы / М. А. Янкоўскі. – Мінск : Вышэйшая школа, 1983. – 271 с.
2. Дасаева, Т. М. Паэтыка лірызму ў беларускай прозе / Т. М. Дасаева. – Мінск : БДУ, 2001. – 152 с.
3. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. тома А. С. Фядосік. – 2-е выд., дап. і дапрац. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – 552 с.
4. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 576 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются поэтические способы обогащения языковой выразительности топонимических преданий белорусов. Поэтическими средствами в таких произведениях служат эпитеты, метафоры, сравнения, гиперболы, воплощения. Средствами поэтического синтаксиса являются стилистические фигуры: обрыв, умолчание, пропуск, парцелляция, инверсия, повтор, риторические обращения и возгласы.

#### SUMMARY

The article considers the poetic ways of enriching the language expressiveness toponymic traditions of Belarusians. Poetic means in such works are such trails as epithets, metaphors, comparing, hyperbole, and so on. Means poetic syntax are stylistic figures broken, silence, skipping, parcelling, inversion, repeat, rhetorical circulation, cries.

## АДМЕТНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ АБЫДЗЁННАГА АБРАДУ Ў ВЁСЦЫ ПАПШЫЧЫ ГЛЫБОЦКАГА РАЁНА

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 20.06.2013)*

На сённяшні дзень сярод даследчыкаў пашырана меркаванне, што архаічны абыдзённы абрад захаваўся ў Беларусі толькі ў пасіўнай форме – у памяці людзей. Масавы зварот да здзяйснення абыдзённага абраду быў зафіксаваны падчас Другой сусветнай вайны. В. А. Лабачэўская, абапіраючыся на звесткі, атрыманыя з 20 населеных пунктаў Беларусі (за выключэннем Віцебскай вобласці), робіць высновы пра ступень захаванасці названага абраду і вырабу абыдзённага ручніка. Аўтар сцвярджае, што ў 1920 – 1940-я гады абыдзённы абрад быў распаўсюджаны ў Беларусі сярод як каталіцкага, так і праваслаўнага насельніцтва [1, с. 13]. Разам з тым даследчык мяркуе, што першае пасляваеннае дзесяцігоддзе з’яўляецца той храналагічнай мяжой, калі існаванне абыдзённага абраду пераходзіць з актыўнай у пасіўную форму.

Выяўлены намі абыдзённы абрад жыхароў вёскі Папшычы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці сведчыць пра тое, што дадзеная з’ява на сённяшні час не толькі захавалася ў народнай памяці, але і існуе ў форме жывой сталай штогадовай практыкі.

Вёска Папшычы знаходзіцца за 15 км на паўночны захад ад горада Глыбокае. Большасць жыхароў адносіцца да католікаў. Штогод на «Зялёныя свёнткі» (Спасланне Духа Святога на апосталаў, рухомае свята) жыхары дадзенай вёскі здзяйсняюць абыдзённы абрад. У аснову даследавання пакладзены этнаграфічныя матэрыялы, сабраныя 20 кастрычніка 2012 г. падчас экспедыцыі.

Назва «абыдзённы ручнік» сведчыць пра характар палатна, якое павінна быць зроблена «аб адзін дзень». У розных сітуацыях абыдзённае палатно маглі ткаць або за адну ноч, або за адзін дзень, або на працягу сутак, але ў любым з варыянтаў прысутнічае абмежаванасць працэсу ў часе.

Жыхары вёскі Папшычы для абазначэння абыдзённай тканіны ўжываюць назву «намётка». Гэтая характэрная асаблівасць для Дзісеншчыны была зафіксавана яшчэ этнографам М. А. Дзмітрыевым у кнізе «Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев крестьян Северо-Западного края» (1869) [3, с. 264].

У жыхароў вёскі няма адзінадушнасці ў вызначэнні прычын, якія падштурхнулі людзей звярнуцца да абыдзённага абраду. Найчасцей ён выконваўся ў выпадку, калі мясцовая супольнасць сутыкалася з пэўнымі

пагрозамі або катаклізмамі, што пагражалі існаванню жыхароў. Гэта маглі быць эпідэмічныя захворванні людзей, масавая смертнасць сярод дзяцей, падзеж свойскай жывёлы, працяглая засуха як пагроза ўраджаю, стыхійныя бедствы, вайна і іншае [2, с. 382].

У XIX ст. распаўсюджанай прычынай стварэння абыдзённай тканіны быў мор свойскай жывёлы [4, с. 195]. У XX ст. дадзеная прычына амаль не сустракаецца, але пераважаюць ваенныя падзеі, якія сталі моцным штуршком для актуалізацыі абраду [1, с. 16].

У Папшычах выяўлена некалькі варыянтаў тлумачэння прычын здзяйснення абыдзённага абраду, але пераважаюць дзве: масавая смерць людзей ад хваробы і частыя пажары ў вёсцы: «ад балезні, ад пажараў» [5, л. 13]; «*Гарэлі Папшычы. Сільна гарэлі хаты. І тады рашылі яны, што каб спасці, за адзін дзень яны там ткалі гэту намётку. І тады гэтак во яныначалі*» [5, л. 9].

Найбольшую цікавасць уяўляе сведчанне Марыі Францаўны Кушнярэвіч, 1941 г. н.: «*На штоносяць, гэтак нашыя бацькі казалі. Ну, гэтаяшчэ не знаю, да вайны, ці гэта... Страшная хвароба была – халера. Усіх людзей сплошрадам. Ну, што рабіць? Ужо тут блізка і гэта... Сабралася вёска. За ноч выткаліпалатно. Ну, якое там што ў каго было зняслі там і выткалі. І што рабіць? Ля вёскі была дарога вакруг даўней, круга вёскі хадзілі. Ну сабраліся ўсе і паішлі гэтай [дарогай]. І ружанец і мадлітвы і паішлі круга вёскі ўжо прасіць Бога, каб абараніў ад гэтай халеры. І праз некалькі, ну, і цішына. Ніякія ўжо [не ўміралі]. У Зялезьках уміралі, там радам гэтыя. Уміралі, уміралі. Тады некаму тут са старых саснілася, гэта, хвароба. Кажыць: “Чаго ты прычапілася?!” (Ну, дзе ўміралі) Ідзі ў Папшычы! (Што тут ніхто не ўміраіць). Кажыць: “Не пайду. Там рыжы сабака круга вёскі лётаіць”. Ну і ніхто не памёр» [5, л. 4].*

У прыведзеным апісанні прысутнічаюць найбольш архаічныя рысы, зафіксаваныя яшчэ этнографамі XIX ст. Д. К. Зяленін у артыкуле «“Обыденные” полотенца и обыденные храмы (русские народные обычаи)» [4] прыводзіць апісанне стварэння абыдзённага палатна ў Вішнёўскай воласці Свянцянскага павета. У халеры 1892 год у вёсцы Станчынеты і суседніх вёсках, населеных беларусамі-каталікамі, каб засцерагчыся ад хваробы, «кросны ткалі». У адной хаце за ноч напралі, наснавалі і выткалі некалькі метраў вузкага палатна. Яго разаслалі ўпоперак дарогі і прымацавалі. Халеры ў вёсцы не было, а жанчыны пасля «сны снілі»: нібы ішла ад вёскі чорная-чорная хмара, дзе была халера, падышла да Станчынетаў, а ў вёску не пайшла [4, с. 195].

У двух прыведзеных сведчаннях супадае першапрычына абрадавага выканання – наяўнасць хваробы ў суседняй вёсцы, а таксама сон, які тлумачыў

паспяховасць стварэння абыдзённіка. Рыжы сабака, які «круга вёскі лётаіць», можа ўвасабляць уяўленне пра магічнае замкнёнае кола, створанае вакол вёскі пасля здзяйснення абыдзённага абраду.

Зафіксаваныя матэрыялы дазваляюць зрабіць здагадку пра час узнікнення абраду. Верагодна, да яго тут звярнуліся на мяжы XIX – XX стст. Уладзімір Ткачонак, 1913 г. н., сцвярджае, што і ён, і яго бацькі насілі намётку. Ірына Антонаўна Раманчук, 1943 г. н., апавядала: «Гэта мая мама памёрла ў... восемдзсят тры гады ёй было. І ўжо яна семнаццаць гадоў як памёрла. І ўжо яна знала аб гэтым змала. І яна жыла сама аж у Сапеліне, і ўсё гэта яе... была расказана. І гэтыя бацькі яе зналі, што ў гэтай вёсцы гэткая вера» [5, л. 13]. Гэта значыць, што пра здзяйсненне дадзенай практыкі ведалі ў суседніх вёсках, дзе абыдзённы абрад на той час не выконваўся. Далей інфармантка дадае, што яе маці перайшла ў Папшычы ў шаснаццацігадовым узросце (1928) і ўжо ведала пра існаванне абраду. Падчас Першай сусветнай вайны ў вёсцы размяшчаліся царскія войскі, а пасля, па сведчаннях старажылаў, сюды даходзілі нямецкія раз'езды. Адна з эпідэмій, што ўзнікала падчас ці пасля войнаў, магла стаць прычынай, якая выклікала да жыцця абыдзённы абрад.

Этнографамі зафіксавана, што пры здзяйсненні абраду, як правіла, людзі маліліся і спявалі рэлігійныя песні. У час экспедыцыі атрымалася зафіксаваць не толькі факт выканання спеваў, але і іх змест. Усё абрадавае дзеянне пачынаецца з песні «Крулю неба высокего», якая выконваецца тройчы:

*Крулю неба высокего,  
Боже Абрагама цнего!  
Рач вэйжыць на людске племе  
А дай уродзай на земе (x2)*

*Абы знал люд твуй правдзівы,  
Жесь ты естэсь, Буг літосцівы.  
А мы цень за тэн дар велькі,  
Бендзем вельбіць на час вшэлькі (x2)*

*Злітуй сень над людэм страпёным  
Дрогом крвём твом одкупёным  
Злітуй же сень, злітуй, Пане,  
Нех сень ласка твоя стане (x2)*

Інфарманты адзначалі, што гэта песня найважнейшая: «Ну, гэту ж усе знаём! Толькі яе пачынаем. Збіраемся да крыжа – гэта пачынаем. Прыходзім у Мосара – гэту пачынаем. А тутака літанію спяваем ідучы» [5, л. 14]. Варты ўвагі той факт, што тэкст гэтай песні вядомы з сярэдзіны XIX ст.:

*Królu nieba wysokiego,  
Boże Abrahama cnego:  
Racz wejrzyć na ludzkie plemię,  
A daj [urodzaj / żyzny deszcz / pogodę] na ziemię.*

*Aby znał lud Twój prawdziwy,  
Żeś Ty jest Bóg litościwy  
A my Cię za ten dar wielki,  
Będziem wielbić na czas wszelki.*

*Zlitujże się nad strapionym  
Ludem, krwią Twą odkupionym,  
Zlitujże się, zlituj Panie,  
Niech się łaska Twoja stanie.*

*Ciebie Boże lud Twój wzywa,  
Grozi głodem oschła niwa,  
Niech tylko Pan chmurom rzecze,  
Wnet obfity deszcz pociecze.*

*Wzrusz się dla nas Ojcze miły,  
Dzieci Cię Twe obstały,  
Jeżeliśmy łaski głodni,  
Masz chleb w ręce, a my głodni.*

*Broń piorunów, gradu szkody,  
Broń wichrów wylewu wody,  
Daj nam pokój, zdrowie, chleba,  
A po śmierci użyż nieba [6].*

Тэкст, які гучыць пры выкананні абраду, амаль цалкам адпавядае кананічнаму, але захавалася толькі палова песні.



У залежнасці ад месяца, на які прыпадае свята Спасання Духа Святога на апосталаў, змяняюцца і абрадавыя песні: «*Ну, усякія. Маёвыя, дык маёвыя, чэрцовыя, дык чэрцовыя*» [5, л. 5]. Заўсёды спявалі літанію да ўсіх святых і «Свенты Божа».

Для назвы працэсу прыгатавання абыдзённага палатна ўжываюцца наступныя азначэнні: «*обрэкаліся, оброк, обрэкліся, абракаліся, жертву делалі, ахвяраваліся*» [2, с. 381]. У жыхароў вёскі Папшычы існуе дзве назвы. Першая адлюстроўвае знешні бок абраду і гучыць як «насіць намётку». Гэтым выражэннем абазначаюць перанос палатна. Калі ж маецца на ўвазе мэта дадзенага працэсу, то фігуруе слова «афярваліся»: «*І людзі рашылі гэткую афяру. Хто ім пасаветаваў ці яны самі. І выткалі за ноч палатна кусок і круга вёскі абхадзілі. І тады ў касцёл на аўтар насілі намётку, у Мосара. Парафія ж масарская. Людзі афярваліся ўжо гэтак выткаць гэту намётку. Ну і тады збіраліся і абхадзілі кругом вёскі з гэтай намёткай*» [5, л. 7].

У свядомасці людзей трывала захавалася ўяўленне пра тое, што стварэнне абыдзённага палатна з'яўляецца ахвярай. Палатно, якім абносілі вёску з працэсіяй, заносілі на могілкі, а пасля – у парафіяльны касцёл у Мосары. Клалі на намётку ахвяраванні: «*Гэта афяра. Даўней што там было? Воўны кузмак, там як колька... Як я помню малая была, грошы ж не было. Ну, афяра. Там масла, што там паложуць. На намётку клалі*» [5, л. 5]; «*Давалі, усё давалі. І грошы давалі, і воўну давалі, я ж помню, як гэта во Жалудзіха, навязуць і Людзіна баба гэтакі звязак воўны нясуць на афяру. І мацерыю якую*» [5, л. 14]. Каштоўным з'яўляецца сведчанне пра здзяйсненне абраду і ахвяраванні на намётку ў гады калектывізацыі ў Заходняй Беларусі: «*Ну, клалі. Даўней клалі, як першыя гады калхоз быў, на трудадні... Там некаторыя і масла клалі, і сыры клалі, і воўну клалі, і яйкі. У каго што было, тое клалі*» [5, л. 17]. Прычым раней палатно размяшчалі на алтары ў касцёле: «*Тады закладалі на алтар. Ну, вот дзве дзяўчынкі там якія. І гэта палатно ляжыць, можа, да Яна. Ну, аставалася. Не мылі. Пасля, можа, комжы шылі ці што якое там нада на службы касцельныя ... Даўней карункі рабілі, прышывалі сваімі рукамі, бо на аўтар жа*» [5, л. 5].

У наш час простае белае палатно набываюць. Пры гэтым кожны жыхар абавязкова павінен даць грошы, бо гэтая ахвяра ўспрымаецца не як персанальная, а як калектыўная (ад усёй вёскі): «*Чэся хацела, каб ад яе было. Дык не сагласілася вёска, каб ейная была намётка, ейная сабствінная афяра. Раз усе людзі, уся вёска казалі: “Як сабе хочыш, а ад усёй вёскі*» [5, л. 6].

На тэрыторыі Заходняй Беларусі зафіксавана такая асаблівасць: стварэнне абыдзённага палатна жанчынамі спалучалася з вырабам мужчынамі крыжа ці некалькіх крыжоў і наступнай іх устаноўкай у вёсцы [7, с. 48]. У Папшычах названая акалічнасць не адзначаецца. Але цікава, што сам абрад пачынаецца ад вясковага крыжа, нягледзячы на пабудову ў вёсцы ў 2000-х гадах капліцы, якая магла б стаць новым сакральным цэнтрам вёскі.

У той жа час месца прызначэння і маршрут працэсіі з цягам часу змяняліся. Спачатку палатно абносілі вакол вёскі, а пасля пачалі насіць на могілкі і ў парафіяльны касцёл: *«Ну і тады збіраліся і абходзілі кругом вёскі з гэтай намёткай. А цяпер ўжо, як даўней гэта, і тады на магілкі. На магілкі ўжо і ксёндз прыязджаў, гэта ўжо было на Зялёных свёнткі. Ну і тады гэту намётку няслі з вёскі, ад крыжа няслі аж на магілкі»* [5, л. 11].

Абрад здзяйсняўся і ў савецкі час, нягледзячы на забароны і штрафы, якія выплочвала пасля ўся вёска. Намётку таёмна неслі на могілкі, а адтуль у вёску Мосар.

Новы перыяд у існаванні абрада пачынаецца ў канцы 1980-х – пачатку 1990-х гадоў, калі ў Мосар прыязджае ксёндз Ёзас Булька. Інфарманты адзначаюць урачысты характар падзеі: *«Як прыйдем у Мосара, усе пазадзіранымі галовамі глядзяць, проста давольныя такія. Дарогі толькі даюць нам»* [5, л. 15].

З адыходам вёскі Папшычы да Удзелаўскай парафіі змяняецца не толькі месца, куды павінен быў ахвяравацца абыдзённік, але і адносіны да абыдзённага абраду: *«Перасталі мы насіць... Я не хачу абманваць. Як перайшлі мы ў Вудзела. Вот. Гэта першы год ужо нас перапісалі ў парафію вудзельскую, яшчэ мы туды насілі. А тады ўжо... Ну, я не знаю, ці там ксёндз нам сказаў, Булька, ужо не насіце... Гэтага я не знаю. І мы тады ўжо не няслі. Цяперака яны во пасвеніаць, няма тады куды дзець. Зложым... Ну, усё раўно мы гэта не забудзем нікагда!»* [5, л. 15]

У наш час працэсія з намёткай накіроўваецца толькі на вясковыя могілкі, дзе адбываецца яе асвячэнне і святая імша. Абрадавае дзеянне спалучылася з шанаваннем продкаў на «Зялёных свёнткі». Гэта спрыяе захаванню абраду, паколькі на свята збіраюцца не толькі вяскоўцы, але і іх дзеці, унукі, праўнукі. Спалучэнне абыдзённага абраду і шанавання памяці продкаў можа з'яўляцца водгукам першапрычыны звароту да абыдзённіка: хвароба, якая калісьці забрала вялікую колькасць жыццяў. Гэта пацвярджаецца і тым, што на могілкі заходзілі, калі працэсія ішла ў вёску Мосар.

Яшчэ адзін архаічны элемент абыдзённага абраду ў Папшычах – маніпуляцыі з палатном: намётку праносяць над малалетнімі дзецьмі і іх бацькамі: *«А тады*

яшчэ вот як ідзець намётка, малых рабятак, вот яшчэ такіх (паказвае) паднамётку, няройдуць. Афяра, каб берагла ад хваробы. Ну, гэтак жа, гэткі абычай быў» [5, л. 6]. Гэты элемент абраду і вера ў яго моц захаваліся па сённяшні дзень, што было зафіксавана падчас яго здзяйснення 27 мая 2012 г. Праход пад палатном характэрны для найбольш архаічных варыянтаў абыдзённага абраду, апісаных у XIX ст. [4, с. 194]. Навастворанае палатно павінна было забраць хваробу і ўсё злое, а знішчэнне палатна ці яго ахвяраванне «нейтралізавала» небяспеку.

Намётка для вяскоўцаў з'яўлялася ўвасабленнем чысціні, беззаганнасці. Таму ў працэсі яе неслі менавіта дзеці: «Ну, асобенна няслі дзеці. Дзеці, маладзёж. А старыя нікагда не насілі. А цяпер няма каму, дык і старэйшыя возьмуць, падхваціць. Няма ж дзяцей у нас! А так дзеці і маладзёж няслі гэту намётку» [5, л. 17].

На сённяшні дзень дзяцей школьнага ўзросту ў вёсцы няма. Бытаванне абраду знаходзіцца пад пагрозай знікнення, нягледзячы на пакуль яшчэ актыўны ўдзел старэйшых вяскоўцаў. Амаль усе інфарманты выказваюць клопат пра будучыню папшыцкай намёткі: «Як будзіць каму, пакуль жывём, дык няхай жа носюць. Але яно, выміраець вёска. Усе нашы ў Вудзеле дзеці, усе. Там садзік, там школа, там медпункт...»; «Няма каму ўжо насіць. Ужо ані нет дзяцей, ані. Ну толькі як прыедуць. Во якая работа» [5, л. 10].

Абыдзённы абрад, які ў Папшычах з аказіянальнага ператварыўся ў штогадовы, уяўляе сабой найвялікшую каштоўнасць для вывучэння нематырыяльнай гісторыка-культурнай спадчыны. Яго далейшае даследаванне можа даць звесткі наконт звароту да абыдзённага абраду ў іншых вёсках рэгіёна.

Абрад у вёсцы Папшычы, хутчэй за ўсё, з'яўляецца адным з нямногіх выпадкаў бытавання ў актыўнай форме, захаванай найбольш архаічныя рысы (праход пад палатном і легенда пра ўзнікненне), але ў той жа час страціўшы значны элемент – выраб тканіны ў хатніх умовах.

## ЛІТАРАТУРА

1. Лобачевская, О. А. Обыденное полотно : материалы к реконструкции ритуала и его трансформации в Беларуси (первая половина XX в.) / О. А. Лобачевская // Традиционная культура : научный альманах. – 2005. – № 3. – С. 13 – 22.
2. Лабачэўская, В. А. Абыдзённы рытуал / В. А. Лабачэўская // Даследаванне лакальных культур Беларусі : праграмы па зборы фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў / М-ва культуры Рэспублікі Беларусь ; БДУКМ ; аг. рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск, 2008. – С. 380 – 389.
3. Дмитриев, М. А. Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев крестьян Северо-Западного края / М. А. Дмитриев. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1869. – 265 с.

4. Зеленин, Д. К. «Обыденные» полотенца и обыденные храмы (русские народные обычаи) / Д. К. Зеленин // Избранные труды. Статьи по народной культуре : 1901 – 1913 / Д. К. Зеленин. – М., 1994. – С. 193 – 213.

5. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Фонд 13. – Воп. 2. – Спр. 15. Этнаграфічныя матэрыялы, сабраныя 20 кастрычніка 2012 г. у в. Папшычы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці.

6. Królu nieba wysokiego // Chorał gregoriański i tradycyjne pieśni kościelne [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://spiewnik.katolicy.net/index.php?action=login2>. – Дата доступу : 18.02.2013.

7. Лобачевская, О. А. Ритуал в повседневности войны (об архаической ритуальной практике в годы Второй мировой войны в Беларуси) / О. А. Лобачевская // *Nomohistoricus*. – Вильнюс, 2010. – С. 38 – 53.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется обыденный обряд жителей деревни Папшичи Глубокского района Витебской области. Данное является модификацией обыденного обряда, который в данном случае из окказионального превратился в ежегодный. В статье делается попытка выяснить первопричину обращения к данной обрядовой практике. На основании собранного этнографического материала описывается процесс создания обрядового полотна, манипуляций с ним. Зафиксированы обрядовые песни и локальное название обыденного полотна.

#### SUMMARY

In the article the «abydenny» ritualis of inhabitants of the village Papshychy of the Gluboksky district of Vitebsk region is analyzed. This is modification of an «abydenny» ritualis which in this case from occasional turned into the annual. In the article attempt to investigate the root cause of this ritual practices. The creation of the ceremonial cloth, manipulate it are covered on the basis of ethnographic data collected. Ritual singing and the local name of «abydenny» cloth are fixed.

*Шкрабова Т. А.*

### **ИЗМЕНЕНИЯ В БЛАГОУСТРОЙСТВЕ ГОРОДСКИХ НАСЕЛЕННЫХ ПУНКТОВ ГОМЕЛЬЩИНЫ В 1950-Е – СЕРЕДИНЕ 1960-Х ГОДОВ**

*Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

В толковом словаре Д. Н. Ушакова слово «благоустройство» определяется как наличие всех необходимых удобств, обслуживающих население какой-нибудь местности [1]. Благоустройство города зависит, прежде всего, от его социально-экономического развития и придаёт комфорт и эмоциональную стабильность горожанам, а также эстетику городу. Таким образом, изучение выбранной темы, несомненно, важно. Гомельщина выбрана не случайно: во-первых, это первый регион БССР, который освободили от немецко-фашистских

захватчиков и где началось восстановление; во-вторых, Гомельщина имела свои особенности в развитии городского хозяйства в БССР в изучаемое время. Период 1950-х – середины 1960-х годов характеризуется стабилизацией в БССР, а также дальнейшим социально-экономическим ростом. С середины 60-х годов XX в. СССР развивается уже в иных общественно-политических условиях, что также сказалось на дальнейшем благоустройстве городов. Этим и обусловлены хронологические рамки исследования. В орбиту изучения автором были включены города различного типа (областной город, районные города, городские посёлки).

Цель статьи – показать изменения в благоустройстве городов Гомельщины в 50-е – середине 60-х годов XX в.

Новизна исследования заключается в том, что впервые в научный оборот вводятся архивные материалы о культурно-бытовых условиях жизни горожан Гомельщины первых двух послевоенных десятилетий. Автором выявлены ценные сведения в фондах Государственного архива Гомельской области (1041, 1474), Национального архива Республики Беларусь (1265). В процессе написания работы использовались статистические материалы-ежегодники.

Город и культура горожан попадает в сферу научных интересов белорусских этнографов с конца 1960-х – 1970-х годах. Впоследствии над городской тематикой работали В. К. Бондарчик, И. П. Корзун, А. И. Локотко, Г. И. Касперович, Л. В. Ракова, В. Н. Белявина, О. Г. Яценко, И. И. Калачёва. Применительно к 1950 – 1960-м годам более подробно изучен производственный быт, семья, досуг, в том числе и на материалах Гомельщины [2 – 4]. Города Гомельщины советского периода рассмотрены в ряде краеведческих изданий, где затрагивается по большей части хозяйственно-экономическое развитие [5 – 10].

Существенное внимание уделялось благоустройству городов Гомельщины в обозначенный выше период. Улицы современного Гомеля славятся своей зеленью во многом благодаря работе, проводившейся по озеленению города ещё в 50-е годы XX в. Только в 1957 г. при участии предприятий, уличных комитетов и населения было высажено 17 тыс. деревьев и 43 тыс. кустарников [11, л. 28 – 29]. Кроме того, «большая работа проведена по реконструкции и асфальтированию улиц Комсомольской, Первомайской, Пролетарской, поведены работы по улучшению ливневых коллекторов. Электрифицировано 27 вновь застроенных улиц протяжённостью 7,6 км, в том числе в Новобелицком районе – 18 улиц, в Железнодорожном – 9» [11, л. 46]. Жители города Рогачёва гордились тем, что в 50 – 60-е годы XX в. их улицы украшали розы, завезённые из Кубани [7, с. 96].

В городах Гомельщины в 50-е годы XX в. велось активное жилищное строительство. В отчёте за 1954 г. отмечалось, что «местными Советами введено в

эксплуатацию 5940 кв.м. жилой площади. Построены и заселены пять 40-квартирных жилых и один 20-квартирный жилой дом в городе Гомеле, один 40-квартирный жилой дом в городе Мозыре, 8-квартирный жилой дом в Ветке, Лоеве, Корме и 4-квартирные жилые дома в Лельчицах и Октябре» [12, л. 23]. В 1958 г. в городе Гомеле «построено и введено в эксплуатацию 73 тыс. кв. метров жилой площади, в том числе 995 домов индивидуальными застройщиками» [11, л. 27]. В конце 1950-х годов также «строится 62 жилых дома местных Советов, предприятий и ведомств, детская больница, родильный дом, гостиница, баня, 2 кинотеатра, 4 детских сада, автоматическая телефонная станция, 2 комбината бытового обслуживания, ряд магазинов и других объектов культурно-бытового назначения» [11, л. 28 – 29]. В Рогачёве с 1960-х годов возникают новые кварталы и жилые микрорайоны. Вступает в строй Дворец культуры, гостиница, автовокзал, почта, больница, аптека, комбинат бытового обслуживания [7, с. 96]. В Речице в конце 1950-х – начале 1960-х годов распространяется строительство жилья за счёт предприятий. Масштаб жилищного строительства в Гомельской области в изучаемый период хорошо иллюстрируют статистические материалы. Например, в 1960 – 1965 гг. Гомель находился на втором месте после столицы по темпам жилищного строительства [13, с.190].

Коммунальное строительство в конце 50-х годов XX в. не успевало за ростом жилья и поэтому не в полной мере отвечало потребностям населения. Существенные недостатки имелись в обслуживании населения города коммунальными предприятиями, особенно на окраинах. Несмотря на то, что «Водоканалтрест» в 1957 г. перевыполнил производственный план, потребности в воде, особенно на окраинах и в районах новых застроек, не удовлетворялись. Протяжённость водопровода в городе составляла в 1957 г. 136,8 км, или 55% к наличию улиц. В Гомеле была канализирована только часть Центрального района города [11, л. 43 – 44]. К середине 60-х годов XX в. положение начинает улучшаться, например, к концу 1963 г. в Светлогорске 494 семьи заселились в комфортабельные квартиры. Во всех домах был проведён водопровод, центральное отопление, канализация, газ [6, с. 63]. Большим событием для Гомеля явилось проведение газа в 1961 г. [14, л. 14]. Не менее важным стало строительство тепловых сетей.

Показателем улучшения благосостояния населения городов Гомельщины выступило появление новых торговых точек, обслуживающих горожан. Магазины размещались главным образом в нижних этажах нововыстроенных зданий. Только в 1958 г. в Гомеле построено 8 продовольственных и 6 промтоварных магазинов, 7 предприятий общественного питания [11, л. 27]. В Мозыре в середине 1950-х годов в новом 20-квартирном доме по улице Розы Люксембург – одном из красивейших

зданий того времени – появился необычный светлый и просторный магазин «Подарочный». В четырёх отделах были представлены хозяйственные, трикотажные изделия, фото- и радиотовары, парфюмерия и другое, а в 1960 г. на площади Ленина открылся новый специализированный магазин «Ткани», где через месяц появился отдел раскроя и приёма заказов [5, с. 228]. О повышении уровня жизни населения городов Гомельщины в начале 60-х годов XX в. свидетельствует следующая информация. Торговые предприятия областного центра за период 1962 – 1967 гг. продали населению: «телевизоров – 43 702 шт., стиральных машин – 28 537 шт., холодильников – 11 810 шт., велосипедов – 27 986 шт., радиоприёмников и радиол – 22 126 шт., мотоциклов – 4 428 шт.» [14, л. 21].

Наряду с явными успехами в торговле имелись и недочёты. Из материалов об экономическом и культурном состоянии города Гомеля за 1958 г. видно, что «ещё плохо организована летняя торговля в городе. Руководители торгов, товароведы не организовали населению продажу молока, прохладительных напитков, мороженого. Не организована торговля разными овощами и зеленью ... Неудовлетворительно организована продажа воды и мороженого в местах массовых гуляний трудящихся (парк, стадион, пляж, пролетарский луг)» [11, л. 48 – 50].

В конце 50-х годов XX в. имелись перебои в работе общественного транспорта в областном центре. Сообщалось, что «основным транспортом для передвижения жителей в городе являются автобусы. Хотя за последнее время автобусный парк несколько увеличился и обслуживание улучшилось, всё же состояние транспорта не обеспечивает всех нужд населения. В работе транспорта имеется и ряд существенных недостатков: не соблюдается график движения автобусов из-за невыхода на линию машин в связи с проведением плохого текущего ремонта. Зачастую автобусы выходят с опозданием на линию и нередко из-за неисправности возвращаются в гаражи с маршрутных линий» [11, л. 45]. Положение призван был улучшить новый вид общественного транспорта в областном центре. В 1962 г. в Гомеле, третьем по счёту городе БССР, вышел на линию первый троллейбус. К середине 1960-х годов протяжённость троллейбусной линии составила 36 км, также работало 4 троллейбусных маршрута.

В городах Гомельщины развивалась сеть общественного питания. К 1957 г. в областном центре насчитывалось 3 ресторана, 44 столовые, 4 чайных, 103 закусочных и буфетов. К услугам рогачёвцев в середине 60-х годов XX в. было 6 столовых, кафе и ресторанов. Наибольшей популярностью пользовался ресторан «Днепр», кафе «Снежинка» [7, с. 95]. В Мозыре в начале 1960 г. недалеко от речного вокзала начал функционировать плавучий ресторан

«Припять» [5, с. 228]. Несмотря на значительное улучшение в сфере общественного питания имелся и ряд недостатков: «Существующая сеть предприятий общественного питания не обеспечивает потребности трудящихся города. В городе крайне недостаёт столовых, а на многих предприятиях и учебных заведений города (пединститут, авторемзавод) столовые совершенно отсутствуют. При наличии в достаточном количестве продуктов в столовых и ресторанах узкий ассортимент блюд, и тот в большинстве случаев не выдерживает в течение всего дня, и пища готовится с пониженной калорийностью. Неупорядочена работа многих школьных буфетов, в которых очень часто отсутствует молоко, кефир, кисель, пончики, чай, кофе и др. продукты. В основном буфеты торгуют хлебом, печеньем и дорогостоящими конфетами. В школах не организовано общественное питание» [11, л. 51]. С другой стороны, например, в Мозыре ещё в 1956 г. с началом учебного года в школах были внедрены новшества: открыты буфеты, где ученики и преподаватели могли приобрести горячие и недорогие блюда («московскую» котлету, хлеб и чай с сахаром, ватрушки с творогом, молочный суп с лапшой или макаронами, жареный пирожок и печенье) [5, с. 215]. Перечисленные блюда доставляли ежедневно в школьные буфеты из городских столовых и закусовых. Положение с пунктами общественного питания существенно улучшается к середине 60-х годов XX в. Например, в областном центре существовало уже 79 предприятий общественного питания на 5300 посадочных мест [14, л. 14].

К концу 1950-х годов к услугам горожан Гомельщины предоставлялся «ремонт и индпошив одежды для взрослых и детей, ремонт металлоизделий, ремонт мебели, изделий домашнего обихода, парикмахерские, фотографии, художественные работы, химчистка и окраска одежды, гравировка на стекле и пластмассе, пошив и ремонт головных уборов, художественный цех, мастерские по первичному раскрою платьев, ремонту трикотажа, строительные бригады по ремонту и строительству жилых домов для индивидуальных застройщиков, мастерские по ремонту музыкальных инструментов и радиоаппаратуры, ремонт мотоциклов, индпошива, производится художественная отделка, плиссировка и гофрировка женского и детского платья» [11, л. 32]. Спектр услуг, оказываемых населению, с течением времени постоянно расширялся. Кроме существовавших ранее, гомельчане уже в 60-е годы XX в. могли воспользоваться такими новыми услугами, как реставрация зеркал, изготовление мебели по заказу населения, выведение пятен и мелкий ремонт одежды [15, л. 72 – 73]. Кроме того, предоставлялась эксклюзивная услуга. Из письма заместителю председателя Совета Министров БССР А. И. Зонову: «В Гомеле при комбинате фото и



парикмахерских услуг на протяжении долгих лет работает цех по массовому производству поздравительных фотооткрыток артистов кино, видов городов республики и др.» [15, л. 68]. Чтобы максимально сэкономить время клиентов и сократить срок пошива одежды в ателье Гомеля, Мозыря, Речицы, Жлобина, Светлогорска, Минска был организован пошив мужской и женской одежды с одной примеркой [16, л. 107]. Областной центр имел живописные пригороды: Пролетарский Луг, Ченки, Кленки, Берёзки, пляжи на реках Сож, Ипуть. Многие коллективы организованно проводили там загородные прогулки, но к концу 50-х годов XX в. было ещё плохо организовано обслуживание отдыхающих на пляжах, лодочных станциях, стадионах, в парках. Не уделялось должного внимания передвижным буфетам с горячими сосисками, котлетами, пирожками, молоком, молочнокислыми продуктами, готовыми завтраками в упаковке. Не была налажена продажа мороженого и прохладительных напитков [11, л. 59]. Эти моменты учли в середине 60-х годов XX в., по данным архивных материалов, «в городах Могилёве, Бобруйске, Осиповичах, Гомеле, Мозыре и др. организована выдача в местах отдыха и пляжа напрокат раскладушек, гамаков, спортивного инвентаря, плавательных средств, детских велосипедов, мячей и др. В городах Могилеве, Бобруйске, Гомеле, Барановичах и др. организованы платные стоянки велосипедов, мотоциклов и автомашин личного пользования. В местах массового отдыха трудящихся: парках, садах, домах отдыха, ЗАГСах, в пионерских лагерях и др. общественных местах Гомеля, Могилёва, Минска, Гродно, Бреста и многих других – организовано обслуживание населения фотоработами, парикмахерскими и др.» [16, л. 107]. Это ещё раз доказывает некую типичность в развитии благоустройства городов Гомельщины как составной части БССР в указанный период.

Изменения в благоустройстве городов Гомельщины очевидны. Если в 1950-е годы ещё существовал ряд проблем, то к середине 60-х годов XX в. ситуация меняется в лучшую сторону. Позитивные сдвиги происходят в жилищном вопросе горожан, в сфере предоставляемых услуг, идёт дальнейшее благоустройство городской среды Гомельщины. Активнее эти процессы проходили в областном центре, а также районных городах Поднепровья (Рогачёв, Речица) либо в городах Восточного Полесья с развитой промышленностью (Мозырь).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь современного русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Альта-Принт, 2007. – 1248 с.
2. Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі / В. К. Бандарчык [і інш.] ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 248 с.

3.     Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья / под ред. В. К. Бондарчика [и др.] ; редкол. : В. К. Бондарчик (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1987. – 376 с.
4.     Изменения в быту и культуре городского населения Белоруссии / В. К. Бондарчик [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 111 с.
5.     Мазыр. 850 год : у 3 т. / пад агульн. рэд. І. Ф. Штэйнера. – Гомель : КВПУП «Сож», 2005. – Т. 1. Мазыр : гісторыя і сучаснасць – 352 с.
6.     Сцепук, У. С. Светлагорск / У. С. Сцепук. – Минск : Беларусь, 1966. – 104 с.
7.     Дончик, В. Д. Рогачёв : историко-экономический очерк / В. Д. Дончик. – Минск : Беларусь, 1974. – 112 с.
8.     Умецкий, Б. И. Речица : краткий историко-экономический очерк / Б. И. Умецкий. – Минск : Госиздат БССР, 1963. – 72 с.
9.     Кухарев, Н. В. Жлобин : историко-экономический очерк / Н.В. Кухарев. – Минск : Беларусь, 1975. – 108 с.
10.    Лебедев, С. М. Гомель : краткий историко-экономический очерк / С. М. Лебедев. – Минск : Политическая литература, 1957. – 139 с.
11.    Государственный архив Гомельской области (ГАГО). – Фонд 1474. – Оп. 2. – Д. 138. Материалы об экономическом и культурном состоянии города Гомеля за 1958 год.
12.    ГАГО. – Фонд 1041. – Оп. 2. – Д. 116. Отчёт о выполнении плана развития народного хозяйства области и капитальному строительству за 1954 г.
13.    Народное хозяйство Белорусской ССР : юбилейный статистический ежегодник. – Минск : Беларусь, 1978. – 302 с.
14.    ГАГО. – Фонд 1474. – Оп. 2. – Д. 175. Справка о росте благосостояния трудящихся г. Гомеля за 50 лет Советской власти от 5.11.1967 г. (Исполком Гомельского городского совета депутатов трудящихся), плановая комиссия.
15.    Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 1265. – Оп. 1. – Д. 6. Материалы о состоянии и дальнейшем улучшении бытового обслуживания населения за 1960 – 1961 гг.
16.    НАРБ. – Фонд 1265. – Оп. 1. – Д. 319. Отчёт о выполнении постановлений ЦК КП Белоруссии и Совета Министров БССР № 557 от 29 сентября 1962 г. «О дальнейшем улучшении бытового обслуживания населения республики» по Главбытместпрому БССР за 6 месяцев 1964 г.

#### РЕЗЮМЕ

В статье описаны изменения в благоустройстве городских населённых пунктов Гомельщины в 1950-е – середине 1960-х годов.

#### SUMMARY

The changes of the improvement of the Gomel region city settlements in the 1950's – middle of the 1960's are described in the article.

## РАЗДЕЛ IV

# ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧИНЫ

*Андрейкив К. В.*

### РЕЗЬБА КАК ОТДЕЛЬНЫЙ ВИД БОЙКОВСКИХ РЕМЁСЕЛ КОНЦА XIX - 30-Х ГОДОВ XX В.

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Одним из приоритетов развития современного демократического общества является сохранение его исторического наследия, неотъемлемой составляющей которого выступает материальная культура. Последняя для каждого из этнических сообществ в пределах Украины характеризуется четко выраженными отличительными чертами. Бойковский регион в данном отношении не является исключением, а его историко-культурное достояние выступает составной частью общенационального исторического наследия. Соответственно, актуальность исследования данной проблемы обусловлена научными и общественными факторами. Научная значимость заключается в недостаточном изучении обозначенной темы в этнологической науке и отсутствием комплексного исследования, а общественная – в необходимости сохранения и популяризации традиционного резчицкого ремесла, развивавшегося в прошлом на территории Бойковщины.

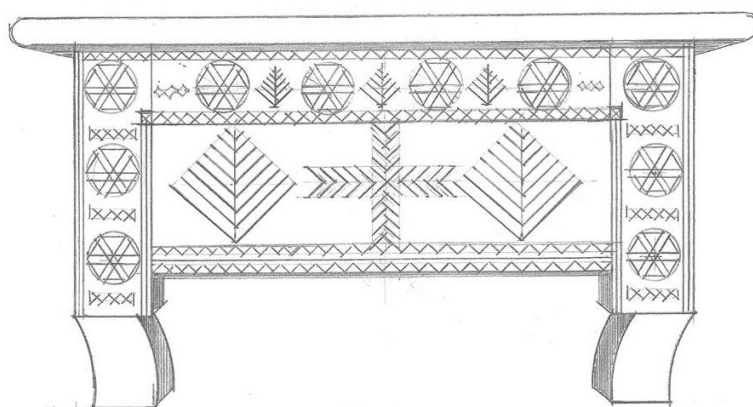
Согласно современному административно-территориальному делению, Бойковщина охватывает северо-западную часть Богородчанского, Рожнятовский и почти весь Долинский (за исключением его северной окраины) районы Ивано-Франковской области; Сколевский, Турковский, южную часть Стрыйского, Дрогобычского, Самборского и большую часть Сторасамбирского районов Львовской области; северную часть Межгорского, Великоберезнянского и весь Воловецкий районы Закарпатской области. Она занимает территорию около 8 тыс. кв. км.

Указанная проблема не была предметом отдельного исследования. Её отдельные аспекты и фрагменты получили освещение в трудах М. Банаха [1], А. Будзана [3], Т. Гонтара [4], В. Кобильника [6] и других. Ценным источником для изучения развития ремёсел Бойковщины являются собранные полевые материалы, представляющие собой воспоминания сельских старожилов Бойковщины. Интенсивное развитие ремёсел и народных промыслов в

карпатских деревнях было обусловлено рядом причин: наличием сырья, давними традициями, потребностью народа в изделиях. По той причине, что сельское хозяйство в горных населённых пунктах не могло обеспечить крестьян продуктами питания, занятие ремёслами давало семье дополнительный доход. В исследуемый период в карпатских деревнях развивались различные деревообрабатывающие ремёсла: плотническое, столярное, бондарное и другие [4, с. 40].

Бытует мнение, что в Карпатах художественную обработку дерева начали пастухи, которые на досуге из подручных материалов изготавливали себе пищалки, посуду для воды, молока и сыра. Бойки с давних пор пользовались деревом как доступным и распространённым материалом. Когда-то резьба выполняла практическую и символическую функции, но с течением времени постепенно приобрела только декоративное значение [7, л. 2].

Резьба у бойков чаще всего встречается на фронтонах, дверях, балках, столбах у крыльца, воротах и других частях жилища. В архитектурной резьбе преобладали геометрические орнаментальные мотивы: круги, розетки, полурозетки, кресты, ленты, полосы и подобные. Художественной обработке подвергались также столбы и подкосы крылец и галерей. Отделка декоративной резьбой делала простой деревянный дом привлекательным [8, л. 5]. Резьбой в бойковских домах также украшали балки. Как правило, в средней части их оформляли шестилепестковой розеткой и многогранным крестом, который в первую очередь должен был выполнять функцию оберега. На косяках входных дверей возле декоративных элементов вырезали год строительства дома, иногда – имя владельца. Как видим, бойки использовали как языческую (розетки и солярные круги), так и христианскую (кресты) символику [2, с. 281].

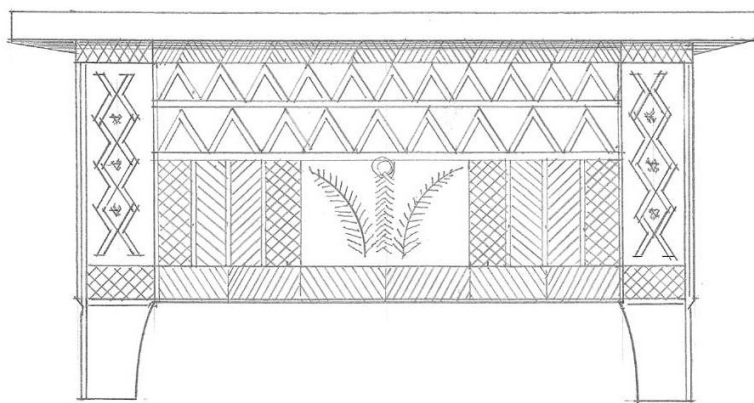


Интересными формами и художественной обработкой отмечаются столярные изделия. Столяры изготавливали двери и окна для домов, мебель (столы, скамьи, стулья, полки, сундуки, колыбели) и другие предметы интерьера. Мастера работали на столярном станке, дополнительно используя

топоры, пилы, долота, рубанки, свёрла. Среди изделий особого внимания заслуживают так называемые горбатые сундуки, которые были распространены преимущественно в восточной части Бойковщины, в современном Долинском и Рожнятовском районах. Они имеют оригинальную форму в виде миниатюрного домика с двухскатной крышей и интересный декор. Главным центром их изготовления был посёлок Перегинск Рожнятовского района, в котором работали потомственные мастера – столяры Семён, Лев, Илья и Фёдор Максимци, а также Лев и Илья Краило [3, с. 11].

Несколько отличались сундуки из города Сколе (Львовская область). Они имели широкие и низкие части ножек и поэтому выглядели массивно, производили впечатление тяжёлых. Изделия украшались геометрическим орнаментом плоской резьбы [5, с. 183]. В подгорных районах Бойковщины в конце XIX в. бытовали деревянные раскрашенные сундуки с плоской крышкой. Они имели форму небольшого параллелепипеда длиной 100-110 см, шириной 50-55 см и высотой 40-45 см. Орнаментальные мотивы на бойковских сундуках окантовывались резьбой, которая открывала естественный цвет дерева [9, л. 4].

На передних досках сундуков размещали сложные мотивы в виде прямоугольников, квадратов, кругов, крестов. Орнаментальные мотивы на сундуках выполнялись преимущественно в ритмических или симметричных композициях. На боковых стенках иногда вырезали полосы [2, с. 283].



Большинство традиционной посуды бойков не имело декоративной резьбы. Но даже обычные ступки, корыта, ковши, бочки, кружки отмечались совершенством форм. Если же их и украшали резьбой, то её связывали с формой посуды [1, с. 99].

Лучшими композициями геометрических узоров выделялись небольшие, деревянные с крышкой сосуды, в которых носили в церковь яйца и колбасу, чтобы освятить их на Пасху. Их называли «бамборком», или «святитьницею»; украшали трёхгранно-выемчатой резьбой в виде крупных шестилепестковых роз [6, с. 25].

Изыществом и оригинальностью отличались традиционные постройки Львовщины. В сёлах верхней части Сколевщины строили дома с галерейкой. В центре такой полуоткрытой веранды ставили широкие косяки с полукруглой верхней перекладиной, украшенной резьбой с геометрическими и растительными мотивами. На горизонтальной дверной перекладине вырезали две шестилепестковые розетки, а в центре между ними в завершение композиции – одинарный крест. В монументальном строительстве резьба по дереву имела несколько ограниченное применение (в основном, на косяках и входной двери церкви), в интерьере – на алтарной части, в частности, на царских вратах [10, с. 71].

Таким образом, резьба в населённых пунктах Бойковщины занимала одно из важных мест среди различных деревообрабатывающих ремёсел того времени. Ею в основном украшали здания и предметы для собственного потребления либо предназначенные для продажи. С развитием промышленного производства резьба по дереву сохраняется в 1-й половине XX в. Однако в последующие годы она существует только в виде архаических обычаев и традиций и уже не имеет такого распространения, как это было в XIX веке.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Банах, М. Народные промыслы и ремёсла Бойковского края / М. Банах // Бойковщина : прошлое и настоящее : сб. науч.-теорет. ст. – Долина, 2007. – С. 98 – 100.
2. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження / ред. М. Т. Максименко, Н. М. Рожкова. – Київ : Наукова думка, 1983. – 303 с.
3. Будзан, А. Ф. Народные художественные промыслы Бойковщины / А. Ф. Будзан // Народные художественные промыслы Украины. – Киев, 1979. – С. 7 – 19.
4. Гонтарь, Т. О. Роль дерева в традиционной украинской культуре / Т. О. Гонтарь // Научный вестник Национального лесотехнического университета Украины. – Львов, 2006. – Вып. 16.4. – С. 39 – 44.
5. История городов и сёл Украинской ССР : в 26 т. / АН УССР, Ин-т истории ; ред. П. Т. Тронько. – Киев : Гл. ред. УСЭ АН УССР, 1968. – Т.14. Львовская обл. – 979 с.
6. Кобильник, В. Материальная культура села Жукотин Турчанская уезда / В. Кобильник // Летопись Бойковщины. – 2009. – С. 23 – 59.
7. Научный этнографический архив Института истории и политологии Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника. – Фонд 1. – Оп. 6. – Д. 92. Записи от старожилов с. Липовиця Рожнятовского района Ивано-Франковской области. Воспоминания об изготовлении деревянной посуды.
8. Научный этнографический архив Института истории и политологии Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника. – Фонд 1. – Оп. 6. – Д. 93. Записи от старожилов с. Липовиця Рожнятовского района Ивано-Франковской области. Воспоминания о строительстве бойковских домов.

9. Научный этнографический архив Института истории и политологии Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника. – Фонд 1. – Оп. 6. – Д. 94. Записи от старожилов с. Липовиця Рожнятовского района Ивано-Франковской области. Воспоминания об изготовлении различного деревянной посуды.

10. Kozminova, A. Podkarpatska Rus. Prace a zivot lidu po strance kulturni, hospodarske a narodopisne / A. Kozminova. – Praha : Karlin Nakl. vlastnim, 1922. – 71 s.

#### РЕЗЮМЕ

В статье представлен обзор резчицкого ремесла на Бойковщине конца XIX – 30-х годов XX века. Значительное внимание уделяется характеристике резьбы на деревянной посуде и предметах домашнего интерьера. Отдельным аспектом исследования выступает специфическая обрядность, присущая данному ремеслу.

#### SUMMARY

This article provides an overview woodcraft on Boikivshchyna end of XIX – the 30s of the twentieth century. Much attention is paid to the different characteristics of woodcrafting wooden bowls and objects for house improvement etc. Another aspect of research is the specific ritual inherent in this craft.

*Варатнікова А. А.*

### **РОМБАШЧЫТКОВЫЯ КОЛЬЦЫ СТАРАЖЫТНЫХ СЛАВЯН: АСПЕКТЫ РУХУ Ў РАСЛІННЫМ ДЭКОРЫ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 11.06.2013)*

Скроневыя кольца дадзенага тыпу выступаюць рэдкай з’явай і таму становяцца важнай крыніцай па гісторыі беларускага мастацтва.

Уяўляецца неабходным вывучэнне арнаментальнасці і вытокаў складання традыцый дэкарыравання ў кургановы перыяд, магчымых паралеляў з іншымі культурамі і фіксацыя ўплыву іншых эстэтычных сістэм.

У калекцыі Я. Тышкевіча, якую у 1892 г. апрацаваў Ф. Пакроўскі, у Нацыянальным музеі Літвы знаходзіцца на ўліку экзэмпляр скроневага кальца з раскопак пад Радашковічамі, датаваны XI – XII стст. (звесткі па каталогу В. Tautaviciene «III – XVI a. Sidabriniai ir sidaru Puosti dirbiniai», Vilnius, 1981; нумар па каталогу 350; Літоўскі нацыянальны музей, аддзел археалогіі № AR 252/2).



Па-першае, у гэтым прадмеце зафіксаваны міфапаэтычныя ўяўленні пра дахрысціянскіх багоў-заступнікаў, сімвалічныя постаці прыроды, дрэў, раслін. Па-другое, кампазіцыя на рэчы сведчыць, што асноўныя рысы наваколля непасрэдна звязваюцца з такой крыніцай, як рамесніцкія вырабы малавывучанага кургановага перыяду. Матэрыялы могільнікаў, дэталёва разгледжаныя ў археалагічнай літаратуры, сведчаць, што пахавальны абрад – чуткі этнакультурны індыкатар. Так, першыя працы Марыі Гімбутас, якая працавала як археолаг і этнограф, ствараюць карціну пахавальнай культуры славян. Аднак гэтыя даследаванні не даюць канчатковага адказу на пытанне пра вытокі традыцыі і паходжання насельніцтва [1, с. 132], а толькі фіксуюць перасоўванне плямёнаў.

Варыянты схематызацыі у дадзеным экзэмпляры ромбашчытковага кальца, верагодна, з'яўляюцца рэплікай і датычацца дэкару Ірландыі як спадкаемцы кельцкай культуры. Рэлікты дэкаратыўнай пластыкі вядомы і на помніках ўздоўж галоўных водных шляхоў на поўдні нашай тэрыторыі.

Недастатковасць матэрыялу вымушае выяўляць сувязі з іншымі дэталямі металічнага асартыменту пахавальных старажытнасцей і эвалюцыі арнаментавання ў цэлым. Так, сустракаюцца разам ромбашчытковыя, пярсцёнкападобныя, трохпацеркавыя кольца. У наборы спалучаецца па 3-4 скроневыя кольца.

Па В. В. Сядову, схематызацыя малюнка адбывалася па такой сістэме: шчыткі – сглажанарамбічныя – авальныя. Выява крыжа, далёкая на той час ад хрысціянскага сэнсу, ў XII – XIII стст. трансфармавалася ад простага крыжа да пункцірнага малюнка з вочкамі. Форма кальца таксама паступова змянялася.

1 тып. Класічны (XI – XII стст.) – шчыток дакладна выяўлены, крыж пункцірам у ромбе, тры кольца на канцах.



2 тып. Позні (XII – XIII стст.) – згладжаныя ромбы, якія пераходзяць ў авалы.

У інвентары Віленскага музея старажытнасцей згаданы матэрыял адносіцца да археалагічнай калекцыі з раскопак Мінскай губерні і сведчыць пра асаблівасці расліннага матыву на славянскай прасторы – землях смаленскіх і полацкіх крывічоў, дрыгавічоў.

Пры разглядзе арнаментальных схем не ўлічваецца актыўны момант: нашэнне было актам руху. Скроневыя кольца імітавалі абсалютны і паўсюдны рух жывой прыроды. Свастычныя кампазіцыі рухаліся, хвалепадобныя лініі вібрыравалі і складалі ў выніку таксама рухомыя кампазіцыі. Падобныя аб’екты суправаджалі чалавека ў побыце, абрадах. Сістэма сімвалаў была не толькі прыналежнасцю рода, але і імітацыяй руху, уключэння ў кола жыцця ад нараджэння да смерці. Натуральная патрэбнасць у імітацыі руху, непарарывнасці цыклаў жыцця ў жывой прыродзе з’яўлялася крыніцай для усіх элементаў арнаменту, адлюстраваных у мностве варыянтаў нефігуратыўных кампазіцый на метале, косці, кераміцы, у аздабленні ручнікоў і адзення.

На ромбашчытку скроневага кольца – яўная схема крыжа-расліны, крыжа-дрэва, галінкі з гронкамі, пладамі, статычная выява адухоўленай прыроды. Вывучэнне матыву абумоўлена сінтэзам археалагічнага і этнаграфічнага матэрыялу. Дыферэнцыяцыя гэтых знакаў па характарыстыках выяў яшчэ патрабуе даследавання. Важна, што ў дадзеным малюнку-схеме назіраецца язычніцкі прынцып «рух паўсюдна», падкрэсліваецца і дэманструецца абсалютызацыя руху, а элементы размяшчаюцца ў форме крыжа. Аспект руху і ёсць тое асноўнае імгненне, якое ў прамым і пераносным сэнсе існуе як імітацыя яго на паверхні рэчы, упрыгажэння. Адзначаны працэс нагадвае перайманне гукаў прыроды ў мове – тэма, да гэтых часоў адкрытая. Адбываецца спалучэнне язычніцкага руху і хрысціянскага сімвала, што паступова фарміравалася ў кургановы перыяд.

У ірландцаў, напрыклад, шанавалася канюшына, што ўвасабляла вобраз свету, яго бясконцасці. Пялёсткі гэтай кветкі падобныя да сонечных промняў, якія насычаюць сусвет. Таму кветка мае перш за ўсё салярную сімволіку. Акрамя таго, згодна са старажытнымі поглядамі, канюшына валодала магічнымі і лекавымі якасцямі. Падобныя ўяўленні датычацца і іншых раслін, якія натхнялі майстроў на выкарыстанне іх адметных характарыстык у выкананні дэкаратыўных форм, што яскрава выявілася ў скроневых кольцах і з’яўлялася адбіткам спецыфічнай класіфікацыі расліннага свету. Менавіта яны уводзяць у кола вераванняў, абрадаў, забарон, эмблематыкі [2, с. 76].

У сучаснай гістарыяграфіі па пытаннях старажытнай беларускай культуры недастаткова акцэнтаваны фальклорныя вытокі абрадавай семантыкі. Такі аспект важны ў тым ліку для вывучэння гістарычных асноў дэкарыравання. У розных выданнях згадваецца названы напрамак. Напрыклад, пры разглядзе традыцыйных ручнікоў, з іх разнастайнасцю геаметрычных схем, дзе «мудрагелістыя лініі змяшчаюць таямніцу, прыхаваную ў глыбіні стагоддзяў» [3, с. 7].

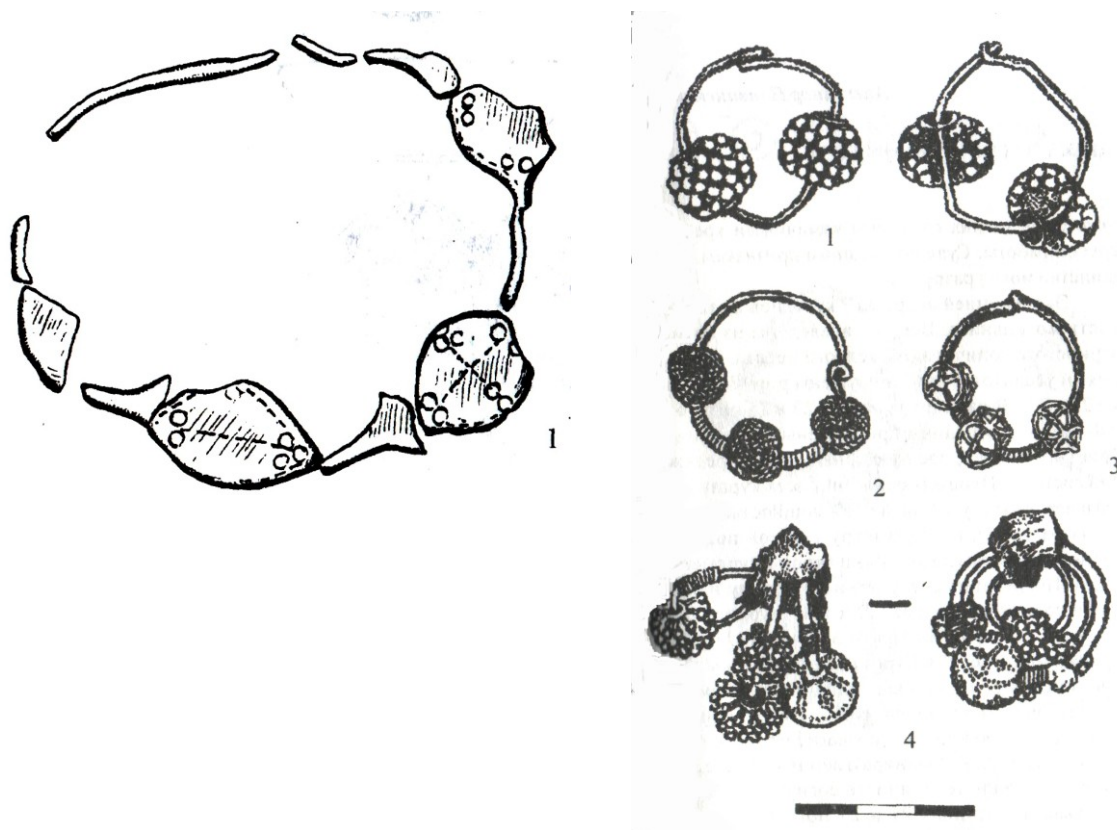
Магчыма, разгледжаны ў артыкуле экзэмпляр адносіцца да перыяду, калі мясцовыя балты былі асіміляваны славянамі ці калі ноўгарадскія славене рухаліся на поўнач і перакрываўваліся з крывічамі. У сваю чаргу, крывічы таксама не былі аднароднымі [4, с. 8, 178 – 179, 226 – 227]. У прыватнасці, А. А. Шахматаў звязваў засяленне Растова-Суздальскай зямлі са смаленскімі крывічамі. Для нас важна адзначыць рух плямёнаў як вынік, перанос традыцыі, яе складанне ў пачатковы перыяд хрысціянства на Старажытнай Русі (што пацвярджае шматлікі этнаграфічны матэрыял). Рамеснікі рабілі новы дэкор крыжа з уключэннем вочка, жамчужыны, шарыка. Гэты матэрыял дэталёва разгледжаны як хрысціянскі аб'ект [5, с. 278].

Прабелы, якія ўзніклі ў функцыянаванні, экспанаванні музейных калекцый Беларусі, іх падзеле і перасоўванні, трэба нейкім чынам запаўняць, дапаўняць археалагічнымі крыніцамі XIX – XX стст., у тым ліку вывучаць ромбашчытковыя кольца з заключанымі ў ромб крыжамі. Гэтыя прадметы як крыніцы даследавання адносяцца да жаночых убораў і з'яўляюцца пахавальнымі па знаходжанні ў інвентары помнікаў. Матэрыялы сучасных раскопак таксама нешматлікія, але адметныя [6, с. 181 – 190].

Менавіта яны фіксуюць славянскае светаўспрыманне стваральнікаў: ноўгарадскіх славен, а магчыма, і крывічоў. Апошнія цікавыя як удзельнікі этнасу на гэтых тэрыторыях [7, с. 227]. А паколькі этнічныя заканамернасці залежаць ад маштабнага руху плямёнаў, даследаванне раслінных кампазіцый, фіксацыя эвалюцый схем маюць навуковыя падставы. Літоўскі экзэмпляр добра захаваны і экспануецца. Іншыя экзэмпляры знаходзяцца ў фрагментах у калекцыях археалагічных фондаў па выніках раскопак. Усяго знойдзена 4 падобныя аб'екты ў пахаваннях курганоў на могільніках каля вёскі Сухая Гара Лагойскага раёна Мінскай вобласці (раск. М. І. Лашанкова, Л. У. Дучыц) і Чаплін Лоеўскага раёна Гомельскай вобласці (раск. Л. Д. Побаля).

У назіранні за дадзенай арнаментыкай дапамагаюць уяўленні сакральнай геаграфіі [8], дзе фігуруюць умоўныя абрадавыя схемы: дрэвы – гэта медыятары паміж небам і зямлёй, звязаныя праз плады і цыкл вегетацыі з космасам сям'і,

працягам роду. Тое, што зафіксавана у ромбашчытковых кольцах і варыянтах дэкору, майстры адлюстроўвалі як асацыятыўны рад, як пазначэнне асноўнага архетыпу: кола-сонца, крыж з кропкамі-дрэвамі, дрэва Роду. Жаночы строй ілюстравалі галоўны напрамак ахоўнага рытуалу – род і сям'я як дрэва з каранямі. Сама рэч увасабляла рух і сведчыла пра замкнёнасць сістэмы і суаднясенне апошняй з прыроднымі цыкламі.



Іл. Раслінныя прататыпы як формаўтваральныя. Аналагі на скроневых кольцах з раскопак на Беларусі: злева – скроневое кальцо, могільнік Сухая Гара; справа – скроневыя кольца з могільніка каля в. Звезда Лепельскага раёна, раскопкі А. Вайцяховіча [9, с. 295].

#### ЛІТАРАТУРА

1. Сениченкова, Т. Раннесредневековая керамика Ладоги в контексте культурных процессов в регионе (современное состояние проблемы) / Т. Сениченкова // Acta Archeologica Albaruthenica. – 2012. – Vol. VIII.
2. Швед, І. А. Спецыфіка народнай класіфікацыі дрэў (на беларускіх матэрыялах) / І. А. Швед // Вучоныя запіскі Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна. – Брэст, 2007. – Т. 3, ч. 1.
3. Селивончик, В. И. Возрождение ремесла: пособие по ручному узорному ткачеству / В. И. Селивончик, М. Н. Винникова. – Минск : Польша, 1993. – 143 с.
4. Седов, В. В. Восточные славяне в VI – XIII вв. / В. В. Седов. – М. : Наука, 1982. – 326 с.
5. Башков, А. А. Нательные кресты городища Масковичи / А. А. Башков // Гісторыя і археалогія гарадзішча Маскавічы. – Рыга, 2013.

6. Дучыц, Л. Новыя раскопкі магільніка Сухая Гара ў Лагойскім раёне / Л.Дучыц [і інш.] // Гістарычна-археалагічны зборнік / НАН Беларусі, Ін-т гісторыі ; рэдкал. : М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2004. – № 19.
7. Гумилёв, Л. Н. Этносфера : история людей и история природы / Л. Н. Гумилёв. – М. : АСТ, 2008. – 336 с.
8. Дучыц, Л. Сакральная геаграфія Беларусі / Л. Дучыц, І. Клімковіч. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2011. – 383 с.
9. Вайцяховіч, А. Даследаванні курганных могільнікаў ў Віцебскай вобласці / А. Вайцяховіч // Гістарычна-археалагічны зборнік / НАН Беларусі, Ін-т гісторыі ; рэдкал. : М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2004. – № 19.

#### РЕЗЮМЕ

Статья представляет попытку рассмотреть миф о мировом древе на материале средневекового декоративно-прикладного искусства. Особое внимание уделено такому редкому типу женского украшения, как ромбоштитковые височные кольца. В их декоре акцентированы средневековые традиции семьи и отражено влияние природы на семантику композиции.

#### SUMMARY

The article presents special view on research the global myth of the World Tree on lady metal jewelry. Is paid attention to rhombus and guard rings woman or young girl accented the middle age's tradition of family local space and influence of nature's on folklore.

*Костюкова В. Н.*

### **ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ В ВЫШИВКЕ УКРАИНСКИХ РУШНИКОВ КИЕВЩИНЫ НАЧАЛА XXI В.**

*Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства и дизайна  
им. М. Бойчука*

*(Поступила в редакцию 12.06.2013)*

Украинский вышитый рушник – это художественное произведение, наполненное глубоким символическим смыслом. В рушниковых композициях и орнаментах сохранились символические обереги, древние магические знаки, народные традиционные образы «древа-жизни» и «богини-берегини». Украинский вышитый рушник занимает в нашей стране особое место: именно он является непременным атрибутом в народных обрядах и сакральным предметом в дохристианских и христианских верованиях. Особые события, происходящие в жизни человека (Рождество, Пасха, свадьба, рождение ребёнка, проводы умершего в последний путь и пр.), не обходились без рушника. Он также использовался в повседневном быту, служил украшением в украинском народном жилище.

Вышитые рушники рассматриваются как уникальное художественное произведение, привлекающее к себе внимание не только народных мастеров, профессиональных художников, но также искусствоведов. Данному объекту посвящён ряд научных трудов, статей, сборников, представлены интересные выставки, широкомасштабные проекты. Ценным и неисчерпаемым вкладом в освещение и изучение украинского рушника в декоративно-прикладном искусстве являются научные труды ведущих украинских искусствоведов: Т. Кара-Васильевой, В. Зайченко, Р. Захарчука-Чугая, Е. Никорак, Ю. Мельничука и других.

Изучение традиционных и современных мотивов в вышитых рушниках Киевщины XXI в. чрезвычайно интересно и актуально. Данная тема исследуется ведущими преподавателями и студентами кафедры «Художественный текстиль и моделирование костюма» Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука (КГИДПИД).

В начале XXI в. происходят изменения в общественной психологии, в области экономики, социальной жизни страны. Современное состояние общества характеризуется ростом этнического сознания, увеличением интереса к истории и культуре народа, осознанию необходимости сохранения традиционного искусства как генофонда духовности, потеря которого угрожает существованию самого народа. Соответствующие изменения ощущаются в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве.

Художники расширили обычные рамки традиционных жанров, их произведения развиваются на стыке многих видов и техник. Происходит смешение изобразительного и декоративного искусств, трудно определить границу между «низким», то есть ремеслом, и «высоким» искусством. В них перекрещиваются традиции и авангард, народное и профессиональное, функциональное и чисто художественная образность [1, с. 273]. Происходящие изменения влияют на своеобразное переосмысление и обновление вышитых рушников.

Современная вышивка стремительно развивается и обогащается новыми экспериментальными подходами, оригинальными композиционными решениями. Современные мастера, профессиональные художники продолжают традиции, наполняют орнаментику рушников новым содержанием и образами, усиливают их монументально-декоративное решение, расширяют диапазон, применяя его в общественном интерьере [2, с. 136].

Сегодня украинский вышитый рушник является в целом самодостаточным видом народного искусства, переживая новый этап развития и возрождения.

Рушник рассматривается как художественно-декоративное произведение прикладного искусства, наполненное философским смыслом и имеющее глубокие народные корни. Кроме того, рушник не только является главным эстетическим акцентом художественных галерей и залов нашей страны, но и достойно представляет Украину далеко за её пределами. Об этом свидетельствуют многочисленные выставочные проекты и конкурсы.

В феврале 2005 г. в выставочном зале Национального союза мастеров народного искусства Украины состоялась Всеукраинская выставка-конкурс «Украинский вышитый рушник», которая стала выдающим событием в художественной жизни страны. В данном выставочном конкурсе приняли участие 143 мастера и профессиональных художника, представив более 300 вышитых рушников [3, с. 6].

Именно эта выставка-конкурс была толчком в возникновении идеи ведущих преподавателей специализации «Художественная вышивка и моделирование костюма». Цель идеи не только пополнить коллекцию архивными и музейными рушниками-копиями (на которых учатся студенты), но и создать современные украинские рушники, которые бы имели характер высокохудожественных произведений с обновлённой трактовкой и стилизацией. При этом необходимо сохранить народные традиции и в то же время показать актуальные тенденции развития современного декоративно-прикладного искусства. Эту идею реализовали в авторских и дипломных работах ведущие преподаватели Е. Феклистова, В. Костюкова, Л. Авдеева, И. Жуковская, В. Горецкая и студенты КГИДПИД.

Так, дипломная работа Анны Рубанок – вышитый рушник «Украина» (2011 г., 400x65 см) – поражает своей символичностью, глубоким философским смыслом. Рушник включает ряд символов и имеет определённые особенности выполнения. Основой композиции является мотив «дерева жизни», в центре которого изображён пышный цветок – символ Украины. Изящно решены грозди калины, символизирующие богатство и плодородие. Дерево имеет условную схему изображения: у него несколько геометризованная форма, напоминающая герб Украины. На рушнике также вышиты колосья – символ богатого урожая пшеницы; стилизованные птицы, воплощающие детей, будущее поколение.

Орнамент декоративного вышитого рушника Елены Иванченко «Наша Украина» (2006 г., 385x67 см) наполнен глубоким национальным содержанием. Автор интерпретирует в традиционном построении «древа жизни» образ трезубца – древнего символа независимости страны. Декоративный рушник отличается оригинальностью решения в трактовке художественного языка,

национально-символической композиции и техническим совершенством исполнения.

Привлекает внимание свадебный рушник «Вера, надежда, любовь» (2011 г., 270x62) Юлии Гришко. В основе композиции используется традиционный орнаментальный мотив «древо жизни», наполненный философским осмыслением категории вечности: прошлого, настоящего, будущего. Автор по-новому подходит к использованию симметрии не как зеркального отражения, а в качестве уравнивания масс с обеих сторон орнаментальных мотивов. Для получения большего эффекта, насыщенности и красочности рушника используются стилизованные грозди калины как символ Украины.

Уникальность свадебного обрядового рушника рассматривается в вышитых работах Елены Левченко (1998 г., 400x60 см), Марии Кухар (2002 г., 240x48 см), Татьяны Гуры («Семья», 2009 г., 250x60 см), Оксаны Гаенко (2010 г., 300x60 см), Виктории Перестюк (2010 г., 300x48 см). Центральные традиционные композиции насыщены современной стилизацией основных элементов, придающих произведениям особое звучание.

Основываясь на исследовании вышитых рушников из фондовых коллекций музеев Украины, отметим, что больше и чаще в этих изделиях используется приём композиционного симметричного построения. Чрезвычайно редко встречаются аутентичные образцы с асимметричной композицией. На основе исследования фондовых коллекций рушников музея Ивана Гончара и Национального музея декоративно-прикладного искусства Украины (Киев) возникла идея разработать и воплотить на практике широкий диапазон асимметричных композиций с использованием современных декоративных мотивов для вышивки украинских рушников.

Примером могут служить декоративные вышитые рушники Юлии Ярмолай и Виктории Сандаловой. В праздничном украинском рушнике первого автора (2010 г., 300x62 см) асимметричность орнаментальной композиции привлекает продуманным порядком, выразительностью всех элементов. Автор благодаря композиционной асимметрии достигла выразительной графической плоскости, ритмической взаимосвязи, чёткой гармонии.

Вышитый декоративный рушник Виктории Сандаловой (2011 г., 350x66 см) также отличается своеобразной трактовкой асимметрии, её гармоничным сочетанием с симметричным заполнением плоскостных стилизованных элементов и в целом удачным совмещением народных традиций с современным композиционным решением.

Вышитые рушники В. Костюковой («Вечность», 2010 – 2011 гг., 400x65 см) и Е. Феоклистовой («Весенние птицы», 2012 г., 350x55 см) отличаются декоративностью стилизованных мотивов в современном решении композиции.

Декоративно-монументальным и выразительным выглядит обрядовый рушник-божник Н. Кумковой (1996 – 1997 гг., 500x100 см). Это произведение можно отнести к вышитым изделиям высочайшего художественного уровня. Автор демонстрирует безграничное пространство в решении композиции. Современный вышитый рушник, кроме обрядовой, декоративно-монументальной, выставочной, выполняет также сакральную функцию. Лаконизм и выразительность, грандиозность исполнения являются результатом знакомства автора с лучшими работами золотошвейного искусства.

Самые интересные вышитые рушники образуют фондовое собрание музея при Киевском государственном институте декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука. Серия декоративных рушников демонстрирует современный взгляд на характерные особенности художественно-образного языка украинской народной вышивки. Яркая реализация широкого диапазона композиционного решения и декоративных мотивов, характерных для вышитых рушников, прослеживается в масштабных выставках на территории Украины и далеко за её пределами.

Об этом свидетельствует международный выставочный проект «Украинский рушник», который прошёл в феврале 2011 г. в галерее Национального культурного центра Украины в Москве [4, с. 3].

Результатом многолетней творческой работы является выставка «Традиции и современность», организованная КГИДПИД в апреле 2012 г. и прошедшая в выставочном зале Дома художников Национального союза художников Украины (Киев).

В мае 2012 г. в Украинском фонде культуры (Киев) успешно прошла выставка, где была представлена коллекция уникальных украинских вышитых рушников.

Одна из важных и интересных выставок «Украинский рушник» организована в сентябре 2012 г. при содействии Благотворительной организации Президентского фонда «Украина» Леонида Кучмы и Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука [5].

Непосредственная цель этих выставочных мероприятий – познакомить художников и мастеров с основными направлениями в создании уникальных



образцов традиционных и современных рушников как художественных произведений прикладного искусства. На образцах фондового собрания вышитых рушников продемонстрирован путь формирования самобытной украинской художественной школы декоративно-прикладного искусства, народных художественных промыслов. Вместе с тем отражено творчество талантливых молодых художников, которые в дальнейшем приумножат национальную творческую сокровищницу культурного наследия нашей страны. Благодаря выставочным проектам и фондовым собраниям Института появляется возможность продемонстрировать особенности традиционных и современных мотивов вышитых украинских рушников Киевщины начала XXI века.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кара-Васильева, Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. В. Кара-Васильева, З. А. Чегусова. – Київ : Либідь, 2005. – 280 с.
2. Кара-Васильева, Т. В. Українська вишивка / Т. В. Кара-Васильева. – Київ : Мистецтво, 1993. – 263 с.
3. Український вишитий рушник. Всеукраїнська виставка-конкурс / авт.-упоряд. Є. Шевченко. – Київ : Народні джерела, 2005.
4. Освіта України. – 2011. – 4 лютого.
5. Виставка «Вишиті рушники» [Електронний ресурс]. – Режим доступа : [www.kuchma.org.ua](http://www.kuchma.org.ua).

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследуются особенности традиционных и современных вышитых полотенец (рушников) Киева начала XXI в. Анализируется фондовая коллекция вышитых рушников Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука, особенности творческого направления, новые решения в создании современного вышитого рушника.

#### SUMMARY

In the article looks info features of traditional and contemporary tunes of embroidered «rushnik» in Kyiv region at the beginning of XXI century. Repository collection in Kyiv state institute of decorative-applied arts and styling named after M. Boychuk, was chosen a subject of analysis, in an effort to find creative trend peculiarities and new approaches to development of modern embroidered «rushnik».

**«СЕРПАНКОВЫЕ» ТКАНИ РОВЕНСКОГО ПОЛЕСЬЯ:  
СОХРАНЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ**

*Ровенский государственный гуманитарный университет*

*(Поступила в редакцию 16.09.2013)*

Лесистость, заболоченность и низкая урожайность почвы на территории Ровенского Полесья обозначили особенности быта местного населения, в частности, увлечение промыслами. Село является основной средой сохранения традиций. Народное искусство XIX – начала XX в. (на Полесье – до середины XX в.) ориентировалось на удовлетворение потребностей семейства, существуя в форме домашних промыслов и ремёсел.

Декоративно-прикладное искусство связано с особенностями технологии, материала и орудий труда. Художественный образ изделия и технические навыки передаются потомкам, постепенно приобретая творческое усовершенствование. Каждый следующий мастер дополняет и кое-что изменяет в сюжете и композиции орнамента, колорите. Народный мастер всегда шёл за материалом, раскрывая красоту его фактуры и цвета, соблюдая при изготовлении изделия декоративность, конструктивность, орнаментальность.

Самобытность и своеобразность художественных тканей Ровенского Полесья обусловлены сохранением здесь давних, архаических форм обрядности, а также обычаев. Это подтверждают и результаты местного исследователя Степана Шевчука: *«Благословенний край, що сповідає звичай»* [14, с. 33]; *«Що край, то звичай»* [14, с. 33]. Вопросы ткацкого ремесла раскрываются в устном народном творчестве. В частности, *«Кожнуй дівці кросна ткать»* [14, с. 32]; *«Весна кросна складає і в поле закликає»* [14, с. 29]; *«Хата на творчість багата»* [14, с. 31].

Каждый центр традиционного народного ткачества выделяется среди других своими художественно-выразительными средствами, формами изделия, орнаментальными мотивами, технологическими подходами. Результаты проведенного нами исследования подтверждают информацию о распространении ткацкого промысла на Ровенском Полесье. Среди центров текстильного промысла, функционирующих до настоящего времени, внимание акцентируется на селе Круповэ Дубровицкого района, известном своим превосходным тончайшим ткачеством.

К вопросам изготовления и бытования полесских «серпанковых» тканей обращаются научные сотрудники и музейные работники, среди которых В. Скуративский [7], Л. Орел [6], А. Украинец [11], Р. Тышкевич [9; 10],

И. Кузина и Л. Черпак [4], Л. Костюк [3]. В 70-е годы XX в. этнографические исследования проводит С. Шевчук [15; 16], сосредотачиваясь на тканях Крупового. Кроме того, биографические данные избранных мастеров (У. Кот, Н. Рабчевской) встречаются в ровенской периодике конца XX – начала XXI в. При всей важности перечисленных исследований проблематика сохранения и воспроизведения полесских «серпанковых» тканей в наше время специально не рассматривалась, чем и определён выбор тематики данной публикации.

В статье решаются следующие задачи: проанализировать традиционные «серпанковые» ткани Ровенского Полесья; исследовать художественно-стилистические особенности текстильных изделий; раскрыть способы сохранения и воспроизведения «серпанкового» ткачества в современной Украине.

Почти всё женское население Ровенского Полесья в конце XIX – начале XX в. занималось ткачеством, определённая часть сохранила традиции в 50 – 70-е годы XX в., избранные мастера помнят навыки традиционного ремесла и сейчас. Как правило, секреты ткачества девочка перенимала от матери, бабушки. Ровенский этнограф Алла Українець констатирует: «С каждым годом всё меньше остаётся тех людей, которых мы называем “носителями традиционной народной культуры”, они уходят из жизни, забирая с собой и секреты своего ремесла» [12, с. 2].

Сырьём для изготовления тканей на территории Ровенского Полесья служили лён, шерсть, реже – конопля; орудием для ткачества был станок на две и больше подножек. Поскольку лён требует значительного количества влаги, то природные условия Полесья наиболее благоприятны для выращивания данного растения. Выполнение текстильного изделия объединяет ряд операций: подготовку сырья, обработку волокна, прядение ниток, ткачество, «шлифование» созданного. До появления анилиновых красителей мастера использовали краски местного растительного и животного происхождения.

60-е годы XX в. «презентовали» для ценителей искусства полесскую «серпанковую» ткань. Процесс её изготовления и в наше время остаётся сложным. К сожалению, выращивание льна на Ровенском Полесье было почти приостановлено во 2-й половине XX в. Сегодня мастера ткуют полотно из тонких фабричных хлопчатобумажных ниток белого, красного, чёрного, реже – серого, голубого цветов. Выдающимися мастерами «серпанкового» ткачества села Круповэ Дубровицкого района выступают Ульяна Кот (1936 г.р.) – заслуженный мастер народного творчества Украины (1980); Нина Демьянец (1937 г.р.) и Ольга Придюк (1946 г.р.) – народные мастера декоративно-прикладного

искусства (1983); Нина Рабчевская (1947 г.р.) – заслуженный мастер народного творчества Украины (2005).

«Серпанковый» костюм из села Круповэ Дубровицкого района, который демонстрируется среди текстильных экспонатов выставочной экспозиции Сарненского историко-этнографического музея, датируется 1920 – 1930-ми годами. Обычно «серпанковые» костюмы использовались в свадебной обрядности украинцев. К компонентам женского «серпанкового» убора принадлежат сорочка, юбка, фартук и намитка, которая применялась как кисейная фата [8, с. 37]. В целом, данные ткани декорировались мало, в виде узких красных линий, чтобы акцентировать внимание на своеобразном полесском ткачестве. Так, сорочку украшает только неширокая орнаментированная полоса по низу рукава. Юбка шилась из шести частей, а декорировались только боковые. Фартук ткали из трёх частей, украшение располагали на двух крайних составляющих внизу. Кроме того, низ фартука и средняя часть изделия орнаментировалась мережкой – ажурным декоративным швом и кружевом. Оба конца намитки украшались геометрическим орнаментом в виде полос и мережкой.

Намитка – головной убор замужних женщин длиной от 3 до 5 м и шириной 40-50 см, имеющий как бытовое, так и обрядовое назначение [8, с. 37]. Свадебный обряд, который символизировал переход девушки в статус замужней женщины, заключался в расплетании косы и покрывании головы невесты чепцом и намиткой [5, с. 198]: «Принимаются завязывать ей голову “серпанком”, или “намиткой”» [13, с. 164]. «Серпанковая» ткань использовалась и в похоронной обрядности: «Каждый хозяин, на случай смерти кого-либо из членов его семьи, имеет в запасе доски; а хозяйка – “серпанок” и полотно. Когда гроб окончен, кто-нибудь из женщин выносит из коморы “серпанки”, которыми обивают внутри гроб» [13, с. 202].

Мастерами современности Н. Демьянец и Н. Рабчевской в 1992 г. были созданы сценические костюмы для участников народного любительского фольклорно-этнографического ансамбля «Берегиня» Круповского сельского дома культуры. В 1985 г. при ансамбле «Берегиня» был создан детский коллектив «Серпанок», сценическую одежду для которого создали У. Кот и Н. Рабчевская.

К популяризации «серпанковых» костюмов ещё в 1988 г. присоединилась участница ансамбля Ульяна Кот, представляя полесскую песню и ткачество родного села в Вашингтоне на одном из фольклорных фестивалей [16]. Презентация выставки искусства села Крупового происходила в залах

Национального музея Т. Шевченко в Киеве (2003) [1] и Ровенском областном краеведческом музее (2011). Посетители мероприятий могли наблюдать за пением «Берегини» и любоваться изделиями декоративно-прикладного искусства, особенно текстильными произведениями – одеждой, рушниками, салфетками. В своё время текстильную коллекцию «Народная одежда Ровенщины» Ровенского областного краеведческого музея дополнил давний «серпанковый» женский свадебный костюм – центральный объект этнографической экспозиции. Его автором является Оксана Фёдоровна Придюк (1912 г.р.), мать У. Кот.

В одном из интервью Ульяна Кот поделилась: *«Я вірю, що людині все передається з покоління в покоління. Як добре, так і зле... У нас кожна жінка мусить ткати, бо це було необхідно. Моя мати Оксана Федорівна ткала досить багато і таки гарно. Мене з дитинства тягло до кросен. Прясти навчилась зовсім малою, хоч мама чогось серйозного ще не дозволяла робити. Скажімо, до кужеля, серпанку не пускала, не раз і по пальцях дощечкою діставалося мені... Але то у всьому був свій сенс, своя народна мораль: дитина мусила входити у таємниці ткацького рукоділля поступово, освоюючи кожную операцію крок за кроком, день за днем, але так, аби ті рухи ставали органічними, тобто такими, над якими не маєш ні права, ні потреби замислюватись на секунду»* [2, с. 2]. Кроме того, Ульяна Кот заботится: *«Хочу виткати кожному внуку (внучці) по рушнику, поки ще можу»* (зап. автором в 2007 г.)

Особого внимания заслуживает художественная детская студия «Серпанок», функционирующая при Круповской школе с 1993 г. По инициативе директоров школы Галины Кот и Круповского сельского дома культуры Нины Рабчевской была организована студия по изучению и передаче опыта «серпанкового» ткачества молодому поколению. В 2006 г. здесь обучалось 15 детей среднего и старшего школьного возраста. Проводит занятия квалифицированный специалист – Н. Рабчевская. Руководитель студии приобрёл для учеников станок на две подножки – «кросна», на котором молодёжь овладевает секретами полотняного и переборного ткачества. Комната искусств, в которой проходят занятия по ткачеству, заполнена предметами для обработки льна: терница, «трепачка», металлическая щётка, щёточка, гребень, веретено. Для наглядности также используются лучшие тканые и вышитые изделия односельчан: Ульяны Кот, Нины Рабчевской, Нины Демьянец, Ольги Придюк, Зинаиды Придюк, Нины Герасимчук. Ученики «Серпанка» создают орнаменты, опираясь на полесское традиционное ткачество. Их произведения

сохраняются в интерьере комнаты искусств, частных коллекциях жителей села. Коллективная работа студийцев – вытканый рушник, орнаментированный ромбами, розетками, вписывающимися в общую полосу, украшенный портретом Тараса Шевченко.

На волне патриотического взлёта, после обретения Украиной независимости, активизировались культурно-художественные процессы в государстве. В это время активно возрождаются народные традиции, художественные ремёсла и промыслы, повышается интерес к общенациональному и региональному искусству. Именно такой подход наблюдается в деятельности общественной организации «Центр исследования и возрождения Воыни», созданной в начале XXI в. кандидатом исторических наук Владимиром Дзьобаком. Сохранение и развитие своеобразных традиций народного искусства и промыслов исторической Воыни содействовали образованию на базе общественной организации мастерской исторического ткачества «Легенды Воыни», которая функционирует в городе Радивилов Ровенской области.

Согласно утвержденной программе «Центра исследования и возрождения Воыни», работникам мастерской исторического ткачества «Легенды Воыни» удалось проанализировать и воспроизвести «серпанковые» женские костюмы Ровенского Полесья конца XIX – начала XX в. (сорочка, юбка, фартук и намитка). Во время работы над одеждой коллективом мастерской были изучены текстильные коллекции Ровенского областного краеведческого и Сарненского историко-этнографического музеев. Последний имеет в наличии интересные в искусствоведческом аспекте образцы кисейных тканей. Внимание ткацкой мастерской сосредотачивалось на серпанковых изделиях Дубровицкого (сёла Берестя, Вильнэ, Круповэ, Мьяляч, Орвяница, Селец) и Сарненского районов, где изготавливали «серпанковые» ткани (по исследованиям А. Украинец). В 2013 г. реконструированные костюмы были представлены в Национальном центре народной культуры «Музей Ивана Гончара» (г. Киев), Ровенском областном краеведческом музее, на Фестивале народных промыслов, традиционной культуры и истории Воыни «Воыньское вече» (с. Пляшево Радивиловского р-на Ровенской обл.).

Особенности создания серпанковых тканей изучаются и заимствуются студентами специальности 7.02020801 «Декоративно-прикладное искусство» Ровенского государственного гуманитарного университета. В частности, данная тематика прослеживается в творческих дипломных работах, которые базируются на особенностях ткачества, традициях и символике орнамента, колористическом

решении. Это гобелены «Серпанок» (студентка О. Побережна, руководитель доцент И. Токар, 2002 г.) и «Серпанковый архетип» (студентка Л. Лысюк, руководитель доцент О. Чернюшок, 2008 г.), комплект женской одежды «Полесские туманы» (студентка И. Возна, руководитель доцент И. Токар, 2002 г.) и другие.

Следовательно, удовлетворяя практические и эстетические потребности, художественные ткани вместе с другими видами декоративно-прикладного искусства выступают важной составной частью формирования предметно-пространственной среды. На каждом этапе общественного развития художественный уровень тканей в существенной степени определялся конкретными историческими условиями жизни украинского народа, его культурными и бытовыми потребностями. Технологические, а также художественные приёмы процесса ткачества складывались и совершенствовались веками, частично сохраняя до наших дней отголосок разных исторических эпох. В области текстиля выделяется творчество мастеров села Круповэ Дубровицкого района – центра бытования украинского «серпанка». К популяризации «серпанковых» тканей в наше время присоединяются заведения культуры и образования: Сарненский историко-этнографический и Ровенский областной краеведческий музеи, мастерская исторического ткачества «Легенды Волыни» в городе Радивилов Ровенской области, Ровенский государственный гуманитарный университет.



#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виставка мистецтва одного села. Серпанкове розмаїття Поліського краю / текст Ф. Якубович, М. Дем'янець. – Київ, 2003. – 16 с.
2. Гайдамашко, А. Уляна Кот із села Крупового / А.Гайдамашко // Вільне слово. – 1999. – 25 серпня. – С. 2.

3. Костюк, Л. Провідний центр «поліського серпанку» – село Крупове / Л. Костюк // Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини / упоряд. і наук. ред. В. Виткалов. – Рівне, 2010. – С. 66 – 76.
4. Кузіна, І. Особливості виготовлення серпанкових тканин у Дубровицькому районі на початку ХХ ст. / І. Кузіна, Л. Черпак // Наукові записки / гол. ред. О. Булига. – Рівне, 2010. – Вип. VIII. – С. 189 – 194.
5. Культура і побут населення України : навч. посібник / В. Наулко [та ін.]. – Київ : Либідь, 1993. – 288 с.
6. Орел, Л. Чарівне веретено / Л. Орел // Чарівне веретено : нариси / упоряд. А. Данилюк. – Львів, 1990. – С. 31 – 36.
7. Скуратівський, В. Берегиня / В. Скуратівський. – Київ : Радянський письменник, 1987. – 278 с.
8. Тишкевич, Р. Поліська намітка / Р. Тишкевич // Волинські дзвони : науково-красознавчий альманах / гол. ред. Г. Дем'янчук. – Рівне, 1995. – Вип. I. – С. 34 – 38.
9. Тишкевич, Р. Поліський серпанок / Р. Тишкевич // Наукові записки / гол. ред. О. Булига. – Рівне, 2010. – Вип. VIII. – С. 287 – 294.
10. Тишкевич, Р. «Поліський серпанок» у свідомості місцевих жителів / Р. Тишкевич // Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини / упоряд. і наук. ред. В. Виткалов. – Рівне, 2010. – С. 58 – 65.
11. Українець, А. Дубровицькі серпанки / А. Українець // Велика Волинь : минуле й сучасне / М. Дарманський [та ін.]. – Хмельницький – Ізяслав – Шепетівка, 1994. – С. 378 – 379.
12. Українець, А. Майстри унікальних ремесел / А. Українець // Вісті Рівненщини. – 2000. – 22 вересня. – С. 2.
13. Чубинський, П. Мудрість віків : у 2 кн. / П. Чубинський. – Київ : Мистецтво, 1995. – Кн. 2. – 224 с.
14. Шевчук, С. Паремійні перлини Волині та Полісся / С. Шевчук // Поліссезнавство : наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії / упоряд. С. Шевчук. – Рівне, 2005. – С. 25 – 49.
15. Шевчук, С. Поліські узорі / С. Шевчук // Червоний прапор. – 1980. – 16 березня. – С. 4.
16. Шевчук, С. Уляна Кот у США / С. Шевчук // Червоний прапор. – 1988. – 30 липня. – С. 4.

#### РЕЗЮМЕ

В статті вивчаються особливості процесу виготовлення полесських тканин, увага акцентується на селі Крупові Дубровицького району – центрі бытовання українського «серпанку». Аналізуються компоненти традиційної жіночої «серпанкової» одягу за матеріалами фондів Сарненського історико-етнографічного і Рівненського обласного краєведчого музеїв. Крім того, розглянуті ткани, створені в майстерській історичного ткацтва «Легенди Волині», ткачихам якої в початку ХХІ в. вдалося виробити жіночі костюми Рівненського Полісся кінця ХІХ – початку ХХ в.

#### SUMMARY



In article studied features of the Polish manufacturing fabrics. Attention is paid to village Krupove (Dubrovytsky area). This is center of existence Ukrainian «serpanok». Analyzes the components of traditional women's muslin dress information from the Sarnensky historical and ethnographic museum and from Rivne Regional Museum. Also considered fabrics made in the workshop of historical weaving «Lehendy Volyni», weaver whose early XXI century managed to create a muslin women's suits Rivne Polissya of XIX – XX century.

*Палуян А.М.*

## **ПАХАВАЛЬНА-ПАМІНАЛЬНАЯ ЛЕКСІКА НА ТЭРЫТОРЫІ ДОБРУШСКАГА РАЁНА ГОМЕЛЬСКОЙ ВОБЛАСЦІ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

Уласцівасць мовы адлюстроўваць адметнасць культуры яе носьбітаў абумоўлена кумулятыўнай функцыяй, якая заключаецца ў назапашванні і захаванні традыцый. У лексічнай сістэме нацыянальнай мовы гэта скарбніца ўяўляе сабой абрадавыя назвы, якія адлюстроўваюць важныя падзеі ў грамадскім і сямейным жыцці народа: называюць святы, прысвяткі і абрады розных перыядаў земляробчага календара беларуса, абазначаюць самыя значныя змены і падзеі ў жыцці чалавека.

У традыцыйных абрадах і звычаях жыхароў Добрушкага раёна Гомельскай вобласці знайшлі адлюстраванне разнастайныя бакі народнай культуры, побыту, філасофіі, рэлігіі, светаўспрымання і светаасэнсавання. У прыватнасці, даследаванне пахавальна-памінальных звычаяў і абрадаў як складовай часткі духоўнай культуры і народнага побыту дабрушан дае падставы сцвярджаць, што галоўнымі каштоўнасцямі ў іх жыцці з'яўляюцца сям'я і дом, жаданне жыць у згодзе са сваім сумленнем, з людзьмі, што былі побач, з навакольным светам. Выконваючы тое ці іншае абрадавае дзеянне, чалавек верыў, што гэтым забяспечвае сабе і сваім блізкім здароўе, шчасце, дабрабыт. Веданне і дэтальнае выкананне традыцыйных абрадаў і норм паводзін стварае чалавеку ці сям'і добрую славу, якая перадаецца з пакалення ў пакаленне і высока ацэньваецца грамадой.

Аб'ектам нашага даследавання стала лексіка пахавальна-памінальнай абраднасці жыхароў Добрушчыны. «Пахавальна-памінальная абраднасць беларусаў, – як слушна сцвярджае Т. І. Кухаронак, – змяшчае ў сабе многія архаічныя рысы, звязаныя з народнымі ўяўленнямі пра замагільнае жыццё, пра душу, пра магчымасць зносін з нябожчыкам. Гэты шматгранны рытуал складаўся з разнастайных па функцыянальнай і семантычнай нагрузцы абрадавых дзеянняў пры строгай іх паслядоўнасці ў часе» [1, с. 354].

Пахавальна-памінальную лексіку, зафіксаваную студэнтамі філалагічнага факультэта УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны» падчас фальклорнай практыкі на тэрыторыі Добрушкага раёна Гомельскай вобласці, можна прадставіць у выглядзе наступных тэматычных груп:

### 1. Назвы асоб, звязаных з пахавальным абрадам:

**капачы** ‘людзі якія капалі яму для нябожчыка’: *У любой вёсцы есть такі ужо не маладыя хлопцы* (зап. у в. Церахоўка ад Веры Іванаўны Варонінай, 1953 г.н.); ‘мужчыны, якія капалі магілу і выносілі труну з хаты’: *Тыйа л’удз’і, каторыйа капайуц’ йаму, вынас’іл’і м’ерц’в’ака, іх называл’і капачы* (зап. у в. Івакі ад Ганны Уласаўны Васільчанкі, 1935 г.н.); **пеўчыя, пеўшыя** ‘людзі, якія галасілі па пакойніку’: *Галасілі звычайна родныя, але таксама і тыя хто прыходзілі памінуць чалавека* (зап. у в. Церахоўка ад Веры Іванаўны Варонінай, 1953 г.н.); *Жэнішчыны галас’іл’і на пахаван’н’і эта п’еўшыя* (зап. у в. Грушаўка ад Вольгі Ягораўны Вінакуравай, 1943 г.н.); **пакойнік** ‘чалавек, які памёр’: *Ум’ерш’ева ч’елав’ека называл’і пакойн’ік* (зап. у в. Івакі ад Святланы Андрэеўны Чарнашэй, 1946 г.н., перасяленка з в. Холміч Лоеўскага р-на); **самаубійца** ‘чалавек, які скончыў жыццё самагубствам’: *Самауб’ійцу харан’іл’і ў канав’е. А зараз за кладб’ішчам* (зап. у в. Івакі ад Ганны Уласаўны Васільчанкі, 1935 г.н.); *Харан’іл’і самауб’ійцу на кладб’ішчы с ус’ім’і ум’есц’і* (зап. у в. Грушаўка ад Вольгі Ягораўны Вінакуравай, 1943 г.н.); **умершая** ‘жанчына-пакойніца’: *Умершую тады у гроб клалі* (зап. у в. Прудоўка ад Ганны Мікалаеўны Сераднічэнкі, 1936 г.н.).

### 2. Прадметы, якія выкарыстоўваюцца пры правядзенні пахавальнага абраду:

**гроб** ‘труна’: *У гроб абавязкова лажылі пакойніка* (зап. у в. Вуць ад Надзеі Пятроўны Мятліцкай, 1930 г.н. і Ганны Антонаўны Міхаленкі, 1940 г.н.); **стружкі** ‘часткі дрэва, якія заставаліся пасля яго абчэсвання – адзін з рытуальных прадметаў пахавальнага абраду’: *Гроб аб’івал’і б’елым мац’ерыялам. На дно клал’і стружк’і* (зап. у в. Івакі ад Ганны Уласаўны Васільчанкі, 1935 г.н.); **ленавое пакрывала** ‘рытуальны прадмет пахавальнага абраду’: *У гроб лажыл’і пакрывала. Абычна л’енавойе. Ну стружку ж лажуц’ пад н’із, л’енавым пакрывалам засц’ілайуц’* (зап. у в. Грушаўка ад Вольгі Ягораўны Вінакуравай, 1943 г.н.); **цвятны мацерыял** ‘кавалак тканіны, які лажылі на ложка пакойніка – рытуальны прадмет пахавальнага абраду’: *Кусочак новага ц’в’атнога мац’ерыяла лажыл’і на кравац’ пакойн’іка. Ён начаваў пасл’едн’уйу ноч дома. І йага патом лажыл’і у гроб* (зап. у в. Ларышчава ад Аўдоцці Мікалаеўны Раманавец, 1936 г.н.).

### 3. Найменні дзеяннѣ пры правядзенні пахавальнага абраду:

**завешваць зеркала, накрываць зеркала** ‘абавязковае дзеянне пахавальнага абраду’: *Кал’і чэлав’ек пам’ор, у йаго у дом’е з’еркала зав’ешвал’і, каб н’е прэдв’ідз’ілас’а н’ічога* (зап. у в. Івакі ад Надзеі Міхайлаўны Назарэнкі, 1939 г.н.); *Эта накрывайуц’ з’еркала ў хац’е, каб ішл’і на м’еру’в’ака гл’адз’ец’* (зап. у в. Івакі ад Ганны Уласаўны Васільчанкі, 1935 г. н.).

Люстэрка ў народных уяўленнях – сімвал «падваення» рэчаіснасці, мяжа паміж светамі. Люстэрка ў месцы знаходжання прадстаўніка іншага свету (у нашым выпадку нябожчыка, яго душы) адкрывае да таго доступ, робіць яго бачным для людзей. Нябожчыка, які знаходзіўся ў пераходным стане, быў адкрыты да кантакту з іншасветам, неабходна было ізаляваць ад люстэрка.

Яшчэ адзін распаўсюджаны звычай абраду пахавання – **кідаць грошы**: *У нас к’ідайуц’ грошы у маг’ілу. К’ін’еш грошы у маг’ілу, значыт выкуп’іш м’еста пакойн’іку на том св’ец’е* (зап. у в. Ларышчава ад Аўдоціі Мікалаеўны Раманавец, 1936 г.н.). Дадзенае абрадавае дзеянне адлюстроўвае веру ў замагільнае жыццё.

### 4. Найменні памінальных абедаў:

Усе ўдзельнікі пахавання запрашаліся на **памінкі** ‘памінальны абед’: *Збіраюцца звычайна ўсе родныя, суседзі і дзрузья* (зап. у в. Церахоўка ад Веры Іванаўны Варонінай, 1953 г.н.).

Памінкі на Добрушчыне, як і паўсюль на Беларусі, ладзіліся ў пэўныя рытуальныя дні пасля смерці канкрэтнага чалавека, спалучалі як язычніцкія, так і хрысціянскія элементы, што насілі наступныя назвы: **тры дня** ‘памінальны абед’: *Абеды дзелалі на этат дзень* (зап. у г. Добруш ад Дзіны Яўгенаўны Малашэнкі, 1932 г.н.); **памінкі** ‘трэці дзень пасля пахавання’: *Тры дн’і пам’інк’і называл’і. Старыйа так ус’егда гаварыл’і* (зап. у в. Грушаўка ад Вольгі Ягораўны Вінакуравай, 1943 г.н.); **паследні стол** ‘памінкі праз год’: *Пасля яго больш сталоў не рабілі толькі так па-сямейнаму. «После кашы нету пашы», – так звычайна і кажуць* (зап. у в. Церахоўка ад Веры Іванаўны Варонінай, 1953 г.н.); **дзевяціны** ‘дзевяты дзень пасля пахавання’: *Посл’е пахарон дз’ев’аты дз’ен’ эта дз’ев’ац’іны. Так у нас ус’е гаворац’* (зап. у в. Ларышчава ад Антаніны Паўлаўны Некрашэвіч, 1947 г.н.); *Збіраюцца звычайна тья хто блізка жывуць* (зап. у в. Церахоўка ад Веры Іванаўны Варонінай, 1953 г.н.); **дзевяць дней, сорак дней** ‘памінальны абед’: *Кашу на кажды абед делают* (зап. у г. Добруш ад Дзіны Яўгенаўны Малашэнкі, 1932 г.н.); **шэсць недзель** ‘саракавы дзень пасля пахавання’: *На шэсц’ н’едз’ел’ пам’інайуц’, св’ечк’і став’ац’.* *Хто пам’інайе ў цэркв’і, а хто дома. Саб’еруцца, пайадз’ац’.* *Свайе*

*ходз'ац', чужыя н'е пойдуц'* (зап. у в. Івакі ад Ганны Уласаўны Васільчанкі, 1935 г.н.); **полгода, год** 'памінальныя абеды': *Самы глаўны абед полгода и год и всё. Эта большой абед самы самы глаўны абед. Кашу на кажды абед делают* (зап. у г. Добруш ад Дзіны Яўгенаўны Малашэнкі, 1932 г.н.); **годдзе** 'год': *На годдзе, калі паміраў чалавек, абавязкова рабілі памінкі* (зап. у в. Вуць ад Надзеі Пятроўны Мятліцкай, 1930 г.н. і Ганны Антонаўны Міхаленкі, 1940 г.н.). Памінанне продкаў на трэці і дзевяты дзень звязана з паняццем няцотнасці, дамінантнымі прадстаўнікамі якой з'яўляюцца лікі тры і дзевяць (дзевяць – тройчы тры). Адным з самых незвычайных і супярэчлівых па інфарматыўнай напоўненасці з'яўляецца ў традыцыйнай культуры і лік сорок.

### **5. Найменні страў памінальнага стала:**

**боршч** 'памінальная страва': *Звычайна вараць з красных буракоў* (зап. у в. Церахоўка ад Веры Іванаўны Варонінай, 1953 г.н.); **канон, канун** 'рытуальная страва пахавальнага абраду': *Свяцілі спачатку белы хлеб потым размочвалі яго у салодкай вадзе і перадавалі ўсім* (зап. у в. Церахоўка ад Веры Іванаўны Варонінай, 1953 г.н.); *Вада, размешаная с мёдам і белым хлебом. Канон і каша абязацельнымі былі* (зап. у г. Добруш ад Дзіны Яўгенаўны Малашэнкі, 1932 г.н.); *На пам'інках канон дз'елал'і. Дз'елал'і йаго з булк'і б'елай, м'од і ваду к'ін'ачонуйу. М'ода н'ема – сахар. З этага і пачынал'іс'а пам'інк'і. Каб пар гарачы ішоў* (зап. у в. Грушаўка ад Вольгі Ягораўны Вінакуравай, 1943 г.н.); **каша** 'традыцыйная страва на пахавальным абедзе': *Кашу далжны былі прыгатовіць* (зап. у г. Добруш ад Дзіны Яўгенаўны Малашэнкі, 1932 г.н.); **пшонная каша** 'традыцыйная страва': *Раньше тока пшонную кашу дзелалі каша. Везде была, тока на свадьбах не было* (зап. у г. Добруш ад Дзіны Яўгенаўны Малашэнкі, 1932 г.н.).

Памінальны стол ладзіўся ў дзень пахавання і пачынаўся са з'ядання спецыяльнай абрадавай стравы – кануну, які гатавалі з вады і мёду або цукру, куды крышлі белы хлеб ці печыва, каб памерламу было соладка на «тым свеце». Таксама на стала абавязкова была каша, яна сімвалізавала вечнасць жыцця, урадлівасць нівы і выконвала трансляцыйныя, магічныя і выхаваўчыя функцыі.

Пахавальна-памінальныя абрады і звычаі з'яўляюцца праяўленнем традыцыйнай культуры беларусаў, таму ў генетычных адносінах амаль уся лексіка належыць да агульнаславянскага лексічнага фонду. Лакалізацыя Добрушскага раёна спрыяла цесным міжмоўным кантактам. Вынікі гэтага кантактавання адзначаюцца і ў разгледжанай намі пахавальна-памінальнай лексіцы. У першую чаргу тут адлюстроўваюцца доўгатэрміновыя і трывалыя

сувязі беларускай і рускай моў, абумоўленыя і падмацаваныя наяўным у штодзённым маўленні жыхароў рэгіёна беларуска-рускім білінгвізмам.

Большасць зафіксаваных лексем з'яўляюцца суфіксальнымі ўтварэннямі ад дзеясловаў: «капачы, пеўчыя, умершая, памінкі». Пашыраны таксама і складаныя назвы: «кідаць грошы, завешваць зеркала, накрываць зеркала, ленавое пакрывала, цвятны мацерыял, шэсць нядзель, сорок дней».

Лексіка пахавальна-памінальнага абраду, якая да сённяшняга часу шырока функцыянуе на тэрыторыі Гомельшчыны, вызначаецца багатай і складанай сістэмай лексічных сродкаў, з'яўляецца неад'емнай часткай духоўнай культуры беларусаў, невычэрпнай крыніцай практычнай народнай мудрасці.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беларусь / В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 5. Сям'я. – 375 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается похоронно-поминальная лексика, зафиксированная на территории Добрушского района Гомельской области. Проводится подробная лексико-тематическая классификация наименований, относящихся к похоронно-поминальным обычаям и обрядам на исследуемой территории, рассматриваются пути проникновения лексем в современный белорусский язык.

#### SUMMARY

In the article the funeral and memorial vocabulary, recorded in Dobrush district of Gomel region. Conducted detailed lexical and thematic classification of items related to the funeral and the memorial customs and ceremonies in the study area are considered the penetration of tokens in modern Belarusian language.

*Флікон Г. А.*

### **ПРАЦЭСІЙНЫЯ АБРАЗЫ І ФЕРАТРОНЫ ЁНІЯЦКАГА ПАХОДЖАННЯ Ў МУЗЕІ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ: ПЫТАННІ АТРЫБУЦЫ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

У папярэдніх артыкулах мы неаднаразова звярталіся да пытання атрыбуцы помнікаў беларускага іканапісу [22; 23]. Гэты аспект у вывучэнні сакральнай жывапіснай спадчыны працягвае заставацца найбольш актуальным, што тлумачыцца магчымасцямі яго практычнага выкарыстання: абразы з музейных збораў краіны патрабуюць удакладнення перыяду іх стварэння,

высвятлення аўтарства, а часам – і вызначэння сюжэту, іканаграфіі. Да гэтага часу шматлікія помнікі іканапісу атрыбутаваны даволі прыблізна, што цалкам абгрунтавана: творы такога роду падпісваліся даволі рэдка.

Прасцей весці даследчыцкую працу з падпісанымі творамі. У надпісах, як правіла, фігуравала імя фундатара-заказчыка і час стварэння абраза ці яго дарэння царкве. Імя іканапісца заставалася непазначаным. Але, нягледзячы на сціпласць звестак у такіх надпісах, яны з'яўляюцца важнай і каштоўнай крыніцай інфармацыі, неабходнай для атрыбуцыі не толькі ікон, дзе яны змешчаны, але і значнай групы аналагічных помнікаў, паколькі датаванне непадпісаных твораў прыблізна можна вызначыць праз параўнанне са стылістычна блізкімі абразамі, якія маюць дакладныя звесткі пра час іх стварэння.

Вучонымі выкарыстоўваюцца разнастайныя падыходы і метады для атрыбуцыі твораў іканапісу. Большасць з іх з'яўляецца выключна мастацтвазнаўчымі і абапіраецца на вывучэнне стылістыкі, манеры пісьма, асаблівасцей каларыту [22, с. 68]. Аднак відавочна, што прыцягненне іншых спосабаў атрыбуцыі можа значна пашырыць даследчыцкія магчымасці.

Выкарыстанне гістарычных матэрыялаў з'яўляецца адным з важных кампанентаў у вывучэнні сакральнай спадчыны нашых зямель. Асабліва інфарматыўнымі крыніцамі выступаюць інвентары храмаў і аналагічныя дакументы з падрабязным апісаннем царкоўнай маёмасці і яе начыння. Важную ролю ў даследаванні іканапісных помнікаў адыгрваюць пратаколы візітацый уніяцкіх храмаў, якія на цяперашні час у музеях краіны ўяўляюць найбольш значны пласт айчыннага сакральнага жывапісу XVII – XVIII стст. [22; 23]. Так, помнікі ў Музеі старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (МСБК), якіх налічваецца каля паўтысячы, паходзяць пераважна з былых уніяцкіх цэркваў [20].

Атрыбуцыя такіх твораў на падставе гістарычных крыніц можа быць здзейснена толькі пры ўліку некалькіх фактараў. Перш за ўсё, неабходна дакладна ведаць месца бытавання абраза: з якой менавіта царквы ён паходзіць. У апісанні начыння храма пры выяўленні згадак пра даследаваны твор можна вызначыць яго верхнюю храналагічную мяжу: напрыклад, калі ў 1725 г. у апісанні шарашоўскай царквы Пружанскага дэканата фігуруе абраз «Трох свяціцеляў», можна дакладна сцвярджаць, што ён быў напісаны не пазней за гэты год, а значыць – у 1-й чвэрці XVIII ст. ці раней [22, с. 79]. Зараз гэты твор захоўваецца ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі.

Аднак такі падыход дзейсны толькі ў дачыненні да ікон з рэдкімі сюжэтамі. Так, у XVII – XVIII стст. амаль у кожным храме было па некалькі абразоў з выявамі Божай Маці і Хрыста. Таму з дакументаў незразумела, які менавіта багародзічны або хрысталагічны твор апісваецца. Тое самае датычыцца і напратольных абразоў – выяў святых або сюжэтаў, у гонар якіх асвечаны храм. Як правіла, у царкве такіх твораў было некалькі, акрамя таго, яны дастаткова часта замяняліся новымі.

Узнікае яшчэ адна праблема: не заўсёды іконы, выяўленыя ў пэўнай царкве, для яе і ствараліся. Вядома дастаткова шмат прыкладаў, калі абраз трапіў у музей з храма, у інвентарах якога такія творы не згадваюцца, паколькі ў XX ст. даволі часта адбываліся перамяшчэнні царкоўнага начыння: з разбуранага або закрытага ў ваенныя ці савецкія атэістычныя часы храма рэчы пераносіліся ў іншы. Таму выкарыстанне гістарычных крыніц для атрыбуцыі іканапісных помнікаў з’яўляецца мэтазгодным у тым выпадку, калі ў полі разгляду знаходзіцца твор з рэдкім сюжэтам, прадстаўленым у адзінкавых на цэлы рэгіён абразях.

Такім чынам, аб’ектам разгляду ў артыкуле выступаюць двухбаковыя працэсійныя абразы і алтары (фератроны) са збору МСБК. У дадзеным праводзіцца аналіз двух відаў такіх прадметаў, для кожнага з якіх справядліва выкарыстоўваць свой тэрмін.

У візітах ужываліся розныя найменні гэтых культавых рэчаў, што даволі яскрава іх характарызуюць: «ołtarzek ponośny», «ołtarzek procesjonalny», «ołtarzek z oby stron malowany», «ołtarzek noszący», «ołtarzek rękoñośny», але сустракаюцца такія ж характарыстыкі і са словам «obrazek» («obrazek noszący» і г.д.).

Асаблівасць гэтых сакральных аб’ектаў заключаецца ў тым, што, зыходзячы з функцыі, выявы размяшчаліся, як правіла, з абодвух бакоў. Відавочна, на выкарыстанне тэрмінаў «алтар» або «абраз» у большасці выпадкаў уплывала не асаблівасць прадмета, а логіка візітатара.

Аднак вядомы прыклады, калі ў дачыненні да розных прадметаў выкарыстоўваліся і розныя тэрміны. Так, у візітах Мсціслаўскага, Запалянскага і Засожскага дэканатаў фігуруюць выразы «obraz ponosny w ołtarzyku» і «obraz rękonosny» [21]. У апісанні храмаў Бабруйскага, Глускага, Рагачоўскага дэканатаў за 1784 г., Бабруйскага за 1828 г. таксама выкарыстоўваюцца два тэрміны: «Ołtarzyk ponośny» і «Obraz ponosny» [12; 14]. Менавіта для першага з кожнай пары, на нашу думку, правамерна выкарыстанне тэрміну «фератрон», які

ўкараніўся ў сучасным мастацтвазнаўстве. Для другога больш адпаведным з’яўляецца «працэсійны абраз».

Такім чынам, пры ўжыванні тэрміна «фератрон» мы будзем мець на ўвазе адпаведную канструкцыю, якая складалася са спецыяльнага століка і ўсталяванай на ім рамы (як правіла, разьбяны картуш), дзе змяшчаліся жывапісныя выявы (звычайна з двух бакоў). А тэрмін «абраз працэсійны» гаворыць сам за сябе: ікона, якая, як правіла, мела выявы па абодвух баках дошкі або палатна. І калі касцёлам былі ўласцівы, па ўсёй верагоднасці, выключна фератроны, праваслаўным храмам – працэсійныя іконы, то ва ўніяцкіх цэрквах выкарыстоўваліся вынасныя і алтарыкі, і абразы.

Другім адрозненнем гэтых прадметаў культу было іх прызначэнне: «*obrazie ponesne*» выкарыстоўваліся толькі падчас працэсій; «*oltarze ponesne*», акрамя гэтага, як правіла, выконвалі ў храме функцыю бакавога алтара.

Выявы ў працэсійных абразях і алтарах былі даволі разнастайнымі. Але звычайна на адным з бакоў была намалявана Маці Божая, на другім – вобраз або сюжэт, адпаведны тытулу храма. Хоць такі змест быў далёка не заўсёды. Сустрэкаюцца працэсійныя прадметы культу, дзе на абодвух баках знаходзіліся багародзічныя выявы. Таксама распаўсюджанымі з’яўляюцца прыклады размяшчэння ў іх ікон Хрыста, Мікалая, Троіцы, Антонія.

Цікава, што даволі часта менавіта гэты прадмет культу набываўся для храма за сродкі парафіян. Так, у варанілавіцкай царкве Пружанскага дэканата фератрон быў «брацкім», пра што сведчыць фундатарскі надпіс на адным з яго бакоў: «*Ten oltarz sprawiony przez bractwo parafii cerkwi Woroniłowicz r. 1807 maia 13*» [11, с. 130; мал. 1, 2].

У МСБК знаходзіцца больш за дзясятка працэсійных прадметаў з храмаў розных канфесій, аднак для даследавання ўяўляюць цікавасць тыя з іх, што ствараліся і бытавалі ў былых уніяцкіх цэрквах. Такіх твораў мы налічылі 8 (5 фератронаў і 3 працэсійныя абразы). Некалькі з гэтых музейных прадметаў немагчыма вывучаць з дапамогай гістарычных крыніц. Гэта датычыцца двухбаковага абраза з выявамі Божай Маці і Юрыя-змеяборца з вёскі Чарневічы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці [4]: не атрымалася выявіць дакументы з апісаннем храмавых інтэр’ераў рэгіёна.

Таксама не падлягае вывучэнню названым метадам працэсійная ікона «Божая Маці Апека; Пётр і Павел» [5], вывезеная з царквы ў вёсцы Забалоцце Смалявіцкага раёна Мінскай вобласці, куды яна паступіла з вёскі Слабада гэтага ж раёна. У некалькіх дакументах канца XVIII – пачатку XIX ст. пры апісанні капліц у названых населеных пунктах звесткі пра сюжэты вынасных абразоў не



прыводзяцца [15 – 18]. Таму немагчыма вызначыць, у дакументах зафіксаваны гэты помнік ці іншы.

Варанілавіцкі помнік з выявамі Божай Маці і Юрыя-змеяборца не патрабуе даследавання такім спосабам, паколькі ў фундатарскім надпісе, зробленым на гэтым працэсійным алтарыку, пазначана дата – 1807 г.

Дароўны надпіс маецца і на фератроне з выявамі Божай Маці і Іосіфа з царквы Пятра і Паўла ў Пружанах Брэсцкай вобласці: «Jozef Eframowicz sporzondzil te obrazy» [10; мал. 3]. У дадзеным выпадку выкарыстанне гістарычных дакументаў з’яўляецца абгрунтаваным, паколькі дата стварэння гэтага помніка невядомая. Па Пружанскім дэканаце захаваліся крыніцы 1725 і 1759 гг., аднак у апісаннях працэсійных прадметы з такімі выявамі не зафіксаваны [1; 2]. Гэта датычыцца храмаў не толькі ў Пружанах, але і ва ўсім дэканаце. Адсюль можна зрабіць выснову, што разгледжаны помнік быў створаны пасля 1759 г.

Далейшае вывучэнне архіўных матэрыялаў, у прыватнасці, метрычных кніг Петрапаўлаўскай Пружанскай парафіі, верагодна, дазволіць выявіць пэўныя звесткі адносна фундатара гэтага фератрона, на падставе чаго будзе магчымым больш дакладна датаваць помнік.

Яшчэ адзін твор паходзіць з гэтых жа мясцін: працэсійны алтар «Божая Маці; Кузьма і Дзям’ян» выяўлены экспедыцыяй музея ў вёску Сухопаль [7]. У XVIII ст. гэты населены пункт уваходзіў у склад Пружанскага дэканата. Там у 1725 г. фератрона не існавала [1], у 1759 г. – ужо быў, але з іншымі выявамі [2, с. 87]. Дадзены прадмет, верагодна, у XVIII ст. быў створаны для суседняй царквы – Кузьмы і Дзям’яна ў вёсцы Мурава, пра што сведчыць тытул названага храма, якому адпавядае адна з выяў фератрона. Аднак у 1759 г. у мураўскай царкве на палотнах двухбаковага працэсійнага абраза былі намаляваны Маці Божая і Антоній Падуанскі [2, с. 83]. Больш позніх дакументаў па названым рэгіёне выявіць не ўдалося. Таму на дадзены момант толькі ў якасці версіі магчыма выказаць думку, што разгледжаны фератрон пасля 1759 г. быў створаны для мураўскай царквы, адкуль пазней патрапіў у сухопальскую, з якой і быў вывезены ў музей.

Яшчэ адзін помнік, па ўсёй верагоднасці, меў такі ж самы вандроўны лёс. Гэта датычыцца фератрона з абразамі «Хрышчэнне ў Іардане» і «Божая Маці Апека» [9], выяўленага ў царкве Аляксандра Неўскага вёскі Сталовічы Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобласці. У 1793 г., а менавіта гэтым годам датуецца дакумент з апісаннем названых мясцін у складзе Цырынскага дэканата, царквы ў Сталовічах не было [13]. Аднак у храме суседняй вёскі Колпеніца

згадваецца фератрон з выявамі «Божая Маці Апека» і «Іаан Хрысціцель» [13, арк. 53 адв.]. На першы погляд здаецца, што гаворка ідзе пра іншы прадмет, бо адна з выяў адрозніваецца. Аднак вядома даволі шмат прыкладаў, калі ў пратаколах праверак выявы апісваліся не дакладна, а толькі са згаданнем асноўнага персанажа.

Так, абраз «Дабравесце» мог быць проста пазначаны як «Божая Маці». А з далейшага апісання яго металічных накладных аздабленняў рабілася відавочным, што акрамя Марыі тут жа быў намаляваны архангел Гаўрыіл, што і дазваляла вызначыць сюжэт. Па ўсёй верагоднасці, тут сустрэўся аналагічны прыклад: у фератроне было змешчана «Хрышчэнне ў Іардане», а візітатар адзначыў яго ў дакументах як «Іаан Хрысціцель».

Такім чынам, разгледжаны працэсійны алтар мог быць створаны для колпеніцкай царквы да 1793 г. Гэта хоць і не істотным чынам, аднак удакладняе датаванне помніка, які на дадзены момант атрыбутаваны канцом XVIII ст., а таксама падае новыя звесткі адносна яго бытавання.

Захаваўся яшчэ адзін працэсійны прадмет з гэтага рэгіёна: двухбаковы абраз «Божая Маці Апека; Пераўтварэнне» [8] з царквы Пераўтварэння вёскі Новая Мыш Баранавіцкага раёна. У 1793 г., як і ў папярэднім выпадку, царква ўваходзіла ў склад Цырынскага дэканата. У візітацыйных актах пры апісанні храма сапраўды згадваецца культавы прадмет з выявамі «Маці Божая» і «Пераўтварэнне». У дадзеным выпадку візітатар таксама не распісваў падрабязна іканаграфію, а пазначыў асноўнага персанажа – Багародзіцу. Аднак верагодна, што на абразе быў змешчаны сюжэт «Апека». Такім чынам, можна сцвярджаць, што навамышскі помнік і апісаны ў візіце 1793 г., дзе ён згадваецца як «враскі» [13, арк. 54].

Апошні фератрон, які будзе разгледжаны ў артыкуле, прывезены з Троіцкай царквы вёскі Войская Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці. На ім змешчана кампазіцыя «Нараджэнне Божай Маці» і выява евангеліста Лукі [6; мал. 4]. У 1759 г. царква ўваходзіла ў склад Камянецкага дэканата. Пры апісанні яе начыння фератрон не згадваецца. Аднак у пратаколе візітацыі 1802 г. апісваецца працэсійны алтарык менавіта з такімі выявамі [3]. Гэта дазваляе сцвярджаць, што дадзены культавы прадмет створаны паміж 1759 і 1802 гг. для войскай царквы, дзе і выяўлены падчас музейнай экспедыцыі ў 1980 г.

Такім чынам, у атрыбуцыі помнікаў іканапісу даволі інфарматыўнай крыніцай з'яўляюцца пратаколы праверак храмаў. Шматлікая спадчына ўніяцкай царквы (помнікі пераважна 2-й паловы XVII – XVIII ст.) можа быць даследавана менавіта гэтым метадам, аднак найбольш плённым яго выкарыстанне з'яўляецца

пры вывучэнні рэдкіх іканаграфічных сюжэтаў. У атрыбуцыі працэсійных алтароў і абразоў візітацыйныя акты выступаюць важным носьбітам інфармацыі.

Разгледжаныя ў артыкуле помнікі ўніяцкага мастацтва, якія захоўваюцца ў зборах МСБК, атрымалі новае датаванне. Важна адзначыць, што яно не супярэчыць папярэдняй атрыбуцыі, выкананай музейнымі супрацоўнікамі на падставе мастацтвазнаўчага аналізу, а ўдакладняе яе. Так, для пяці твораў больш выразна акрэслены храналагічныя межы. Для пружанскага і сухопальскага (ці мураўскага) вызначана ніжняя дата (1759), раней за якую яны не маглі быць створаны. Адсутнасць звестак у дакументах за гэты год сведчыць пра тое, што названыя фератроны зроблены пазней.

Для сталовіцкага (колпеніцкага) фератрона і навамышскага працэсійнага абраза вызначана верхняя храналагічная мяжа (1793).

Найбольш звестак атрымана пра вынасны алтарык з вёскі Войская: ён быў створаны паміж 1759 і 1802 гг. Гэта крыху звужае акрэслены раней часавы дыяпазон і ўдакладняе яго атрыбуцыю, што стала магчымым дзякуючы захаванасці гістарычных крыніц розных гадоў.

Акрамя таго, быў вызначаны арэал бытавання разгледжаных помнікаў. Некалькі з іх было створана не для тых храмаў, з якіх яны трапілі ў музейныя зборы. Гэта датычыцца фератронаў, вывезеных з вёсак Сухопаль Пружанскага і Сталовічы Баранавіцкага раёнаў.

У сістэматызаваным выглядзе гэтыя звесткі прадстаўлены ў табліцы.

Інв. №	Назва	Ранейшая атрыбуцыя		Новыя даныя	
		дата	месца	дата	месца
КП 7014	«Божая Маці; Іосіф»	—	Пружаны	пасля 1759 г.	Пружаны
КП 2116	«Божая Маці; Кузьма і Дзям'ян»	—	в. Сухопаль Пружан. р-на	пасля 1759 г.	в. Мурава Пружан. р-на
КП 6914	«Хрышчэнне ў Іардане; Божая Маці Апека»	канец XVIII ст.	в. Сталовічы Баранав. р-на	да 1793 г.	в. Колпеніца Баранав. р-на
КП 2364	«Божая Маці Апека; Пераўтварэнне»	канец XVIII ст.	в. Новая Мыш Баранав. р-на	да 1793 г.	в. Новая Мыш Баранав. р-на
КП 1161	«Нараджэнне Божай Маці; Евангеліст Лука»	2-я пал. XVIII ст.	в. Войская Камянец. р-на	1759 – 1802 гг.	в. Войская Камянец. р-на



Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4

#### ЛІТАРАТУРА

1. Archiwum Państwowy w Lublinie. – Chełmski Konsystorz Grecko-katolick. – Sygn. 101. Wizytacje parafii diecezji chełmskiej i brzeskiej. 1725–1727. – [446] ark.
2. Lietuvos valstybes istorijos archyvas (LVIA). – Фонд 634. – Воп. 1. – Спр. 48. Wizyta generalna Prużańskiego, Kobryńskiego, Poliskiego, Kamienieckiego y Włodawskiego dyecezyi Brzeskiej dekanatów. 1759. – 450 s.
3. LVIA. – Фонд 634. – Воп. 1. – Спр. 57. Akta wizyty generalnej dekanatu Kamienieckiego. – 1802. – [140] ark.
4. Музей старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (МСБК). – КП 452. Двухбаковы абраз «Божая Маці; Юрый-змеяборац». Паступіў у выніку экспедыцыі 1977 г. з вёскі Чарневічы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці. Дрэва, тэмпера; 82x49,5x2 см. Канец XVIII – пачатак XIX ст.
5. МСБК. – КП 605. Двухбаковы абраз «Божая Маці Апека; Пётр і Павел». Паступіў у выніку экспедыцыі 1979 г. з царквы вёскі Забалоцце Смалявіцкага раёна Мінскай вобласці (у Забалоцце паступіў з вёскі Слабада Смалявіцкага раёна). Дошка, тэмпера; 87,5x70x1 см. – XVIII ст.

6. МСБК. – КП 1161. Фератрон «Евангеліст Лука; Нараджэнне Божая Маці». Паступіў у выніку экспедыцыі 1982 г. з царквы Троіцы, вёска Войскае Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці. Дошка, тэмпера, дрэва, разьба, паліхромія; 110x74x25 см.
7. МСБК. – КП 2116. Фератрон «Божая Маці; Кузьма і Дзям'ян». Паступіў у выніку экспедыцыі 1981 г. з царквы Узвядзення Крыжа, вёска Сухопаль Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобласці. Холст нацягнуты на раму, алей; 91x26x26 (акно – 50x38) см.
8. МСБК. – КП 2364. Двухбаковы абраз «Божая Маці Апека; Пераўтварэнне». Паступіў у выніку экспедыцыі 1982 г. з царквы Пераўтварэння, вёска Новая Мыш Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобласці. Палатно, алей; 80x56 см. Канец XVIII ст.
9. МСБК. – КП 6914. Фератрон «Хрышчэнне; Божая Маці Апека». Паступіў у 1988 г. з царквы Аляксандра Неўскага, вёска Сталовічы Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобласці. Дрэва, роспіс, палатно, алей; вышыня стала 44 см, крышка 58x56 см, рама 88x78x9 см, акно 56x37 см. Канец XVIII ст.
10. МСБК. – КП 7014. Фератрон «Божая Маці; Іосіф», надпіс «Jozef Eframowicz sprorzondzil te obrazu». Паступіў у выніку экспедыцыі 1990 г. з царквы Пятра і Паўла, гарадскі пасёлак Пружаны Брэсцкай вобласці. Дрэва, разьба, палатно, алей; 110x98x3, 71x52x41, 43x39x1 см.
11. Музей старажытнабеларускай культуры : альбом / уклад. А. А. Ярашэвіч. – Мінск : Беларусь, 2004. – 284 с.
12. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Фонд 136. – Воп. 1. – Спр. 41241. Akt Wizyty g[enie]r[a]lney dekanatow Bobruyskiego, Hłuskiego y Rohaczewskiego w R<sup>u</sup> 1784... – [168] арк.
13. НГАБ. – Фонд 136. – Воп. 1. – Спр. 41248. Akta wizyty generalney surrogacyi Nowogrodzkiey Dekanatu Cygynskiego roku 1793 sporządzone. – [72] арк.
14. НГАБ. – Фонд 136. – Воп. 1. – Спр. 41265. Wizyty dekanatu Babruyskiego. 1828 r. – [52] арк.
15. НГАБ. – Фонд 1655. – Воп. 1. – Спр. 1. Akta № 58 generalney wizyty cerkwi dekanatu Ihumeńskiego w woiewodztwie Mińskim sytuowane. 1766 r. – [32] арк.
16. НГАБ. – Фонд 1655. – Воп. 1. – Спр. 2. Akta wizyty generalney surrogacyi Mińskiey dekanatu Ihumńskiego r. 1792 sporządzono. – [34] арк.
17. НГАБ. – Фонд 1655. – Воп. 1. – Спр. 3. Візіты цэркваў Ігуменскага павета. 1800 г. – 103 арк.
18. НГАБ. – Фонд 1655. – Воп. 1. – Спр. 5. Візіты ўніяцкіх цэркваў Ігуменскага, Барысаўскага, Бабруйскага дэканатаў. 1818 г. – [402] арк.
19. НГАБ. – Фонд 1781. – Воп. 26. – Спр. 1410. Wizyty dekanatów: Witebskiego, Wieliżskiego, Wielaszkwowskiego, Mikulinskiego i Zadz'wińsko-Bieszenkowskiego za rok 1822. – [224] арк.
20. Помнікі мастацкай культуры Беларусі / уклад. Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2012. – 415 с.
21. Российский государственный исторический архив. – Фонд 824. – Оп. 2. – Д. 182. Wizyty dekanatów Mscisławskiego, Zapolańskiego i Zasożskiego protopresbyteryi Mscisławskiey za rok 1822. – [177] арк.

22. Флікоп, Г. А. Абразы ў інтэр'ерах уніяцкіх цэркваў Пружанскага дэканата ў сярэдзіне ХУІІІ ст. / Г. А. Флікоп // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2013. – № 2. – С. 68 – 79.

23. Флікоп, Г. А. Творы іканапісу ва ўніяцкіх храмах Брэсцкага дэканату 2-й паловы ХVІІІ ст. : на матэрыяле пратаколаў візітацый / Г. А. Флікоп // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 11. – С. 590 – 602.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются предметы культа греко-католических храмов Беларуси – двухсторонние иконы и алтари, которые использовались во время процессий. В результате проведённого исследования уточнена атрибуция данных памятников, хранящихся в Музее древнебелорусской культуры. Более точно определены даты их создания и места бытования.

#### SUMMARY

The article considers the objects of cult of the Greek-Catholic churches in Belarus – two-sided icon and the altars that were used during the processions. The study specified attribution of data pieces, preserved in the Museum of ancient Belarusian culture. More precisely defined the creation date and place of existence.

*Хазанова К. Л.*

### **ЛЕКСІКА ТРАДЫЦЫЙНАГА ЖЫЛЛЯ БЕЛАРУСКА-РАСІЙСКАГА ПАМЕЖЖА: МАТЫВАЦЫЯ, ЭТЫМАЛОГІЯ, ДЭРЫВАЦЫЯ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2013)*

Даследаванне лексікі ў галіне архітэктуры і дойлідства выяўляе адметнасці народна-жыллёвага будаўніцтва на тэрыторыі беларуска-рускага памежжа. Гомельшчына як паўднёва-ўсходні рэгіён Беларусі размяшчаецца ў цэнтры пражывання ўсходніх славян. Гаворкі рэгіёна спалучаюць беларускія, рускія і ўкраінскія рысы і захоўваюць моўную спадчыну яшчэ з часоў старажытнага агульнаўсходнеславянскага адзінства, у сувязі з чым актуальным уяўляецца даследаванне словаўтваральных і этымалагічных адметнасцей і асаблівасцей матывацыі назваў традыцыйнага жылля беларуска-расійскага памежжа, што складае мэту артыкула.

Жыллё ў сядзібным комплексе магло аб'ядноўвацца з падсобнымі гаспадарчымі памяшканнямі. На беларуска-расійскім памежжы пашырана двухкамернае жыллё, якое ўключала хату і сенцы [1]. У сенцах магла аддзяляцца невялікая камора (каморка) ці кладоўка. Гэты старажытны тып планіроўкі пад уздзеяннем новых архітэктурных і сучасных дызайнерскіх уплываў паступова

змняецца. Аднак старажытныя найменні захоўваюцца: на тэрыторыі беларуска-расійскага памежжа зараз ужываецца лексема «сенцы» з семантыкай ‘першы пакой у хаце’: *Як у хату заходзіш – адразу **сенцы*** (у артыкуле выкарыстаны архіўныя матэрыялы навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай мовы Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны) (в. Ларышчава, Добрушскі р-н) [2]; *Як уваходзіш з вуліцы, адразу былі **сенцы**, бо і сена ляжала, і каровы жылі, і свінні. А патам дальшэ у хату заходзілі* (в. Церахоўка, Добрушскі р-н). Множналікавы назоўнік *сенцы* паходзіць ад формы *сень* ‘цень’. Каля ўваходу ў сенцы ладзілася паўадкрытая галерэя, якую называлі дэрываты ад слова «сені» – формы «падсені», «падчэні» [1].

На беларуска-расійскім памежжы функцыянуе найменне «ганак» («ганкі»), ‘прыбудова перад уваходам’, запазычанае з нямецкага *Gang* ‘калідор, ход, прыступкі’ праз польскае *ganek*: *Гаварылі **ганкі**. А вон на **ганках** гэта ступенкі* (в. Івакі, Добрушскі р-н); *Пятак Мишка нашёл под **ганками*** (Бранская вобл.); *Парфёнова жонка по двору ходила... На **ганок** наступила, **ганок** обломил* (Смаленская вобл.) [2, с. 135]. Прыклады фіксуюць назву ў беларускіх і ў рускіх гаворках у формах адзіночнага і множнага лікаў. Сустракаецца і дэмінітыў: *Як выйду я да на **ганочки**, Як заиграю да в гусельки* (Смаленская вобл.) [2, с. 135].

Частка хаты пры ўваходзе называецца «калідор», або «карыдор»: *У **калідор** уходзіш, а патам ужо у хату* (в. Івакі, Добрушскі р-н). Слова мае варыянт з суфіксам суб’ектыўнай ацэнкі: *У **карыдорчыке** у меня галошы стаят, зімой там совсем холодна* (г. Добруш). Лексема запазычана з французскага *corridor* ‘вузкая галерэя вакол умацавання’ ад лацінскага кораня *currere* ‘бегчы’ [3, с. 328].

Першы пакой у хаце мае найменні «піредня» і «прыхожая», ‘памяшканне, размешчанае адразу пры ўваходзе ў хату, дзе знаходзіцца абутак і верхняе адзенне’: *Первую комнату называлі **піредня**; Як у хату заходзіш, комната называлася **прыхожая*** (в. Івакі, Добрушскі р-н). Матывуюцца найменні прыкметай памяшкання: ‘пакой, у які прыходзіш’.

Для назвы дапаможных гаспадарчых памяшканняў унутры хаты працягвае ўжывацца слова «кладоўка» (памяншальнае «кладовачка») ‘невялікі пакойчык у хаце для захавання гаспадарчых прылад’: *Кладоўка ёсць, там банкі усякія* (г. Добруш); *Ну чулан – **кладовачка**, калі ў хату сразу заходзіш* (в. Івакі, Добрушскі р-н). Блізкім па семантыцы з’яўляецца цюркізм «чулан» – ‘невялікае памяшканне, якое знаходзіцца ў першым пакоі хаты’: *У **чулан** усё лажылі* (г. Добруш).

Сядзіба ўзводзілася часцей не адразу, часткі хаты, якія «прыбудоўваліся», атрымлівалі назвы «прыстройак», «прыстройка»: *І кухня летняяя у **прыстройкі**; Некаторыя эта **прыстройак** завут* (г. Добруш).

Для ўсходнеславянскага традыцыйнага жылля характэрнай рысай з’яўляюцца пабудовы без ацяплення, якія выкарыстоўваюцца ў цёплы перыяд для прыгатавання ежы, каб не забруджваць і не задымліваць хату, і таму называюцца «летняя кухня»: *У меня две кухни. Эта летняя кухня и тая, вась где пліта стаіт* (г. Добруш).

Адсутнасць у старажытнасці халадзільных устаноў абумовіла існаванне паглыбленых у зямлю канструкцый. На тэрыторыі беларуска-расійскага памежжа яны рабіліся традыцыйна ўнутры хаты і ў якасці наймення мелі аддзяслёўныя назоўнікі «пограб» (у розных фанетычных варыянтах), «падвал», ‘месца пад падлогай’, утвораныя бязафіксным спосабам: *Палезу у погреб вечарам* (в. Прудоўка, Добрушскі р-н); *Места пад полам называецца пограб, ці падвал. Там хранім гурочки, капусту* (в. Івакі, Добрушскі р-н); *Раней падвал капалі звычайна на кухні і ставілі ўсе, што наростім; Капаем яму, робім сцены па бакам і зверху потым засыпаем зямлей – ды і атрымоўваецца погреб* (в. Церахоўка, Добрушскі р-н). А паходжанне назвы «падполье» ад спалучэння прыназоўніка са склонавай формай назоўніка выдае матывацыю наймення ‘пад полам (падлогай)’: *Ну картошку ў падполье хранілі, а сейчас вот закаткі* (в. Івакі, Добрушскі р-н).

Супрацьлеглае месца ў хаце – пад страхой – заўсёды выкарыстоўвалася ў гаспадарцы і ў беларускіх гаворках называлася звычайна словамі «гара», «гарышча», «падстрэшша». У гаворках беларуска-расійскага памежжа сустракаецца запазычанае з цюркскіх моў слова «чердак» і яго беларускія варыянты «чэрдак» і «чардак»: *Старыя вешчы складаваю на чердак* (г. Добруш); *Над паталком і пад крышэй, вун там вон, эта чэрдак. Там усякіе ненужныя вешчы лежаць* (в. Івакі); *Чардак – звычайна сушылі там ягады і грыбы* (в. Церахоўка, Добрушскі р-н).

Наяўнасць ва ўсходніх славян лазні сведчыла пра гаспадарлівасць і заможнасць гаспадароў. Лексему «лазня» М. Фасмер узводзіў да дзеяслова «лазить» [3, с. 450]. Магчыма, слова было запазычана з польскага *łaźnia*, хоць У. Даль указваў на наяўнасць слова «лазня» ва ўсходнеславянскіх гаворках [4, с. 45]. У маўленні жыхароў беларуска-расійскага памежжа часцей сустракаецца варыянт «баня»: *Бані тады добрыя былі, топяць а тады ужэ і мыюцца* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н). М. Фасмер вывёў лексему ад народна-лацінскага *\*bāneim*, адпаведна ў сувязі з лацінскім *balneum* і грэчаскім *βαλανετον* [5, с. 121]. Падобную этымалогію выявіў І. І. Сразнеўскі, прывёўшы семантычна і фанетычна роўныя італьянскае *bagno* і іспанскае *baño* [6, с. 42].

Назвы памяшканняў для жывёл у традыцыйнай сядзібе беларуска-расійскага памежжа матываваныя найменнямі іх «насельнікаў»: *Кароўнік у нас небальшы* (в. Хальч, Веткаўскі р-н); *Куратнік – то для курэй; Свінарнік зараз ужо не трымаем* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н). Пры гэтым адзначаецца варыянтнасць яскрава



матываваных найменняў: *Каровы ўсягда там, у кароўском хлеве* (в. Хальч, Веткаўскі р-н); *Курны ў мяне у курасадні* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н); *Есць у мяня парасячы катушок* (в. Хальч, Веткаўскі р-н).

Самай частай намінацыяй гаспадарчых пабудоў на Гомельшчыне стала лексема «сарай»: *У сарае свінні у мяне стаяць* (г. Добруш); *На двары – сарай, там – інструменты усякія, лапаты, граблі* (в. Івакі, Добрушскі р-н). Лексема паходзіць з цюркскіх моў: турэцкае і татарскае *sarai*, персідскае *sara* ‘палац’ [7, с. 560]. Ва ўсходнеславянскіх гаворках слова перажыло другасную семантызацыю і змяніла значэнне амаль на антанімічнае.

Некаторыя назвы гаспадарчых пабудоў матывуюцца іх функцыямі або звязанымі з імі абставінамі. Сена захоўваецца на сенавале. Часцей гэта не асобнае памяшканне, а частка сарая: *Зверху робім сенавал, каб яшчэ не будаваць болей нічога* (в. Церахоўка, Добрушскі р-н). Лепшыя ўмовы для прасушвання ў версе памяшкання прапанавалі іншае найменне месца для сена: *Вышкі – месца ў хляве, дзе захоўвалася сена* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н). Месца для сена таксама называецца «падпавецце», «навес»: *А ў падпавецце сена захоўвалі, а яшчэ некаторыя кажуць навес* (в. Стаўбун, Веткаўскі р-н). Для захавання дроў мелася дрывотня: *У дрывотні дровы лежаць, як сарай, с крышай, штоб дошч не намачыў і снегам не замело* (в. Івакі, Добрушскі р-н).

У гаворках беларуска-расійскага памежжа адзначаецца лексема «скірдоўка» – ‘памяшканне, дзе складвалі салому або сена’: *У скірдоўку салому злажвалі* (в. Вуць, Добрушскі р-н). Слова фіксуецца і з семантыкай ‘час збору саломы’: *Скірдоўка прышла – салому злажвалі* (в. Вялікі Хутар, Добрушскі р-н). Паводле генезісу гэта афіксальнае ўтварэнне ад старажытнарускіх *скірда*, *скірда*, якія, на думку М. Фасмера, маюць этымалагічныя сувязі з літоўскім *stirta*, ‘стог сена’, і латышскім *stirta*, ‘дахпадобная сушыльня для яравога хлеба ў полі’ [7, с. 640].

Гаспадарчая пабудова для складвання і абмалоту зжатага збожжа часта называецца «гумно»: *Эта после вайны так называлі гумно, там зерно сушылі, малолі* (в. Івакі, Добрушскі р-н). Лексема мае старажытныя карані. М. Фасмер прыгадваў яе адпаведнікі ў многіх славянскіх мовах і выказаў меркаванне пра паходжанне слова ад складання *\*gi* ‘буйная рагатая жывёла’ і дзеяслова «мну (мяць)». Такім чынам, першасная семантыка наймення – ‘месца, дзе жывёла мне, топча скошаны хлеб’ [5, с. 474]. Пазней значэнне змянілася – ‘месца, дзе ставяць хлеб і дзе яго малоцяць’ [4, с. 408].

Пабудова, дзе сушылі зерне, называецца «ёўня»: *Былі такія ёўні, дзе зярно сушылі* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н). Часам лексема мае іншую семантыку: *У нас ёўняй баню называлі* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н). Найменне вядома многім

усходнеславянскім гаворкам: украінскае «евня», у заходніх рускіх гаворках лексема мае варыянты «ёвня» і «евня» і семантыку ‘пабудова для сушкі снапоў перад малацьбой’ [8, с. 312]. Прыводзячы як сінонім да слова «ёвня» ‘зернесушылка’ старажытнарускія «гумно» [8, с. 312], «клуня», «овинь» [4, с. 513], этнографы адзначаюць: «**Еўня** уладкоўваецца накшталт лазні. Такая ж робіцца печка, як у лазні, з каменкай. Ацяпляецца **еўня** дробнымі караценькімі дроўцамі. Падлога ў **еўні** высцілаецца цэглай або вымошчваецца дошкамі. У **еўні** мыюцца, як у лазні. У **еўні** няма сушыльнай базы» [8, с. 312]. Так што полісемія наймення ў гомельскіх гаворках небеспадстаўная.

У лексіцы народнага жыцця фіксуецца найменні акна і яго частак. Лексема «акно» пашырана ў гаворках беларуска-расійскага памежжа: *З хаты **окны** завешвалі фіранкамі* (в. Церахоўка, Добрушскі р-н). Старажытнарускае *окъно* (праславянскае \**окъно*) выяўляе этымалагічную сувязь з *око* – ‘вока’. На карысць такога паходжання сведчыць значэнне слова, зафіксаванае ў смаленскіх гаворках (*окно* ‘о глазе’): *Окны мое видют плохо* [9, с. 131]. У гаворках функцыянуюць памяншальныя формы: *Падаконік – то дошчачка перад **вакенцам*** (в. Церахоўка, Добрушскі р-н); *окнушечка, окнушко* [9, с. 131]. Унутры памяшкання пад акном традыцыйна гарызантальна прымацоўвалася дошка – «падаконнік, падаконік»: *То акно, а то **падаконік*** (в. Ларышчава, Добрушскі р-н). З боку вуліцы акно мела аканіцы – «стаўні». Паводле тлумачэння старых жыхароў, «*гэта дзверкі, якімі закрываліся вокны нанач*» (г. Добруш). Прыстасаванне абараняла аконнае шкло: *Эта на вокнах **стаўні**, іх закрывалі, калі вецер і дошч, каб не выдувала* (в. Грушаўка, Добрушскі р-н); ***Стаўнямі** закрываюць на неабходнасці вокны* (в. Покаць, Чачэрскі р-н). Гаспадары імкнуліся ўпрыгожыць стаўні, размаляваць або прыладзіць фігуркі: ***Стаўні** з фігурамі, аздобленыя дошкі* (в. Покаць, Чачэрскі р-н).

Відавочнае паходжанне слова «стаўні» (рус. «ставни») ад дзеяслова «ставити». У. Даль прыводзіў варыянты «ста́вни» і «ставники́» – ‘драўляныя затворы да вокнаў’ [10, с. 312]. У беларускіх гаворках сустракаецца пераважнае ўжыванне множналікавай формы: ***Стаўні** – маленькія дзверцы на вокнах, якія зачыняюцца з вуліцы* (в. Покаць, Чач.). У рускіх гаворках у форме множнага ліку слова «ста́вни» мае дадатковае значэнне ‘падвойныя з’імнія аконныя рамы’ (*А я **ставни** сегодняя припаса. Вставляют надо* [11, с. 25]), а ў форме адзіночнага ліку «ста́вень» – полісемант з 9 значэннямі [11, с. 18].

Гаворкі беларуска-расійскага памежжа захавалі іншыя назвы ‘дашчаных або жалезных створах для вокнаў’, марфалагічная і словаўтваральная структура якіх паказвае матывацыйныя сувязі са словам «акно»:

– абаконкі: *Калі кудысьці ехалі, дык абаконкі закрывалі, каб у хату ніхто не ўлез* (в. Вуць, Добрушскі р-н);

– абыконнікі: *Вокны зверху упрыгожвалі абыконнікамі. Мужчыны старыя былі, у іх заказывалі, яны дзелалі* (в. Грушаўка, Добрушскі р-н);

– аканіцы: *Аканіцы розныя былі: і дзеравянныя, і жалезныя, а калі іх шчэ і разукрасюць рознымі вузорамі, то тады аканіцы шчэ красівее становяцца* (в. Залессе, Чачэрскі р-н);

– быконкі: *Быконкі размалёўваліся, аздабляліся фігуркамі* (в. Пакалюбічы, Гомельскі р-н); у сувязі з недысімілятыўным аканнем – «буконкі»: *Буконкі – узоры над і пад вокнамі* (в. Покаць, Чачэрскі р-н).

Важны элемент акна – фортка, забяспечвала доступ свежага паветра ў памяшканне: *Фортка – маленькі праём у акне. Фортачкі – еста ў вакне маленькія, якія адкрываюцца* (в. Свяцілавічы, Веткаўскі р-н). Наяўнасць нехарактэрнага для ўсходнеславянскіх гаворак зычнага [ф] выдае запазычанае паходжанне слова. М. Фасмер выводзіў слова з польскага *forta, fortka* ('дзверы') і ад нямецкага *Pforte*, што паходзіць ад лацінскага *porta* 'дзверы' [12, с. 204]. Указаны генезіс лексемы тлумачыць семантыку фортка – 'дзверы'. Прычым запазычаны зычны часам замяняўся: *Хвортка – дзверы ў варотах. Хвортка рабілася ў варотах, калі заходзіш на двор* (в. Покаць, Чачэрскі р-н).

У гаворках сустракаецца найменне «фрамуга», 'верхняя створка акна ці дзвярэй': *Мой бацька плінтусы гэтыя фрамугамі называў* (в. Залессе, Чачэрскі р-н). На думку М. Фасмера, слова паходзіць ад старажытнанямецкага *\*hrama* 'рама'. Да ўсходніх славян назва трапіла са старажытнапольскага *framboga* [12, с. 205].

Даследаванне матывацыйных, этымалагічных і дэрывацыйных адметнасцей лексікі народнага дойлідства беларуска-расійскага памежжа паказвае, што найменні захаваліся ў гаворках з часоў агульнаўсходнеславянскага адзінства, а некаторыя – нават з праславянскага перыяду. Большасць з разгледжаных лексем матывуюцца («абаконнікі, аканіцы, кароўнік, падаконнік»). Па структурных адметнасцях значная частка даследаваных назваў – адзінкавыя вытворныя словы («дрывотня, кароўнік, курасадня, куратнік, свінарнік»). Словазлучэнні радзейшыя («кароўскі хлёў»).

Разгледжаныя лексемны сведчаць пра пастаянную міграцыю моўнага матэрыялу ў гаворках. Некаторыя назвы з'яўляюцца запазычанымі ці вытворнымі ад запазычаных каранёў. Асобныя з іх назваў паходзяць з заходнееўрапейскіх моў («фортка, фрамуга»). Іх замацаванне ў гаворках сведчыць пра запазычанне лексем яшчэ ў часы агульнаславянскага адзінства. Сустракаюцца балтызмы («скірда»), абумоўленыя тэрытарыяльным суседствам беларусаў і балтыйскіх народаў. Праз гаворкі беларуска-расійскага памежжа ўказаныя балтызмы траплялі ў дыялекты

рускай мовы. Наяўнасць і трывалае замацаванне цюркізмаў («сарай, чардак, чулан») тлумачыцца ўплывам рускіх гаворак, якім уласцівы шматлікія запазычанні з цюркскіх моў з часоў татара-мангольскага нашэсця.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Традыцыйныя тыпы паселішчаў і жылля на Беларусі [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://ethno.iatp.by>. – Дата доступу : 19.05.2012.
2. Словарь русских народных говоров / под ред. Ф. П. Филина [гл. ред.]. – Л. : Наука, 1970. – Вып. 6. Выросток – Гон. – 360 с.
3. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 2. Е – Муж. – 672 с.
4. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. Даль. – М. : Русский язык, 1978. – Т. 1. А – З. – 699 с.
5. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 1. А – Д. – 576 с.
6. Срезневский, И. И. Материалы для словаря древнерусского языка : в 3 т. / И. И. Срезневский. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1893. – Т. 1. А – К. – 771 с.
7. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 3. Муза – Сят. – 832 с.
8. Словарь русских народных говоров / под ред. Ф. П. Филина [гл. ред.]. – Л. : Наука, 1972. – Вып. 8. Дер – Ерепеничься. 370 с.
9. Словарь русских народных говоров / под ред. Ф. П. Филина [гл. ред.]. – Л. : Наука, 1987. – Вып. 23. Одале – Осеть. – 376 с.
10. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. Даль. – М. : Русский язык, 1980. – Т. 4. Р – У. – 683 с.
11. Словарь русских народных говоров / под ред. Ф. П. Сороколетова [гл. ред.]. – СПб. : Наука, 2007. – Вып. 41. Ссувориться – Стригчись. – 343 с.
12. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 4. Т – Ящур. – 864 с.

#### РЕЗЮМЕ

Лексика говоров районов Гомельщины, которые граничат с Российской Федерацией, сохраняет языковое наследие со времён древнего общевосточнославянского единства. В статье исследуются словообразовательные особенности и своеобразие мотивации названий традиционного жилья белорусско-русского пограничья, анализируется этимология наименований, выявляются заимствования и их источники.

#### SUMMARY

The lexicon of dialects of Gomel's areas which border on the Russian Federation keeps a language heritage since ancient East Slavs community. In the article word-formation features and an originality of motivation of the names of traditional habitation of the Belarus-Russian border zone are investigated, the etymology of the names is analyzed; the borrowed lexicon and their sources come to light.

## ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. У зборніку друкуюцца артыкулы па адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул (разам з двума рэзюмэ – на рускай і англійскай мовах) падаецца на папяровым і электронным носьбіце праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word. Аб'ём артыкула не павінен перавышаць 10 старонак.

3. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

4. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF.

5. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,  
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

**ВЫПУСК 15**

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 09.12.2013 Фармат 60x84<sup>1/16</sup> Папера афсетная Гарнітура Roman  
Друк лічбавы Ум.-др.арк 28,0 Ул.-выд.арк. 26,2 Наклад 100 экз. Заказ № 1736  
ВТАА «Права і эканоміка» Ліцэнзія ЛІ № 02330/0494335 от 16.03.2009  
220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66, 8 029 684 18 66  
E-mail: [pravo-v@tut.by](mailto:pravo-v@tut.by) Надрукавана на выдавецкай сістэме  
KONICA MINOLTA ў ВТАА «Права і эканоміка»