

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 19

Мінск
«Права і эканоміка»
2015

УДК 39 (=161)

ББК 63.5

П95

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

Рэдакцыйная калегія:

А. А. Каваленя, 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:

акадэмік *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:

доктар архітэктуры В. Ф. Марозаў,
доктар гістарычных навук Г. І. Каспяровіч

Рэдактар-укладальнік:

кандыдат філалагічных навук А. Г. Алфёрава

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 19 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2015. – 338 с.

ISSN 2221-9919.

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

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

ISSN 2221-9919

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры», 2015

© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2015

ЗМЕСТ

<i>Локотко А. И.</i> Две культуры одного пути	6
РАЗДЗЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА	
<i>Благутин Г. Р.</i> Символизм в выражении мировоззренческой позиции художника	10
<i>Бунеева Д. Ю.</i> Кіч у рэлігійным мастацтве сучаснай Беларусі	17
<i>Вакар Л. У.</i> Лубок і традыцыі народнай смехавой культуры ў творчасці В. Губарава	23
<i>Волчок Т. И.</i> Клавірныя інструменты як арт-об’екты в сучасных інсталляцыях	30
<i>Габрусь Т. В.</i> Храмабудаўніцтва ордэна дамініканцаў у плыні віленскага барока	37
<i>Жук В. И. А.</i> Кищенко и белорусский гобелен 2-й половины XX в.	44
<i>Ивановская Д. А.</i> Мемориальные памятники Беларуси, выполненные с использованием средств монументальной живописи	50
<i>Кононова А. В.</i> Свет в искусстве и искусство света: история исследований, актуальность	55
<i>Макаревич Ю. М.</i> Тематическое, образно-стилистическое разнообразие пейзажного эстампа в белорусской графике 1960-х годов	61
<i>Морозов В. Ф.</i> Становление стиля классицизм в архитектуре Беларуси	67
<i>Пікулік А. М.</i> Мастацтва беларускай дзіцячай кнігі 1930-х гадоў	76
<i>Прохорцева Т. О.</i> Фольклорные и мифологические истоки художественных образов и мотивов в белорусской живописи конца XX – начала XXI в.	81
<i>Шамрук А. С.</i> Художественная форма города: концепции и воплощения	87
РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	
<i>Глина А. В.</i> Определение приоритетов управления театральной деятельностью с учётом потребительских восприятий спектакля (на материале опросов зрителей белорусских театров)	94
<i>Глина В. В.</i> Технологические аспекты моделирования театральной деятельности средствами маркетинга	99
<i>Двужильная И. Ф.</i> О роли еврейской музыки в жизни и творчестве Генриха Вагнера	104
<i>Дубатовская О. А.</i> Хоровая фактура в современном композиторском творчестве: элементы, типы, техники	110
<i>Заверуха Е. Л.</i> Хоровое письмо как основополагающий фактор профессиональной деятельности дирижёра	116
<i>Измаилова Л. В.</i> Кампаналогія: спецыфіка тэрмінаў і паняццяў	121
<i>Маковцова А. И.</i> Понятия «арт-практика» и «арт-проект» в современном искусстве: теоретическое обоснование	125

<i>Майстер А. И.</i> Классико-романтическая традиция в белорусских фортепианных концертах на рубеже XX – XXI вв.	132
<i>Мальцев В. В.</i> Репертуарные приоритеты «Белорусского народного театра»	137
<i>Мдивани Т. Г.</i> Знаки и символы Востока в европейском композиторском творчестве	142
<i>Олейникова Э. А.</i> Стилиевые особенности вокальной лирики Людмилы Шлег	145
<i>Руткевич С. А.</i> Современные исполнительские возможности духовых инструментов в исследованиях зарубежных авторов	150
<i>Цмыг Г. П.</i> Новая хоровая вокальность: некоторые аспекты теории исполнительства	155
<i>Ярмалінская В. М.</i> Метафарычна-ўзнёслая сцэнаграфія Яўгена Ждана як важны складнік музычнага спектакля Беларусі	160
<i>Яроміна К. П.</i> Сцэнаграфія музычнага тэатра Беларусі канца XX – пачатку XXI ст. у сусветным кантэксте	165

РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

<i>Акуліч Ю. Я.</i> Камунікатыўны вобраз вясельнай абраднасці Гомельшчыны ў фокусе модусаў мастацкасці песенных твораў	172
<i>Александронец У. М.</i> Эвалюцыя вясковых святочных традыцый беларусаў Палесся ў 2-й палове XX – пачатку XXI ст.: гістарыяграфія праблемы	178
<i>Антановіч А. С.</i> Лакальныя асаблівасці ў традыцыйнай культуры харчавання беларусаў	184
<i>Атрошчанка Ю. Ю.</i> Беларускія чарадзейныя казкі ў кантэксте сямейных адносін	189
<i>Бункевич Н. С.</i> Традиции и новации в повседневном питании сельских жителей белорусско-русского пограничья (на примере Хотимского района Могилёвской области)	195
<i>Грыневіч Я. І.</i> Каляндарна-храналагічны код беларускіх пазаабрадавых лірычных песень	201
<i>Грунтоў С. У.</i> Свержанская «фарфурня» і посуд для піцця гарбаты ў сярэдзіне XVIII ст.: да ранняй гісторыі кітайскіх культурных уплываў на Беларусі	208
<i>Иванчишен В. Р.</i> Особенности развития каменотёсного промысла на территории Восточного Подолья в 20-х годах XX в.	211
<i>Ізгеріна А. М.</i> Да пытання даследавання крыніц па тэме беларускай этнічнай групы ў Літве (канец XIX – пачатак XXI ст.)	217
<i>Ковалёва Р. М.</i> Феномен инициарного и фольклорного авторства	222
<i>Крумлевская А. А.</i> К вопросу об особенностях развития этноконфессиональных процессов на территории Белорусского Подвинья в XX – начале XXI в.	229
<i>Кухаронак Т. І.</i> «Чысты чацвер» на беларуска-рускім памежжы	235

<i>Люкевіч Ю. В.</i> Каравайны абрад у структуры заходнепалескага вяселля: сучасны стан і трансфармацыя	241
<i>Мілаш Я. А.</i> Да пытання аб асаблівасцях богаслужбовай, кнігавыдавецкай і адукацыйнай дзейнасці хрысціянскіх канфесій у сучаснай Беларусі	246
<i>Міхайлец М. А.</i> Народная архітэктура беларусско-латышскага пограніч'я (канец XIX – пачаток XX в.): сярнявальны аналіз	253
<i>Молчан М. В.</i> Атрыбуты японскай імператарскай улады («сансю-но дзінгі») у летапіснай традыцыі Японіі VIII – XII вв.	257
<i>Ненадавец Я. А.</i> Вобраз вады, воднай прасторы ў малых жанрах беларускага фальклору	262
<i>Ненадавец Я. А.</i> Тэма вады, воднай прасторы ў працах фалькларыстаў XIX – пачатку XXI ст.	266
<i>Новак В. С.</i> Традыцыі каляндарна-абрадавага фальклору Гомельскага раёна	271
<i>Романенка І. В.</i> Этнакультурныя сувязі беларусав з рускім этносам у сярнявоннай музыкалаўнай культуры канца XX – пачатка XXI в.	277
<i>Самохіна А. М.</i> «Сірата» ў пахавальнай абраднасці беларусаў: асаблівасці семантыкі	285
<i>Саўчанка Г. П.</i> Мужчынскія вобразы ў навалістычных і гульнёва- карагодных баладах Брэсцкай вобласці	291
<i>Хазанова К. Л.</i> Свет вобразаў прыказак і прымавак у вясельнай абраднасці беларуска-расійскага памеж'я	297
<i>Шаўчэнка Я. С.</i> Традыцыйныя ўяўленні беларусаў пра дзікарослыя расліны: летні цыкл каляндарнай абраднасці	304

РАЗДЗЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

<i>Барвенава Г. А.</i> Матывы нацыянальнай мастацкай спадчыны ў сцэнаграфічнай творчасці П. В. Масленікава (1914 – 1995)	310
<i>Міхайлец М. А.</i> Адредэлеце культурнага наследдзя у міжнародных канвенцыях	314
<i>Скварцова І. М.</i> Да пытання пра мастацкія асаблівасці слуцкіх паясоў	320
<i>Сытая О. В.</i> Беларускія іконы XVII – XVIII вв. «Троіца» і «Госте- прыіемство Авраама»: іконаграфічны аналіз	326
<i>Шамардына Н. В.</i> Восточнославянскі іконостас: вопросы эвалюцыі	330

ДВЕ КУЛЬТУРЫ ОДНОГО ПУТИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 10.09.2015)*

Решение о развитии сотрудничества с Китаем, образно обозначенного созданием так называемого «Шёлкового пути», было принято на уровне руководства Китая – Си Цзиньпином и поддержано специальным Указом Президента Республики Беларусь. Это направление развития экономических, торговых и культурных связей между странами, которые исторически находились на противоположных концах Великого Шёлкового пути. Поэтому неслучайно форум проходил в Шанхае (здесь путь брал начало) и Пекине в дни празднования китайским народом и страной 70-й годовщины со дня победы над японским милитаризмом.

В Шанхайской академии общественных наук насчитывается 17 институтов, где трудится около 1000 человек, представлены все гуманитарные направления. Важность и приоритет гуманитарной проблематики в Китае неоспоримы, поскольку в этой стране существует устойчивое понимание того, что общественные науки решают основные направления государственного устройства, развития экономики, философии, культурного и нравственного совершенства общества. Что, в свою очередь, является основой для технологического, инновационного, информационного развития. Кроме того, в Китае большое значение уделяется изучению стран, с которыми исторически сложились самые различные связи. Например, в Институте России, стран Восточной и Центральной Европы есть сектор, изучающий культуру и гуманитарные проблемы Беларуси, Украины и Молдовы.

В дни проведения форума были презентованы разработки Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. Шанхайские ученые познакомились с основными научными направлениями, а также с фундаментальными изданиями, где отражены наиболее актуальные исследования белорусских учёных-гуманитариев. Нами были обсуждены возможности сотрудничества в контексте совместных проектов, разработки тематики, направленной не только на углубленное изучение традиций, искусства, языка и литературы, но и на туризм и иные близкие гуманитарно-общественные сферы.

В завершении форума состоялся круглый стол, на котором присутствовал президент Шанхайской академии общественных наук Ванг Чжан. Был подписан договор о сотрудничестве, принято решение о том, что Первый научный белорусско-китайский форум положил начало проведения подобных мероприятий между нашими странами. Поэтому в будущем году второй научный форум состоится в Национальной академии наук Беларуси.

Также были обсуждены проблемы формирования концепции научного обеспечения программы «Шёлковый путь», в том числе планируется создание в Китае и в НАН Беларуси соответствующих совместных институтов шёлкового пути.

О природе и архитектуре. Как способ инсталляции технологических достижений технопарк является сейчас в мире в целом довольно распространённой формой. И как научная корпорация, он занимает значительную территорию, на которой расположены учреждения, занимающиеся передовыми техническими

направлениями, свидетельствующими о том, что Китай во многом уже преуспел обеспечить себя всеми технологическими новациями, которые необходимы для развития инфраструктуры страны, её экономики.

Нельзя не обратить внимания на то, как велико для китайцев значение естественной природы и гармонизации в ней человека и его деятельности. Примечательно, к примеру, что комплекс Шанхайского технопарка расположен в парковой зоне, обильной зеленью, цветами. И даже в этом пространстве, где царят стекло и сталь, активно присутствует природа, создающая благоприятные условия для творчества и работы учёных.

Комфортной средой для жизни человека в Китае очень дорожат. Даже в тех местах, где небоскрёбы, казалось бы, уже создают новое окружение, они тем не менее размещены с учётом особенностей природы, не противоречат ей и не вступают с ней в конфликт.

Историческая достопримечательность Шанхая – «Сад радости». Это большой парк в старой части Шанхая, который состоит из каскада замкнутых двори-ков, застроенных типичными китайскими деревянными павильонами, с характерными крышами, ярусными завершениями, обилием фигур драконов, с традиционной формы воротами в каждом дворе и павильоне. Там присутствует всё, что соответствует китайской философии в понимании природы: обилие зелени, натуральный камень, живая вода, в бассейнах плавают красные карпы, свободно ползают черепахи. Среди всего этого каждый посетитель сада должен найти какой-то свой уголок, где он почувствует свою радость.

В устье реки Хуанпу раскрываются великолепные виды на комплекс телевышки и высотных зданий.

Из Шанхая до Пекина – 1200 километров. Этот маршрут – полоса восточного побережья. Города, большие и малые, непрерывной чередой тянутся вдоль всего пути. Небоскребы то подступают, то отдаляются, крутые горы покрыты лесами. В отдалении на вершинах видны ярусные крыши пагод, в низинах – квадраты рисовых полей, пристани у берегов широких рек. Это индустриально развитый регион. Громады домов из стекла и стали стереотипны и растроганы. Но встречаются и неожиданности. У скоростной дороги находится двухбашенная католическая церковь.

К северу от Пекина – каскады горных круч, залесенных, покрытых туманами, как на традиционных китайских батиках и мозаиках из разноцветных перьев. Тоннели, стальная сеть на опасных нависающих склонах. На гребнях – башни и твердыни Великой китайской стены. Многие аутентичные памятники Китая включены в списки Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. Среди них – уникальные каменные круглые общинные дома-тулоу в провинциях Фуцзянь и Гуандун в 2-4 этажа, где проживало до тысячи человек. В провинции Гуандун, на юге страны, сохранились древние башнеобразные жилища дялоу, включённые в 2007 г. в список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. Вот и приходишь к научному выводу, что идеи социалистического города в Китае не случайны и древние, как сама Поднебесная.

О традиции и преемственности. Архитектура Беларуси и Китая после Второй мировой войны волею судеб столкнулась с необходимостью возрождения

городов после военной разрухи. Эти процессы шли параллельно и имели общую идеологическую основу – возведение социалистического города. Возвращаясь к вопросу об охране историко-культурного наследия и сохранения традиций, важно отметить, что уже в те послевоенные десятилетия китайские архитекторы опирались на европейскую строительную индустрию. Возводились высотные гостиницы, учебные заведения, музеи и другие социально значимые здания. Однако также была найдена возможность «вписать» в новый стиль и национальные традиции: ярусные крыши, традиционное оформление дверных порталов, убранство фасадов – всюду угадывается традиционный китайский стиль. В то же самое время в СССР речь шла о создании новых традиций, поскольку авангард и конструктивизм не нашли развития в советский период, не соответствовали идеологии и значимости самой идеи социалистического устройства. Доктрина формирования новой исторической общности – советского народа – предполагала формирование новых традиций и памятников. Это имело место в нашей архитектуре 1970-х годов. В те годы советские архитекторы утверждали, что «мы формируем новые традиции». Это привело к тому, например, что на историческом центре Минска, образно говоря, был поставлен «крест» – он расчленён на 4 части тогдашней Парковой магистралью и улицей Горького. В Китае этого не было. Там постоянно работали над преемственностью традиций. Несмотря на то, что в стране, где в 1949 г. победила народная революция, строится социализм, традиции сохраняются и по сегодняшний день в социалистическом архитектурном облике Пекина. Поэтому позиция государства относительно охраны материального культурного наследия совершенно очевидна.

Насколько сохраняется их духовное наследие, сказать трудно, потому что для этого надо понимать внутренние процессы: знать китайский язык и местные фольклорные традиции. Но что заметно и что очевидно с точки зрения сохранения духовной культуры Китая стороннему наблюдателю, человеку, который посетил Китай? Там, где звучит музыка, проводятся аутентичные культурные мероприятия; там, где есть китайский театр, и иные зрелищные формы, присутствие духовной культуры совершенно очевидно.

В условиях современных технологий коммуникаций, когда в виртуальном пространстве одновременно можно изучать культуры народов различных частей света, ярче заметны те общие черты, что присущи мировой цивилизации. Общее в культуре Беларуси и Китая не только в том, что наши народы живут на одной планете – и убедиться в этом легко взглядом из Космоса, – но прежде всего в том, что за века истории пришли к пониманию неразрывности творчества природы и человека, понимания природы как источника человеческой жизни и заботливого ее хранителя. Народная поэтика китайцев и белорусов видит в природе источник прекрасного, источник гармонии, формирования и развития обитаемой среды.

В развитии общих черт в традиционном жилище важную роль сыграли древние трансконтинентальные коммуникации, шелковый путь, который тремя маршрутами связал Китай с Южной, Центральной и Восточной Европой. Общие черты в освоении ландшафта, жилища, монументальных сооружений на основе схожих элементов в хозяйственно-культурных типах близких по климату истори-

ко-этнографических областей стали исторической основой эволюции архитектуры народов Евразии, в том числе белорусов и китайцев.

После Второй мировой войны и раздела мира на две социально-экономические системы Беларусь и Китай экономически и идеологически оказались в одном лагере с общими условиями формирования уникального опыта в областях архитектуры и градостроительства – строительства социалистического города. Архитектура социалистического города имеет ряд общих черт: градостроительную концепцию на основе доминирующей роли государственной собственности, регламентирующей соподчиненность центра и жилых, производственных районов; новую структуру и типологию зданий; социальную структуру; типовой характер индустриального строительства. В первое десятилетие после Второй мировой войны ведущим стилем в архитектуре городов являлся классицизм в его национальных и региональных прочтениях, что делало гражданскую архитектуру Беларуси и Китая во многом схожей.

Отличительной чертой китайской архитектуры второй половины XX века является постоянный поиск новой идентичности (отражения национальных черт), что приводило как к удачным, так и к спорным решениям.

Архитекторы Беларуси в условиях идеологии строительства новой исторической общности новую идентичность видели в формировании традиций, несущих новый знаковый смысл в мировом представлении о Беларуси и ее зодчестве.

В условиях новейшего времени архитектура современного Китая представляет собой прорыв в виде процесса экспериментов ведущими мировыми архитектурно-строительными бюро, строящими уникальные инновационные гражданские здания, часто выпадающие из градостроительного контекста, требующие суверенного пространства восприятия. Создался контраст между историческим и суперсовременным городом. При этом следует отметить высочайший уровень комфорта новых сити-городов.

Архитектура Беларуси XXI века строится на основе эволюционного, диалектического развития обитаемой среды с гармоничным соподчинением всех исторических «годовых колец» в градостроительном пространстве. Новейшие материалы, технологии, инновации являются творческим инструментом отечественных архитекторов, дизайнеров, инженеров. Беларусь успешно развивает национальные архитектурно-проектные школы и национальную строительную индустрию. Важную роль в формировании будущего белорусской архитектуры играет сохранение и ревитализация архитектурного наследия.

РЕЗЮМЕ

В статье дан обзор мероприятиям, проведенным в рамках Первого научного белорусско-китайского форума, проходившего 1-5 сентября 2015 г. в Шанхае и Пекине. Сделаны выводы об особенностях национальных культур и преемственности традиций.

SUMMARY

In the article the review is given to the events held within the First scientific Belarusian-Chinese forum which was taking place on September 1-5, 2015 in Shanghai and Beijing. Conclusions are drawn on features of national cultures and continuity of traditions.

РАЗДЕЛ I

ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНИЯ И ДЕКАРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МАСТАЦТВА

Благутин Г. Р.

СИМВОЛИЗМ В ВЫРАЖЕНИИ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ ХУДОЖНИКА

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 14.09.2015)

В художественном творчестве за долгую историю выработаны многообразные формы отражения идеи произведения. В их основе полагаются обобщения и выделения частных, иносказания и перенесение свойств одного объекта на другой. Благодаря многогранности символизм является важнейшим выразительным средством не только в воплощении замысла произведения и перевода его из одной знаковой системы в другую, но и в выявлении мировоззренческой позиции автора.

В творчестве каждого художника отражается его внутренний мир, присутствует всё для него наиболее ценное и значимое, прошедшее длительную мыслительную обработку и представленное как её результат. Понять предлагаемое откровение – задача искусствоведа.

В статье на примере произведений выходца из Бобруйска, графика Л. Асецкого и бобруйского керамиста и живописца А. Концуба, представителей соприкасающихся периодов в белорусском искусстве 1960 – 1990-х и 1990 – 2000-х годов, прослеживается влияние и значение элементов символизма в отражении их мировоззренческих позиций.

Творчество Л. Асецкого (1929 – 2005) как графика, работавшего в сложной и трудоёмкой технике гравюры сухой иглой, ассоциируется, в первую очередь, с многочисленными тематическими произведениями советского периода, содержательная сторона которых органична его мировоззрению. В тематических гравюрах Л. Асецкого, стилистически близких «суровому стилю», идея произведений выстраивается через обобщённо монументализированные образы, несущие в себе героизм и пафос. Для подобных композиций как индивидуальный приём используется центральная доминирующая фигура (реже две). Для идейно выдержанных работ особое значение приобретают символы, рассчитанные на формирование строго определённого восприятия. Как характерная черта произведений с призывно-утверждающим содержанием выделяется доминанта идейного над образным, что несколько снижает их художественную значимость [1, с. 113]. Поскольку основной символ указывает на некий предмет или абстрактное понятие, чем он сам не является, Л. Асецкий использует дополнительный семантический знаковый ряд, усиливающий его однозначное прочтение.

В работе «Буйничское поле» (1993) главная распятая фигура символизирует жертвенность защитников Могилёва. Основная идея произведения выявляется с помощью дополнительных знаков: скорбного женского лица, солдатских касок.

Наибольший интерес среди произведений Л. Асецкого представляют гравюры, созданные в 1990-е годы. В них главенство идеологии уступает место проблемам бытия и символизм приобретает содержательную сложность, что позволяет осуществлять вариантную субъективную интерпретацию сути сюжета. К образу художника – идейного, в рамках своего времени, человека, ратующего об общественных проблемах, говорящего о войне и мире, добавился тонкий мыслитель, оценивающий жизнь через призму вечности.

Это подтверждает ряд гравюр из серии «Наследники Кривичской погони» (1995). При общей творческой последовательности в выборе темы и изобразительного приёма по образному решению, набору сакральных знаков произведения серии читаются шире, иногда довольно далеко уходя от идеи, обозначенной в названии.

Работа «Каждый четвёртый» тематически связана с жертвами белорусского народа во Второй мировой войне. Распятие не единожды встречается в композициях Л. Асецкого как символ народной жертвы. Так и в данном примере бессильно поникла на «андреевском» кресте центральная, наиболее значимая фигура, три погрудных мужских изображения создают устойчивый композиционный треугольник, добавлены головы солдат в касках, автомат, скорбная женщина и другие детали. «Старик со звездой» над распятием ассоциируется с Богом-отцом, кисть его левой руки силуэтом напоминает голубя. Выстраивается образ Троицы, как её часто изображали в средневековой Европе, а звезда, сложенная из прядей волос и морщин, как бы свидетельствует, что Бог за нас. Для советских художников было затруднительным открытое включение в свои произведения религиозной тематики и символики, поэтому обычно прибегали к вуалированию, что использовал и Л. Асецкий [6, с. 46].

В центре работы «Дальва, сестра Хатыни» фронтально изображена женщина с горящими глазами, напоминающая Мадонну. Вокруг её головы двумя высветленными дугами намечен нимб, руки опущены, а на фоне фигуры – изображение младенца с раскинутыми ручками, словно в распятии. За спиной ребёнка – огромные расправленные крылья, как их обычно изображали у архангела Михаила в «Страшном суде». Они осеняют представленные двумя группами скорбные женские лица, символизирующие матерей, погибавших вместе с детьми в белорусских деревнях. То, что гравюра посвящена в первую очередь погибшим на войне детям, поясняет первоплановое изображение младенца, а также хатынский памятник и несколько изображений лица Иосифа Каминского. Скорбь и гнев наполняют пространство произведения, гнев сконцентрирован и в образе Мадонны, чей лик прописан непривычно жёстко. Произведение Л. Асецкого вполне возможно воспринимать как самостоятельный иконографический образ «Мадонна Дальвы», или «Хатынская Мадонна», настолько он тонко и точно отражает суть восприятия трагедии, если бы в центральном образе были привычные милосердие, любовь, сострадание. Не скорбь, а гнев вложен автором в главный образ, отражая его позицию [6, с. 47].

Третья гравюра «Неизвестному солдату» представляет цельную концепцию о священном таинстве появления новой жизни. Носитель этой жизни лежит беззащитный, слабый, и ему все поклоняются, даже животные, словно перед ними

младенец Иисус. Родители с нимбами святых (судя по наряду, это Адам и Ева) стоят на коленях перед сотворённым ими чудом. Из-за их спин строго взирает лик Спаса в терновом венце, создавая светлое пространство, в которое попадают родители с младенцем и частично телец и ослик. Примечательная деталь: образ Спаса наделён крыльями и правое крыло осеняет женщину с младенцем на руках. Сама женщина дана в серых тонах, а младенец сияет белизной. В этой детали логический итог идеи произведения: младенец приходит в мир чистым, но со временем теряет праведность, отдаляется от своего предназначения и, как аргумент, по периметру гравюры изображён лишённый божественного света социум. Из представленного размышления возникает философская полемика автора с идеей о первородном грехе, который, по его мнению, заключается в потенциальной способности потерять первоначальную чистоту. Посвящение «Неизвестному солдату» в высветленной полосе отражено в виде каски, горящей поминальной свечи и, конечно, появившейся новой жизни [6, с. 47].

Серия гравюр «Замкнутость круга» создавалась в 1-й половине 1990-х годов, когда начала формироваться суверенная белорусская государственность, усилилась потребность в выявлении национальной идентичности и, прямо или косвенно, Л. Асецкий в произведениях цикла отражает эти процессы. Одна из работ, «Боль чёрная» (1994), посвящена аварии на Чернобыльской АЭС, ставшей символом техногенной катастрофы. Осмысление произошедшего бедствия автор производит посредством символики, соединяя с помощью знаковой системы разные временные формы и причинно-следственные связи.

Словно отверзшаяся бездна или космический чёрный карлик, затягивает в себя воронка Чернобыля, занимая срединное положение в композиции. Непреодолимая сила уносит человеческие фигуры в неведомое пространство, где они становятся парящими аистами. Над чёрным кругом, как аллегория, расположен мифологический Икар. Подобно ему, неоправданно близко люди подошли к тайнам атомной энергии, за что наступила расплата. У края бездны стоит девочка, прижимающая куклу. Она символизирует новое поколение, которому в будущем предстоит испытать на себе последствия атомной катастрофы. Фигура девочки введена в композицию типичным для Л. Асецкого методом: символ, не несущий прямого отражения предмета и сохраняющий близость к аллегории через частное отражение общего абстрактного понятия. Словно напоминание, как бережно относились к природе наши предки, фигуру Икара и верхнюю часть чёрного круга фланкируют два скорбных лика из прошлого.

После 1991 г. Л. Асецкий по-прежнему обращается к общественно значимым проблемам, однако изменения в политической, экономической и культурной жизни страны, безусловно, отразились на его творчестве. В этот период в символах менее ощутима идейная составляющая, усиливается художественная образность. В композиции активно включаются аллегории, что заметнее приоткрывает внутренний мир автора [1, с. 112].

А. Концуб (род. 1949) – бобруйский керамист и живописец с наиболее активным периодом творчества после 2000 г. Личностный характер творчества

А. Концуба объясняет активное использование им структурно-семантических категорий, что придаёт работам иконологическую насыщенность.

В творчестве А. Концуба, в первую очередь как керамиста, традиции народного искусства присутствуют естественным образом и впоследствии перекочёвывают в его живопись.

Опираясь на иконологический анализ композиций, сюжетные и образные решения условно можно разделить на две группы: с набором аллегорий в большинстве работ, позволяющих создавать сюжетное прочтение, и единым, как правило, поэтическим образом, способствующим наполнению произведения искренним чувством.

Обращение к творчеству А. Концуба следует начать с натюрмортов – жанра, где символика наиболее связана с внутренней жизнью автора, способствует пониманию его личности.

В натюрморте «Время – осень» (2014) через набор аллегорий передаются приметы возраста, когда приходит время давать оценки прошлому, помня о бренности бытия, но всегда сохраняя надежду.

Все часы на холсте показывают разное время, как бы отражая знаковые события прожитых лет. Выделяются среди них песочные – древняя аллегория «отмеренной» жизни. Уставшего клоуна можно отождествить с самим художником, так же как и опорожнённую винную бутылку с традиционно трактуемой полной творческой высказанностью, а некоторая недосказанность отражена не до конца выпитым бокалом.

Аллегорией осени в натюрморте выступают опадающие листья и яблоки. Автором использованы реальные сухие листья, декорированные золотом и как бы определяющие цветом яркий, красочный характер собственной осени. Светлая, свободно расположенная драпировка в сочетании с красной поверхностью ложа привносят в картину некоторый академизм, а золото фона со светлой зеленью усиливают осенние ощущения.

В натюрморте использован один из наиболее часто встречающихся аллегорических знаков в произведениях А. Концуба – изображение рыбы в верхней части композиции. В своих интервью живописец предлагает неоднозначные толкования: рыба – один из символов христианства, с другой стороны, аллегория безмолвия, тишины и таинственности, бесстрастного наблюдателя – представителя другой стихии.

В натюрмортах символизм в значительной степени связан с восприятием бытия самим художником. Привлекает внимание постоянное обращение автора к трансцендентальным категориям [4, с. 188], таким как пространство, время, причинность и оттого рыба воспринимается, как божественный символ, как беспристрастный наблюдатель свыше. Эффект усиливают глаза рыбы, которые, в отличие от человеческих, аморфны и не отражают внутреннего состояния.

Ещё одну символическую конструкцию представляет двухпредметная керамическая композиция А. Концуба «Лодки» (2007). Данная работа – собирательный образ. В ней проявляются конструктивные приметы ладей из различных мифов и, учитывая обобщающий характер произведения, помня о необычайной популярности их образа и совершенстве форм, «Лодки» можно было бы восприни-

мать как символ. Однако произведение А. Концуба отличается тождественностью идейного образа лодки с самой ладьёй, тождественностью субстанциальной, то есть существенной, буквальной, что отвечает характеру символической конструкции [1, с. 138].

Многочисленные обращения к теме «лодки» в творчестве А. Концуба обусловлены внутренними мотивациями. Это изображение позволяет отделить от остального мира часть пространства: физического, временного, духовного и т. д. Детство в родной деревне, спустя годы после переезда в город, воспринимается разумом как совершенно независимая, изолированная от остального часть памяти и жизни. И совершенно логично появление картины «Лодка моего детства» (2009) о том, что наше сознание отделяет и идеализирует безвозвратно ушедшее прошлое.

Картина «Лодка моего детства» привлекает внимание равной насыщенностью как с живописной, так и с содержательной стороны. Основанием подобного восприятия стал поэтический образ – одна из излюбленных символических конструкций художника [1, с. 118 – 119].

Работа написана в реалистической манере с декоративным окружением центрального образа. Лодка, словно колыбель, плавно качается на ветру среди летнего зноя. Архаичная по виду, как и сама деревенька, словно приплывшая из древнего мифа, она находится в сказочном цветовом окружении неестественной синевы неба, серебристо-золотистых облаков, феерической по колориту травы, будто озарённых теплом родительской любви и создающих ощущение тишины и защищённости. Тщательно прописаны все детали немудрёной сельской жизни: девственная природа, старые постройки, повседневные заботы и занятия, передающие гармонию этого почти отрезанного от цивилизации бытия. В окружающем лодку фоне автором использовано сочетание золота с основным серо-голубым тоном. Это одно из любимых цветовых решений, придающих работам А. Концуба яркий декоративный эффект, а в данном произведении красочное свечение в соединении с неспешной деловитостью персонажей создают общее идиллическое настроение. Цвет становится чувственным отражением картины детства. В произведении А. Концуба образ и смысл, немислимые друг без друга, соединяются в символ, образуя «субстанциальное тождество идеи и вещи» [2, с. 445].

Для искусства станковой керамики основным творческим методом и выразительным средством является стилизация, что имеет значение для понимания особенностей индивидуального творчества. Цель стилизации – создание нового художественного образа, имеющего повышенную выразительность, декоративность и эмоциональность с частичным или полным отказом от достоверности, которая становится излишней и даже мешающей.

В керамической группе «Танцующие» (1998) стилизация, как обобщающее средство, соединена с поэтическим образом. В фигурах среди цветущих трав угадываются участницы купальского хоровода. Сложный декор вносит в образ живописность, а стилизация соединяет цветочный венок с купальским костром. Обобщение, которое удалось художнику, доносит до зрителя ощущение народного праздника, поэтизирует купальские образы. Для придания динамики используется наклонная форма с просматриваемой циркульной дугой в верхней части. Си-

ла эмоциональной выразительности образов, как видно на сравнении двух предметов, напрямую связана с величиной нарушения равновесия, что открывает возможность широкой передачи внутренней и внешней динамики.

Примером соединения структурно-семантических категорий может служить керамическая композиция «Двое» (2006). Несмотря на отсутствие антропоморфного сходства, предметы естественно ассоциируются с мужским и женским началом, а элементы декора позволяют выстраивать образные ассоциации, предлагать собственные варианты толкования. В композиционное построение каждого из предметов группы включён свой динамический элемент, на чём возможно построить сюжетное прочтение. В левом предмете, символизирующем женское начало, использован наклон вертикальной оси, в данном случае отражающий мягкость женской природы, направленность на служение союзу двоих. Другой предмет композиции, представляющий мужское начало, более прямолинеен и угловат. Динамику он получает за счёт спирального сдвига его частей относительно вертикальной оси. В данном примере сдвинута верхняя составляющая, что можно воспринимать как поворот головы, словно персонаж горделив или строптив и несколько отворачивается от склоняющейся к нему «второй половины». Если принять во внимание разницу в росте между художником и его супругой, то композицию вполне можно рассматривать, как «Аллегорический автопортрет с супругой». Работа «Двое» продолжает ряд произведений с поэтическим образом в идейной основе, дополненным метафорой, когда некоторые черты взаимоотношений художника и его супруги продемонстрированы с помощью геометрических форм [1, с. 129].

Символизм, или язык знаков, в творчестве А. Концуба наиболее используемый художественный метод воплощения замысла, а жанр вторичен по отношению к идее произведений. Символические категории присутствуют практически во всех его картинах, формируя обязательную сюжетную основу, в зависимости от намеченной цели и задачи складывается их комбинация и затем определяется жанр. С учётом значительного количества символических средств в его произведениях разъяснение их значений и тонкостей трактовки становится едва ли не наиболее важной составляющей в понимании индивидуального метода художника.

Выделяется повествовательный личный характер многих произведений, опирающийся на аллегорические конструкции. В равной степени в натюрмортах и сюжетных композициях прослеживаются убеждения автора, его восприятие и толкование многих бытийных явлений – проявления рассудочности и логичности зрелого возраста. Произведения этого ряда не только открывают взгляды автора, но, по сути, являются логическими загадками для зрителей, приглашающими осуществлять собственные трактовки [3, с. 148].

Воспоминания детства, среди которых – многие народные праздники в родной полесской деревне, находят отражение в картинах «Купальская феерия» (2004), «Призывание весны» (2007), «Рождественская лодка» (2013) и других, воплощаются как поэтические образы с заметным преобладанием чувств над логикой, ярким декоративным решением в сочетании с реалистическим центром ком-

позиции. Произведения извлекают из памяти автора юношеское чувственное восприятие мира.

Структурно-семантические категории объединяются общей особенностью: входящие в их ряд понятия как знаковые средства являются своеобразной пиктограммой, доносящей информацию, и, как всякая пиктограмма, нуждаются в дешифровке, прочтении заложенного смысла [5, с. 7].

Широкий инструментарий символизма, включающий сочетания нескольких структурно-семантических категорий, открывает возможности для отражения разнообразных мировоззренческих позиций. Насколько идейность проявляется через символы, продемонстрировано на примере работ Л. Асецкого «Мир планете» и «Буйничское поле». Сочетание символа с аллегорией позволяет сместить идеологический характер произведения в пользу художественности, отразить отношение автора к общественно значимому явлению, что представлено на примере гравюр Л. Асецкого «Каждый четвёртый», «Чёрная боль».

В отражении позиции художника с незначительной общественно-социальной составляющей символ утрачивает своё значение, как в творчестве А. Концуба. Логичность, повествовательность его манеры выражается с помощью аллегорических конструкций, иллюстрируемых в натюрморте «Время – осень», сентиментальность – в живописной работе «Лодка моего детства». Среди примеров структурно-семантических категорий в произведениях А. Концуба отмечен миф в керамической группе «Лодки» и сочетание поэтического образа с метафорой в работе «Двое».

Сравнительный иконологический анализ ряда произведений двух достаточно разных в идейном и стилистическом отношении художников демонстрирует многообразие связей используемых символических средств с мировоззренческими проявлениями авторов в произведениях искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
2. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М. : Наука, 1993. – 714 с.
3. Мамардашвили М. К. Символ и сознание. Метафизические размышления о сознании, символическом и языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский ; под общ. ред. Ю. П. Сенокосова. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 224 с.
4. Первушина, Н. А. Феномен символа: концептуальные проблемы исследования / Н. А. Первушина // Вестник ТГПУ. – 2011. – № 11 (3). – С. 187 – 191.
5. Торопыгина, М. Ю. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / М. Ю. Торопыгина ; МГУ им. Ломоносова. – М., 2013. – 30 с.
6. Благуцін, Г. Р. Шэрае і белая... Памяці Людвіга Асецкага / Г. Р. Благуцін // Мастацтва. – 2014. – № 6. – С. 46 – 47.

РЕЗЮМЕ

В данной статье на примере произведений выходца из Бобруйска, графика Л. Асецкого и бобруйского керамиста и живописца А. Концуба, представителей соприкасающихся периодов в белорусском искусстве 1960 – 1990-х и 1990 – 2000-х годов, прослеживается влияние и значение элементов символизма в отражении их мировоззренческих позиций.

SUMMARY

This article uses the examples of works of graphic artist L. Asetsky, a native from Bobruisk, and ceramist and painter A. Kontsub to show the influence and importance of elements of symbolism in the reflection of their inner worldview. Both of the artists are representatives of the close periods in Belarusian art of 1960 – 1990 and 1990 – 2000.

Бунеева Д. Ю.

КІЧ У РЭЛІГІЙНЫМ МАСТАЦТВЕ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 26.05.2015)

Рэлігія і выяўленчае мастацтва як розныя праявы духоўнай сферы заўсёды былі цесна звязаны паміж сабой. Масаве грамадства, фарміраванне якога адбывалася на працягу апошніх стагоддзяў і было грунтоўна прааналізавана такімі філосафамі, як Тэадор Адорна [1], Герман Брох [5], Хасэ Артэга-і-Гасэт [3], сфарміравала новы тып чалавека – асноўным зместам яго існавання стала спажыванне. Зразумела, новы чалавек не пазбавіўся духоўных патрэбаў, але ў іерархіі яго каштоўнасцей дадзеныя патрэбы адышлі на другі план. І рэлігія, і мастацтва занялі месца ў сферы паслуг. У царкву масавы чалавек можа звярнуцца, каб за пэўную плату асвяціць машыну, ахрысціць дзіця ці адпець сваяка. Да мастака – заказаць пейзаж з гарамі і вадаспадамі, які б добра гарманіраваў са шпалерамі і гардзінамі ў кватэры. Масавы чалавек спрабуе мець духоўнае жыццё, не прыкладаючы ніякіх намаганняў. Ён цэніць мастацкія творы, у першую чаргу, за іх дэкаратыўныя функцыі. Саладжавыя, але яркія статуэткі коцікаў і анёлкаў, прыгожа расстаўленыя на тэлевізары, цалкам задавальваюць яго патрэбу ў эстэтызацыі асяроддзя свайго пражывання.

У адносінах да падобных твораў у XIX ст. узнік тэрмін «кіч» (ад нямецкага kitsch – халтура, безгустоўшчына). Кіч фарміраваўся як мастацтва гарадскога плебсу, людзей, якія страцілі сувязь з народнай традыцыяй, але не сталі пры гэтым носбітамі прафесійнай мастацкай культуры [6]. Глыбіня і шматузроўненасць вобраза тут замяшчаецца павышанай сентыментальнасцю, саладжавасцю, каларыстычнай гармонія – яркасцю колераў. Станаўленне кічу адбывалася ў той час, калі ў мастацтве панавалі стыль рамантызму як своеасаблівае альтэрнатыва дадзенаму накірунку. Калі рамантычны герой – той, хто супрацьпастаўляе сябе буржуазнаму грамадству, то кіч задавальвае духоўныя патрэбы людзей, якія жадаюць быць як усе.

Гэты ж час, XIX ст., з'яўляецца крызісным і для рэлігійнай сферы, асновы якой пахіснуліся ў эпоху Асветы. Кічавыя тэндэнцыі пачынаюць актыўна пранікаць у рэлігійнае мастацтва, спрашчаючы і вульгарызуючы яго. Рэлігійныя творы як у Заходняй Еўропе, так і ў Расійскай імперыі становяцца больш натуралістычнымі па форме, яркімі па колеры, відавочна павышаецца ступень іх сентыментальнасці. З'яўляецца вялікая колькасць нізкакасных твораў, якія, карыстаючыся танымі мастацкімі прыёмамі, гуляюць на чалавечых эмоцыях. Значнай папулярнасцю карыстаюцца дзіцячыя вобразы: немаўлятка Ісус, маленькі Іаан Хрысціцель з ягняткам, шматлікія анёльчыкі з ружовымі шчочкамі. Ісус ці Дзева Марыя заўсёды паказваюцца з неверагодна замілаваным выразам твару і часта са

связінкай у вачах. У кананічнае праваслаўнае мастацтва пранікаюць рысы акадэмізму: іконы пачынаюць пісацца алеем на палатне, а лікі часцей набываюць рысы партрэтаў. Рэлігійны канон саступае месца шаблоннасці і стэрэатыпнасці.

На працягу XX ст. дадзеныя працэсы істотна паглыбіліся. Відавочна, што пры значных разыходжаннях рэлігійнага мастацтва розных канфесій у яго развітых формах кіч уніфікуе іх мастацкія формы. Калі традыцыйна праваслаўнае мастацтва значна больш кананічнае і схільнае да дэкаратыўнасці, чым каталіцкае, то ў кічавых формах іх бывае цяжка адрозніць. Пластмасавыя анёлкі, пасыпаныя бурштынам і вышытыя бісерам выявы святых, сувеніры з партрэтамі царкоўных іерархаў і г. д., якія можна сустрэць як у праваслаўных, так і ў каталіцкіх «царкоўных лаўках», стылістычна ідэнтычныя. Тым не менш, падаецца, што непасрэдна ў аздабленне праваслаўнага храма кічавыя тэндэнцыі на сучасным этапе пранікаюць менш, чым у інтэр'еры касцёлаў з прычыны вядомай кансерватыўнасці праваслаўнай культуры і большай прыхільнасці да канонаў. Каталіцкая царква традыцыйна больш адкрыта да наватарскіх мастацкіх пошукаў, што, з аднаго боку, выклікае з'яўленне ў інтэр'ерах касцёлаў арыгінальных аўтарскіх мастацкіх твораў, часам, выкананых на высокім мастацкім узроўні, з другога – адкрытасць касцёла да сучасных тэндэнцый спрыяе шырокаму пранікненню ў яго аздабленне твораў з выразнымі рысамі кічу.

Пратэстанцкія цэрквы не прызнаюць ікон і, як правіла, адмаўляюцца ад мастацкага афармлення сваіх малітоўных дамоў. Пры гэтым яны вядуць актыўную місіянерскую дзейнасць з дапамогай друкаванай прадукцыі (малюнак 1).



Малюнак 1. Старонка з брашуры «Сторожевая башня»

Дадзеная тэндэнцыя не з'яўляецца ўласна беларускай, большасць ілюстрацый робіцца заходнімі мастакамі і тыражуецца ў брашурах, якія выходзяць у розных краінах і на розных мовах. Тым не менш, яна набыла значнае распаўсюджванне ў Беларусі і аказвае пэўны ўплыў на стылістычныя асаблівасці праваслаўных і каталіцкіх выданняў нашай краіны. Пратэстанцкае мастацтва спалучае рэлігійны пасыл са здабыткамі масавай культуры, выкарыстоўвае для распаўсюджвання сваіх ідэй прыёмы, выпрацаваныя маркетологамі для прасоўвання тавараў. Друкаваная прадукцыя часта запазычвае стыль і форму коміксаў: невялікія тэкставыя блокі, напісаныя ў прастай і зразумелай форме,

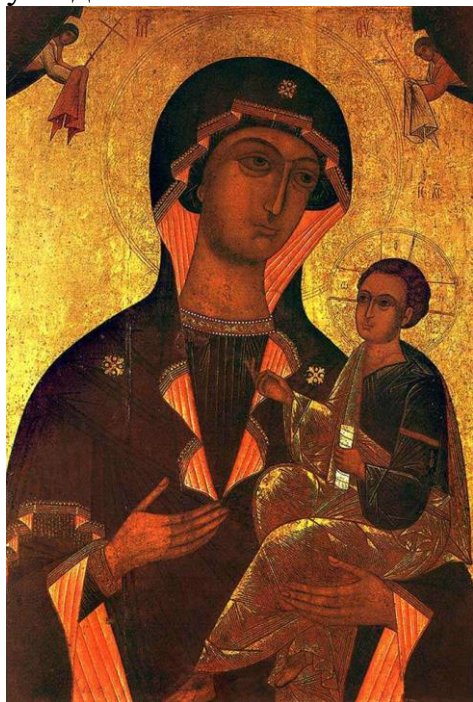
спалучаюцца з карцінкамі, што даволі прамалінейна ілюструюць напісанае. Звяртае на сябе ўвагу актыўная праца мастака з фотаздымкамі і выкарыстанне камп'ютарных тэхналогій для іх апрацоўкі.

Рэлігійнае мастацтва можна ўмоўна падзяліць на дзве групы: культавыя творы (у першую чаргу гэта іканапіс) і свецкае па сваёй сутнасці мастацтва, якое абыгрывае рэлігійныя сюжэты. Кіч пераймае розныя рысы кожнай групы, спрашчаючы і вульгарызуючы іх, пазбаўляючы першапачатковага значэння. Так, у іканапісе трапляюць нехарактэрныя для яго натуралізм і нават ілюстратыўнасць, у той час як іканапісныя прыёмы могуць ужывацца ў творах, ўто не з'яўляюцца прадметамі культу, напрыклад, у роспісе сцен пад'ездаў.

Стылістычныя асаблівасці кічу ў іканапісе мэтазгодна разгледзець праз прызму праваслаўнай культуры. Па-першае, гэта звязана з тым, што праваслаўе з'яўляецца дамінуючай рэлігіяй у сучаснай Беларусі, па-другое, на фоне лаканічных, выкананых строга ў межах канону рыс традыцыйнага праваслаўнага іканапісу асаблівасці кічу бачны найбольш ярка. Пры гэтым адзначым, што каталіцкі кіч накладаецца на іншую іканаграфію, а ў астатнім дзейнічае па тых жа самых прынцыпах.

Найбольш выразнай рысай кічу ў праваслаўным іканапісе з'яўляецца адыход ад агульнапрынятага канону, імкненне да рэалістычнасці, аб'ёмнасці выявы. Часта трывіяльныя іконы ствараюцца па-за межамі іканапісных майстэрняў з камерцыйнымі мэтамі. Яскравым прыкладам такой тэндэнцыі з'яўляюцца іканапісныя творы віцебскіх мастакоў Юрыя і Таццяны Рудэнкаў.

Для таго, каб больш выразна прасачыць асаблівасці кічу ў культавым мастацтве, правядзем параўнальны аналіз дзвюх ікон Божай Маці аднаго і таго ж іканаграфічнага тыпу Адзігітрыя: ікону XV ст. Маці Божая Адзігітрыя Іерусалімская з Варварынскай царквы ў Пінску (малюнак 2) і твор, выкананы ўзгаданымі вышэй мастакамі Юрыем і Таццянай Рудэнкамі (малюнак 3).



Малюнак 2. Абраз «Адзігітрыя Іерусалімская», XV ст. Пінск



Малюнак 3. Ю. і Т. Рудэнкі.
Абраз «Адзігітрыя»

Матэрыялы. Пінская ікона XV ст. напісана ў традыцыйнай тэхніцы: дошка, ляўкас, яйкавая тэмпера. Ікона Юрыя і Таццяны Рудэнкаў зроблена алеем на палатне з увядзеннем шматлікіх дэкаратыўных элементаў: бісеру, пацерак, кавалачкаў шкла і іншых.

Кампазіцыйная схема твораў падобная, яна грунтуецца на іканаграфічным тыпе, які мае назву Адзігітрыя і выяўляе Хрыста на каленях у Божай Маці. Правай рукой ён бласлаўляе, у той час як левая трымае скрутак. Багародзіца рукой паказвае на Хрыста, які і выступае цэнтрам кампазіцыі. Галоўны дагматычны сэнс дадзенай іконы – з’яўленне ў свет Богачалавека, пакланенне Хрысту. Пры гэтым у пінскай Адзігітрыі кампазіцыйная пабудова твора прачытваецца больш строга і выразна, у першую чаргу за кошт танальнага супадпарадкавання ўсіх частак кампазіцыі. Марыя з немаўлём чытаюцца ясным сілуэтам на залатым фоне, у той час як на сучаснай іконе фігуры практычна губляюцца ў шматлікіх дэкаратыўных дэталях. Фармальны бок твора выбудоўваецца недастаткова выразна, цяжка знайсці галоўнае і другаснае, паўзы і акцэнтны. Абліччы практычна губляюцца ў буянні фарбаў дэкаратыўных фонаў, вышытых бісерам, стразамі, натуральным і штучным жэмчугам, камянямі, з прымацаванымі металічнымі ўстаўкамі і іншым.

Колеравае рашэнне твораў істотна адрозніваецца. Твор XV ст. характарызуецца стрыманасцю, строгасцю і лаканічнасцю колераў. Ікона напісана пераважна ў цёплым каларыце, дзе найбольш яркімі плямамі чытаецца залаты фон, які традыцыйна сімвалізуе ў іканапісе Боскае святло, і чырвоныя акцэнтны на мафорыі. Значнай рысай з’яўляецца ўмоўнасць колеру: іканапісец не імкнецца натуралістычна перадаць, напрыклад, адценне чалавечага цела, вачэй і вуснаў. Колеравае (як і кампазіцыйнае) рашэнне сучаснай іконы характарызуецца бессістэмнасцю. Ствараецца ўражанне, што асноўным крытэрыем прыгажосці колеру мастакі лічаць яго яркасць. Чырвоны, зялёны, сіні і залаты, якія прысутнічаюць на карціне, практычна раўназначныя і па сіле, і па колькасці. Пры гэтым адчуваецца скіраванасць мастакоў на дасягненне натуралістычнасці колеру, імкненне да стварэння шматлікіх нюансаў і валёраў. Пры агульным «цялесным» колеры твораў на пухнатых шчочках маленькага Ісуса ствараецца характэрны румянец, вусны пішуцца даволі выразнай чырвонай, вочы – зялёнай фарбамі.

Прапорцыі лікаў і фігур у пінскай Адзігітрыі XV ст. вызначаюцца ў першую чаргу канонам. Часткі чалавечага цела мелі ў кананічным іканапісе сваё сімвалічнае значэнне, згодна з якім пэўныя рысы могуць гіпербалізавацца. Выцягнутасць фігур па вертыкалі сімвалізавала імкненне ўвышыню, да Бога. Высокі лоб адлюстроўваў мудрасць, вялікія вочы – пранікненне ў Боскія таямніцы, тонкія вусны – аскетызм, падоўжаныя пальцы – духоўную высакароднасць і чысціню дзеянняў, нахіл галавы – увагу да Боскага голасу і пакорнасць Божай волі [2]. Пры гэтым у адносінах да іканапіснай выявы ніколі не ўжываліся крытэрыі прыгажосці, якімі мы карыстаемся пры ацэньванні жывых людзей. Адзігітрыя Іерусалімскай з’яўляецца яскравым прыкладам падобнага падыходу да стварэння іканапіснага вобраза. Калі б жанчына з такімі прапорцыямі існавала ў рэальным жыцці, наўрад ці яна магла б ўпрыгожыць вокладку глянцавага часопіса. У наш час мастакі імкнуцца да больш рэалістычных прапорцый, робяць іх адпаведнымі сучасным уяўленням пра прыгажосць: сакавітыя чырвоныя вусны, вялізныя вочы

з характэрным блікам на зрэнках і ўсімі прыкметамі вячэрняга макіяжу – усё гэта надае вобразам хутчэй эратызм, чым святасць.

Кічавы падыход да **лепкі формы** таксама прадугледжвае большы натуралізм, чым гэта было прынята ў кананічным іканапісе, вызначальнай рысай якога з'яўлялася плоскаснасць, дэкаратыўнасць, вялікая ступень стылізацыі выявы, умоўная трактоўка як лікаў, так і адзення. Натуралістычна выкананыя іконы характарызуюцца больш выразнай святлоценявой мадэліроўкай формы з яскравым прачытаннем крыніцы святла, шматлікімі танальнымі і колеравымі нюансамі.

Такім чынам, на сучасным этапе многія іканапісныя творы ўтрымліваюць выразныя рысы кічу, якія праяўляюцца як у выбары матэрыялаў, кампазіцыйнай структуры, колеравых асаблівасцях, так і ў своеасаблівым падыходзе да вызначэння прапорцый фігур, лепкі формы. Гэтыя рысы вызначаюцца, з аднаго боку, імкненнем да натуралістычнасці выявы, што робіць яе прасцейшай да ўспрымання непадрыхтаваным гледачом, з другога – не стрыманай ніякім адчуваннем меры схільнасцю да «ўпрыгожвальніцтва», якая выражаецца ў стракатасці колеравай будовы твора, вялікай колькасці бессістэмна размешчаных дэкаратыўных элементаў і іншым.

Рэлігійнае мастацтва не абмяжоўваецца іканапісам. У някультавых творах выяўляюцца не столькі агульнацаркоўныя догмы, колькі асабісты светапогляд мастака, яго філасофскія і рэлігійныя ідэі. Як ні дзіўна, вельмі часта менавіта значнасць думкі, якую аўтар імкнецца данесці, не дазваляе яму сканцэнтравацца на мастацкай выразнасці твора, што спрыяе стварэнню стэрэатыпных мастацкіх рашэнняў. Сама па сабе рэлігійная заангажаванасць, безумоўна, не з'яўляецца заганнай рысай, але эстэтычны бок вызначае мастацкую вартасць твора не менш за этычны, і выразныя кічавыя рысы з'яўляюцца, калі ідэйная частка пачынае дамінаваць над эстэтычным складнікам. Прыкладам падобнага падыходу з'яўляюцца шматлікія мадонны мастака Аляксея Кузьміча (малюнак 4), эзатэрычныя творы Аляксандра Ісачова і мноства іншых карцін.



Малюнак 4. А. Кузьміч. «Усесусветны смутак»

Не стрыманы канонам, вельмі часта мастак трапляе пад уплыў кічавых клішэ. І канон, і клішэ можна вызначыць як сістэму сімвалаў, з дапамогай якіх аўтар выяўляе пэўную ідэю. Тым не менш, назіраецца шэраг прынцыповых ад-

розненняў як у саміх сімвалах, так і ў іх ужыванні. У першую чаргу, гэта ступень абстрактнасці і абавязковасць выканання.

Безумоўна, і мастацкі канон, і шаблон, якім карыстаюцца творцы кічу, маюць свае прататыпы ў рэальным жыцці. Аднак ступень стылізацыі сімвала ў іканапісе настолькі высокая, што чалавек, не маючы патрэбных ведаў, не заўсёды можа гэты сімвал прачытаць. Акрамя таго, іканапісны сімвал апелюе ў першую чаргу да розуму, а не да эмоцый і пазбягае залішне патэтычных, пафасных праяўленняў, характэрных для твораў кічу. Напрыклад, кветка анемоны ў традыцыйным іканапісе з'яўляецца знакам пакут Дзевы Марыі, а залаты фон сімвалізуе Боскае святло. Відавочна, што мастака, які хоча выклікаць у гледача слязу замілавання, анемона як сімвал распачы не задаволіць. Пры гэтым ён знаходзіць больш выразныя сімвалы: вока са слязой, узнятыя дагары рукі і г. д. Боскае святло кічмэн, хутчэй за ўсё, пакажа як выразныя промні, якія свецяць з неба на галоўнага персанажа. «Праўдзівасць» выявы і лёгкасць прачытання сімвала пры любой стылізацыі з'яўляюцца асноўнымі рысамі кічавага шаблону.

Пры гэтым у каноне значэнні знакаў замацаваны даволі жорстка. У кічы ж размова ідзе хутчэй пра найбольш распаўсюджаныя, любімыя прыёмы, але іх выкарыстанне зусім не абавязковае і з'яўляецца правам аўтара.

Як відаць з вышэйпрыведзенага, асноўная розніца штампаў, клішэ ў трывіяльным мастацтве і канонаў у развітых мастацкіх формах – гэта тое, што першыя абапіраюцца на стэрэатыпнае ўспрыняцце натуральных уласцівасцяў прадмета, у той час як другія – на канцэпцыю, унутраную сутнасць і значэнне аб'ектаў. Каноны выкарыстоўваюцца мастаком больш свядома і з'яўляюцца абавязковымі для выканання.

Кіч, істотна спрашчаючы вобразную мову мастацтва, робіць творы больш зразумелымі для масавага чалавека, які мае патрэбу ў духоўным жыцці, але не хоча прыкладаць для гэтага сур'ёзных намаганняў. Нягледзячы на тое, што асноўны сэнс рэлігійнага твора заключаецца ў тым, каб у вобразнай форме данесці да гледача пэўную ідэю, падаецца, што ўзаемаадносіны формы і зместу ў выяўленчым мастацтве больш складаныя і, карыстаючыся прымітыўнымі мастацкімі сродкамі, немагчыма не вульгарызаваць і змест твора.

ЛІТАРАТУРА

1. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / Т. В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
2. [Карелин] Рафаил, архимандрит. О языке православной иконы / архимандрит Рафаил [Карелин]. – СПб. : Сатисъ, 1997. – 126 с.
3. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Восстание масс : сб. / пер. с исп. – М., 2007. – С. 5 – 209.
4. Яковлева, А. М. Кич и художественная культура / А. М. Яковлева. – М. : Знание, 1990. – 64 с.
5. Broch, H. Notes on the Problem of Kitsch / H. Broch // Kitsch : the Anthology of Bad Taste / ed. by G. Bornes. – London, 1969. – P. 69 – 70.
6. Greenberg, C. Avant-garde and kitsch / C. Greenberg [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>. – Date of access: 07.04.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется китч как феномен массовой культуры и его проявления в религиозном искусстве современной Беларуси. Рассматриваются стилистические особенности китча как в иконописи, так и в некультовых произведениях православной и католической конфессий, а также в печатной продукции протестантских течений. С целью наиболее полного выявления стилистических особенностей китча проводится сравнительный анализ иконы XV в., написанной в традиционной для православного искусства канонической манере, и современного произведения на соответствующий сюжет. Сделаны выводы о том, что черты китча одинаково широко представлены в искусстве разных конфессий и в значительной степени унифицируют их художественный язык и образную систему.

SUMMARY

In the article the manifestations of the mass culture phenomenon known as kitsch in the religious art of modern Belarus is analyzed. The author reviews stylistic features of kitsch in Orthodox and Catholic icons, as well as in Protestant denominations' printed materials. With a view to revealing stylistic features of kitsch, the comparative analysis of two icons (the XV century icon, which was painted in the traditional manner of Orthodox art and the contemporary artwork with the same plot) has been conducted. The author makes the conclusion that the kitschy traits are wide spread in the art of different confessions and that these traits largely unify artistic language and imagery of different denominations' art.

Вакар Л. У.

ЛУБОК І ТРАДЫЦЫІ НАРОДНАЙ СМЕХАВОЙ КУЛЬТУРЫ У ТВОРЧАСЦІ В. ГУБАРАВА

*Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава
(Паступіў у рэдакцыю 03.06.2015)*

Вялікую ролю ў развіцці прымітывізму апошняй чвэрці XX – пачатку XXI ст. мае праблематыка правінцыйнага жыцця і звязаныя з ёй лубачныя гратэск і іронія. Цікава, да правінцыяльнага наратыву ўзнікла ў 1970-я гады і была своеасаблівай рэакцыяй творчай асобы на панаванне кансерватыўнай эстэтыкі, спробай абнавіць змест і пластычную мову выяўленчага мастацтва праз адлюстраванне паўсядзённага жыцця малых гарадоў і мястэчак, праз зварот да традыцый народнай смехавой культуры. Як і ў пачатку XX ст., дадзеная праблематыка аказалася надзейнай крыніцай новых вобразаў і стылявых знаходак, якія паспрыялі вяртанню неакадэмічнай плыні ў мастацкую практыку.

Гратэск і глыбокае пранікненне ў традыцыю смехавой народнай культуры дэманструе жывапіс Валянціна Губарава (1948). У аўтабіяграфічным апавяданні мастак напісаў: «...апываю немудрагелістае жыццё сціплай правінцыі» [3, с. 27]. У мастака атрымалася стварыць абагульнены вобраз жыцця малых гарадоў, мястэчак і вёсак савецкіх часоў, выявіць адметнасці калектывісцкай свядомасці, што ў яго інтэрпрэтацыі аказалася даволі прыцягальным для айчынай і еўрапейскай глядацкай аўдыторыі. Сакрэт шырокай запатрабаванасці яго твораў – у надзвычайна плённай перапрацоўцы паслядоўнага лубачнага наратыву ў фармат жывапіснай карціны.

Ю. М. Лотман пры аналізе прыроды народных карцінак падкрэсліваў фальклорную аснову іх функцыянавання ў комплекснай, не падзеленай на жанры ігравой мастацкасці, якая не ўласціва пісьмовай культуры і станковаму жывапісу.

Разам з тым ён піша пра спецыфічныя сітуацыі, калі народная карцінка можа быць перанесена ў іншы кантэкст і існаваць на ўзроўні звычайнай графікі, ці, наадварот, калі нялюбачны твор функцыянуе як разнавіднасць народнай карцінкі. Такія «зрушаныя сітуацыі» характэрны для суадносін «барочны жывапіс – народная карцінка» і для працэсаў фалькларызацыі жывапісу ў сучасным мастацтве [4, с. 482 – 483].

В. Губараў скончыў Маскоўскі паліграфічны інстытут (1980) і да пачатку 1990-х гадоў працаваў мастацкім рэдактарам у выдавецтвах Мінска. З пачаткам перабудовы стаў выстаўляць жывапіс з адметным наратывам, у якім адчуваецца вопыт графіка і дасціпнага жартуніка. Яго творам уласціва кампанаванне сюжэта з мноства шматзначных дэталей, паслядоўнае іх раскрыццё, уменне выявіць у прасторы аднаго палатна панараму жыцця з вялікай колькасцю дзеючых асоб у разнастайных узаемаадносінах. Ён апавядае пра паўсядзённае жыццё з мяккім гумарам непасрэднага ўдзельніка падзей. Безумоўна, дадзеная вартасць з'яўляецца плёнам яго жыццёвага вопыту і таленту.

Раннія творы (малюнак «Студэнцкі інтэрнат», 1975 г.; жывапісны «Аўтапартрэт з сабакам», 1978 г.) сведчаць пра схільнасць В. Губарава да плыні прымітывізму, які паспяхова развіваўся ў 1970-я гады. Папулярная тэма санаторна-курортнага раю абіраецца мастаком ў якасці асяроддзя для ўласнага партрэта, што кажа пра яго самаідэнтыфікацыю з савецкімі стэрэатыпамі ўяўлення аб шчасці. У працах 1980-х гадоў дадзеная тэма аднавілася ў карціне «Прывітанне з Крыма» (1989), дзе мастак напісаў ідылічна-гратэскны групавы партрэт тых, хто адпачывае на фоне марскога краявіду, накіраваных папулярных курортных фотаздымкаў. Зверху разам з тэкстам «Прывітанне з Крыма!» аўтар змясціў па ўсім небе натуралістычна выпісаныя паштоўкі і грашовыя аблігацыі 1960-х гадоў і тым самым прыўнёс элементы сац-арту. Пры гэтым мастак прапанаваў глядачу гульнявое практыкаванне ў прачытанні твора: экспрэсіўны жывапіс партрэта дае апасродкаванае ўяўленне пра час, а ілюзорна выпісаныя з ценямі паштоўкі і аблігацыі з'яўляюцца сапраўднымі рэчавымі сведкамі, артэфактамі часу. У канцы перабудовы дадзены твор ўспрымаўся як метафарычнае ўвасабленне завяршэння савецкай эпохі.

Спалучэнне гратэскага вобраза і стылістыкі сац-арту становіцца адметнай рысай жывапісу В. Губарава. Узоры прыкладной графікі з савецкай атрыбутыкай прыносяць у яго творы сатыру. Карціна «Слава героям грамадскага харчавання!» (1990) стылізавана пад дыплом, дзе ў рамку з кумачовымі сцягамі, медальёнам з профільнымі партрэтамі павадыроў камунізму і рознымі атрыбутамі харчовай прамысловасці ўпісаны сюжэт разлівання супу гіпербалічна вялікай паварыхай у параўнанні са значна меншымі па памерах суграмадзянамі. Межы натоўпу хаваюцца за даляглядам, што пераўтварае яго ў вобраз галоднага народа ўсёй краіны. Герой карціны «Затое мы робім ракеты» (1991), рвануўшы на сабе кашулю, дэманструе татуіроўку з выявай касмічных караблёў і сваю заідэалагізаванасць адначасова. Паўсюль мастак стварае вобразы, якія нівеліруюць савецкія стэрэатыпы, раскрываюць іх нікчэмнасць.

У пошуках сродкаў наратыўнай напоўненасці В. Губараў звяртаецца да традыцыі народнай карцінкі з яе гумарыстычнай трактоўкай сюжэта і

адначасовым паказам розных эпізодаў. Яскравым узорам з'яўляецца твор «Як уседзец. Інструкцыя» (1990), дзе прастора падзелена на дванаццаць клеймаў з сатырычнымі выявамі чыноўнікаў, якія балансуюць на крэслах у пошуках страчанай раўнавагі падчас сацыяльных рэформаў, нагадваючы паводзіны лубачных блазнаў. Дадзены твор немагчыма ўспрыняць з першага погляду, яго, як і шматсюжэтны лубок, трэба разглядаць. Ю. Лотман параўноўваў успрыманне ілюстрацыйнага матэрыялу дзецьмі і народнай аўдыторыяй, падкрэсліваючы актыўнасць рэакцыі, жаданне каментавачь твор, іграць з ім, дадумаць сюжэт [4, с. 482, 484] Па сведчанні многіх даследчыкаў, менавіта такую бурную рэакцыю выклікаюць карціны В. Губарава. Л. Бортнік піша: «У яго экспазіцыі не бывае музейнай цішыні. Карціны з мноствам гратэскных персанажаў ствараюць асаблівую атмасферу, якая выклікае жаданне ў людзей к зносінам паміж сабой, яны ўступаюць у дыялогі, абменьваюцца думкамі, дапамагаюць адзін аднаму знайсці сэнсавыя дэталі, расказваюць сюжэты ўласнага прачытання, часам вельмі далёкія ад аўтарскай версіі, разам шчыра смяюцца» [2, с. 130].

Ю. Лотман тлумачыць актыўнасць успрымання публікай лубка яго набліжанасцю да настольнай гульні [4, с. 490], калі ўзнікае жаданне патрымаць аркуш у руках, павярцець, здзейсніць з ім пэўныя маніпуляцыі. Набліжаную да раптоўнай перамены кампазіцыю выкарыстаў В. Губараў у карціне «Грамадзянскі матыў» (1991), дзе твар старога вайскоўца нечакана пераўтвараецца ў поціск рук белагвардзейца і чырвонаармейца. Такім чынам мастак стварыў ёмісты метафарычны вобраз прымірэння паміж рознымі палітычнымі лагерамі айчыннай гісторыі XX ст.

У карціне «Узор для прыпадабнення» (1995) мастак робіць актыўнымі ўсе чатыры бакі твора. Ён спалучае ў адну выяву постаці жанчыны і мужчыны па ўзору, які ў народзе завецца «валетам». Дасціпная картачная кампазіцыя дазваляе мастаку стварыць візуальны аксюмаран еднасці палоў. З бакоў ён дамалёўвае зрэзаныя напалову твары мужчыны і жанчыны, што нібы падглядаюць за эквілібрыстыкай герояў, і гэтак надае кожнаму баку прамавугольнага фармату ўласную кропку агляду, набліжае твор да лубка, які хочацца перакуліць, разглядзець паасобку кожны бок. Дадзеная карціна з'яўляецца яскравым узорам карнавалізаванага мыслення творцы, што, паводле М. Бахціна, праяўляецца праз своеасаблівую логіку «навыварат» – непасрэдных змен верху і нізу («кола»), твара і спіны, характэрную для народных пародый і травесцій [1, с. 16].

Гульнівая сутнасць жывапісу В. Губарава відавочная і ў афармленні рамак кампазіцый карцін, часта стылізаваных пад дыван. На карціне «Гербарый» (1990) па перыметры ў якасці барджюра размешчаны маленькія клеймы з выявамі розных кветак, якія нагадваюць шырока вядомыя ў народзе «цікеткі», некалі вельмі распаўсюджаныя ў гандлі насеннем. У цэнтры палатна на фоне клумбы надзвычай вялікіх кветак мастак змяшчае яе гаспадароў. Жанчына, каб паліць усе кветкі, узабралася на хісткую лесвіцу і дэманструе глядачу ніжнюю бялізну, а мужчына з граблямі стаіць побач, нібы вартавы. Вобраз кветніка, безумоўна, з'яўляецца алегорыяй сямейнага шчасця, кахання і яго дэкаратыўная прыгажосць удала спалучаецца з гратэскна выпісанымі вобразами герояў. Матывы квітнення, росту, урадлівасці, дастатку вельмі папулярныя ў народнай культуры, што выдатна

выкарыстоўвае В. Губараў. У карціне «Каханне ёсць» два вялікія жбаны з букетамі да неба, якія кавалер прывёз на драбінах каханай, не толькі ўвасабляюць яго пачуцці, але і ўтвараюць метафару свята, прыносяць у паўсядзённасць настрой цуда (малюнак 1).



Малюнак 1. Каханне ёсць. 2009 г.

Карціна «ПКіА» (1998) са шматлікімі сцэнамі забаў вакол фантана мае рамку з костак даміно, па яе вуглах змешчаны атрыбуты ціра, спартыўнай залы, піўной, кафэ-марожаніцы, а таксама раскладзены на газеце нацюрморт для пікніка. Кожная невялікая вуглавая кампазіцыя мае характар рэкламнай шыльды, якая спакушае гледача да вольнага баўлення часу. Карціна «Ода мужскім жарсцям» (2008) не мае бардзюра, але ўспрымаецца як дыван, дзе на цёмным фоне па цэнтры змешчаны паляўнічы з сабакам, а над імі і вакол іх – звяры, птушкі, жукі і яшчаркі, грыбы, ягады, стрэльбы, капканы, труба, кампас, розныя спадарожныя рэчы для палявання. Усё раскладзена ў строга геральдычнай кампазіцыі па законах іерархічнага парадку, дзе самымі вялікімі выяўлены герой і яго памочнік, а мядзведзь, лось, кабан намалёваны крыху больш за сумку паляўнічага. Разглядаючы па чарзе кожную выяву, паступова спасцігаеш усе сакрэты палявання. Карціна спалучае вартасці дэкаратыўнага дывана, нагляднага дапаможніка і іранічнага апавядання пра надзеі героя.

Творы В. Губарава пазнавальныя сваёй перанаселенасцю персанажамі і дынамікай падзей. У карцінах «Яўная перавага кропкі кругавога агляду» (1996), «Агародніна і людзі», «Сціплая прывабнасць неразвітага сацыялізму» мастак раскрывае ўсе штодзённыя клопаты і радасці жыхароў невялікага мястэчка, дачнікаў, насельнікаў гарадскога двара, якія ў суладдзі абжываюць сціслую прастору камунальнага савецкага побыту (малюнак 2, 3).



Малюнак 2. Агародніна і людзі 1999 г.

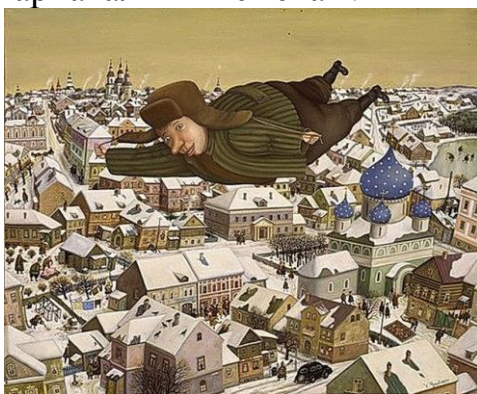


Малюнак 3. Сціплая прывабнасць неразвітага сацыялізму. 2002 г.

В. Губараў праяўляе бязмежную вынаходлівасць у кампанаванні шматлікіх сцэн паўсядзённасці, не забываючы пры гэтым выявіць дробязі разнастайных сцэн, адметнасці характараў герояў, узоры тканін адзення, шкадлівых хатніх жывёл і надакучлівых насякомых. Мастак, безумоўна, перабольшвае ў насычэнні прасторы выявамі і згушчэнні калізій на пэўны момант часу, але менавіта дадзеная паўната жыцця надае карцінам характар народнага свята і надоўга ўтрымлівае ўвагу гледача. Дапамагае справіцца з пастаўленай задачай упадабаная мастаком высокая кропка агляду, пры якой ландшафт узняты ў неба, а постаці людзей выяўляюцца з розных ракурсаў.

Дадзеная вартасць творчасці аўтара ўзыходзіць да народнай культуры, аднак яна мае і ўласны вопыт назірання за жыццём. Ва ўспамінах мастак апавядае пра выкананне ў маладосці заказа по роспісе царквы: «З настальгіяй згадваю той дзіўны час, калі я пад прыглушаныя галасы малітвы сяджу на лясках высока пад купалам і праз вузкае спічастае акенца назіраю ўвесь божы свет: блакітнае неба з белымі баранчыкамі аблокаў, вясковая сажалка, дзе боўтаюцца дзеткі, скошаная сенажаць і дахі хат, дарога, якая ўецца ўздоўж палёў, і сіні лес на гарызонце. На душы спакойна, радасна» [3, с. 43].

Блізкае адчуванне дэманструе большасць яго герояў, змешчаных аўтарам на самай верхняй кропцы ў прасторы карціны. Матрос і дзяўчына ў працы «Арэлі» (1996) ляцяць на арэлях над перапоўненай людзьмі невялікай плошчай, узняўшыся над тэатрам месчачковых забаў і клопату. Другі герой прыбывае шпакоўню на высокай бярозе і застыў у радасным сузіранні наваколля роднага горада («Хутка вясна», 2007 г.). Але самай знакамітай працай мастака стала карціна «Аглядальнік», дзе дзівак у ватоўцы і шапцы-вушанцы ўзляцеў у неба, і ён завіс над плошчамі, вуліцамі і дварамі, атрымаўшы магчымасць адначасова назіраць за ўсім, што адбываецца навокал. І менавіта спалучэнне разнастайных падзей дае магчымасць абсурдысцкі спалучыць у адной кампазіцыі сцэны збору прыхаджан да службы ў храме і вясёлых танцаў кампаніі каля рэстарана, мыцця бялізны і вылівання вядра памыяў, свежавання кабана і патаемнага спаткання, зімовай рыбалкі і выбівання дываноў на снезе, драбін і шыкоўнага аўтамабіля (малюнак 4). Шырокі дыяпазон сюжэтаў надае пазачасовы характар твору, які паступова разгортаецца бязмежнай карцінай народнага быцця. Гратэскае яго выяўленне напаўняе твор карнавальным смехам.



Малюнак 4. Аглядальнік. 2003 г.

Паводле М. Бахціна, народны святочны смех мае ўніверсальны, усеагульны характар, ён скіраваны на ўсіх і на ўсё, у тым ліку на саміх перасмешнікаў [1,

с. 17]. Напэўна, таму ў многіх героях Валянціна Губарава можна пазнаць яго аўтапартрэтныя рысы: качыны нос і шырокую, на палову твара ўсмешку («Вяселле», 2007 г.; «Ода мужчынскім жарсцям», 2008 г.). Сваім жывапісам мастак імкнецца наблізіцца да масавага глядача, даць яму магчымасць убачыць сябе з пэўнай адлегласці і дзеля гэтага вынаходзіць дасціпныя кампазіцыйныя рашэнні. У працы «Свята ўраджаю» (2005) на першым плане герой жангліруе агароднінай, якая ўтварае над яго галавой сваеасаблівую арку-німб. На другім плане грамада пад акампанемент гарманіста пусцілася ў скокі, а невялікая група людзей з віламі, граблямі і косамі стаіць збоку і глядзіць на тых, хто ўжо святкуе дажынкi. Мастак часта трактуе кампазіцыю як тэатральнае дзеянне, дзе ёсць галоўныя героі і другарадныя персанажы назіральнікаў. Галоўныя героі у такіх выпадках маюць гіпербалічна павялічаныя памеры і выконваюць ролю пэўнай метафары, а назіральнікі сваёй арыентаванасцю на авансцэну далучаюць да дзеяння глядачоў карціны.

У карціне «Беларускі экстрым» (2001) вершнік з ружжом у руках скача за мядзведзем, які, схапіўшы вулей, уцякае у лес. Жыхары мятэчка, што склала панарамны фон, выйшлі з дамоў і крыкамі дапамагаюць герою гнаць мядзведзя.

Жывапіс В. Губарава выяўляе матэрыяльна-цялесны пачатак жыцця, што, паводле М. Бахціна трэба назваць гратэскным рэалізмам. На яго карцінах дамінуюць вобразы цела, ежы, піцця [1, с. 25]. Мноства карцін В. Губарава прысвечана застоллю: «Лямпачка ў 200 Вт» (2002), «Святкаванне Новага года» (2004), «Адведкі» (2010). Персанажы аб'яднаны нацюрмортам шчодрa накрытых сталоў, а таксама песнямі, скокамі і шчырай гутаркай (малюнак 5). Вясёлы, святочны побыт раскрывае родавую аснову жыцця, дзе цялеснае выяўлена праз сумеснае паяданне страў і, адпаведна, персанажы намалёваны з шырока адкрытымі вялікімі ртамі, доўгімі насамі і моцным тулавам.



Малюнак 5. Адведкі. 2010 г.

У карціне «Haute Couture» (2011) мастак змяшчае адну вялікую сківіцу і размалёўвае яе кветкамі і суніцамі ў народным стылі. Такім чынам, ствараецца ёмісты сімвал спажывецкай натурy сучаснай цывілізацыі, яе трактоўка паводле эстэтыкі гратэскага рэалізму.

Цела персанажаў на карцінах В. Губарава паступова павялічваецца ў памерах, набывае самакаштоўнасць, пераўтвараецца ў метафарычную выяву ўсяго сутнага. У карціне «Вяселле» мастак напісаў сцэну надзялення маладых падарункамі на фоне драўлянага дома, які нібы прарос букетам кветак да неба, і надаў дадзенаму сямейнаму святу роду касмічны маштаб. Па цэнтры ён змяшчае істотна перабольшаную постаць жаніха, які, быццам найкаштоўнейшы падарунак,

трымае на руках нявесту значных памераў. Постаці астатніх персанажаў вясельнага рытуалу паменшаны ў іерархічным парадку, пачынаючы ад прыкметных сватоў і завяршаючы пазначэннем дробным малюнкам сабакі, парся, курыцы і куранят (малюнак 6).



Малюнак 6. Вяселле. 2007 г.

Творчасць Валянціна Губарава развіваецца пад уплывам традыцый лубка і народнай смехавой культуры. У аснове паэтыкі яго жывапісу ляжыць матэрыяльна-цялесны пачатак у святочнай інтэрпрэтацыі, карнавальны смех, які зводзіць, матэрыялізуе і аднаўляе да новага жыцця адначасова. Мастак перанасычае прастору карцін вобразамі і калізіямі, што надае паўсядзённасці атмасферу свята. Упадабаная аўтарам высокая кропка агляду пашырае межы для апавядання, дазваляе выяўляць постаці людзей з розных ракурсаў. Выпрацаваны канон паказу чалавека праз гратэскны акцэнт моцнага тулава падкрэслівае цялесную аснову паэтыкі і спалучаецца са стылістыкай прымітывізму.

ЛІТАРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса./М.М.Бахтин. – 2-е изд. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Бортник, Л. Релаксация по-губаревски / Л. Бортник // Важно всё : дневник, стихи, эссе / В. Губарев. – Минск, 2011. – С. 129 – 131.
3. Губарев, В. Важно всё : дневник, стихи, эссе / В. Губарев. – Минск : Художественная литература, 2011. – 287 с.
4. Лотман, Ю. М. Художественная природа русских народных картинок / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб., 2000. – С. 482 – 494.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творчество В. Губарева в контексте эстетики примитивизма и традиций народной смеховой культуры. Образы провинциальной жизни и повседневности, а также ирония и юмор делают В.Губарева одним из ярких творцов современного искусства Беларуси. Художник плодотворно переработал многосюжетный лубочный нарратив в формат живописной картины, создал гротескный канон изображения человека и придал собственной картине мира характер народного эпоса.

SUMMARY

In the article discusses the work of V. Gubarev in the context of aesthetics and traditions of primitive culture of folk humor. Images of provincial life and everyday life as well as irony and humor make V.Gubarev one of the brightest creators of contemporary art of Belarus. Artist productively re-

worked much of a cheap popular narrative format tableau, created a canon of the grotesque image of the person and gave his own picture of the world the character of the national epic.

Волчок Т. И.

КЛАВИРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КАК АРТ-ОБЪЕКТЫ В СОВРЕМЕННЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 14.09.2015)*

Клавирные инструменты на протяжении своего существования являлись объектами творчества художников. Многие известные живописцы расписывали инструменты, ювелиры, резчики по дереву декорировали ценными породами древесины, перламутром, драгоценными камнями в различных техниках (интарсия, маркетри и др.). Нередко клавиры декорировались в определённом стиле интерьера. Также менялась конструкция инструментов для удобства их размещения (так называемые вертикальные разновидности фортепиано – фортепиано-«жираф», фортепиано-«лира» и т. д.), для игры в ансамбле (двойные вирджиалы – прямоугольные разновидности клавесина с двумя клавиатурами, расположенными на разных сторонах корпуса, либо на одной, но рядом друг с другом), для поиска нового звучания (например, нем. Geigenwerk – смычковый клави́р и др.). Многие инструменты являлись предметами мебели (пианино-стол, спинет-комод, спинет-шкатулка и т. д.). При этом основное предназначение клави́ров не менялось: они всегда оставались, в первую очередь, музыкальными инструментами.

В современном искусстве клави́рные инструменты зачастую представляются в качестве арт-объектов, при этом теряется их основная функция как играющих музыкальных инструментов. Это связано с новыми эстетическими принципами современного искусства, когда предмет перестаёт выполнять свои утилитарные функции и, включённый в контекст пространства искусства, становится объектом «неутилитарного», художественного созерцания. При этом выявляются новые художественные смыслы и ассоциации, которые ранее не были известны традиционному искусству и обиходно-утилитарной сфере [2]. Многие художники используют рояли и пианино в качестве арт-объектов для своих инсталляций и перформансов.

Инсталляция – одна из форм современного искусства, которую в 1920-х годах изобрел Марсель Дюшан. Он демонстрировал обычные бытовые объекты в абсурдных сочетаниях и невозможных ситуациях. Художник считал, что никакая живописная копия не может показать предмет лучше, чем он сам. Поэтому М. Дюшан выставлял предмет в оригинале, а не изображал его. Точное определение инсталляции даёт белорусский исследователь А. Малей: «Человека окружает мир предметов, которые он создал. Инсталляция рождается именно из этого мира предметов. Художник использует эти предметы в виде средств выразительности для построения художественного образа» [3].

Крупнейший немецкий художник Йозеф Бойс одним из первых использовал рояль в своём творчестве. В 1966 г. он создал инсталляцию «Гомогенная инфильтрация для рояля, или Талидомидный ребёнок – величайший современный компо-

зитор», которая представляет собой располагающийся в центре зала рояль, «упакованный» в чехол из фетра с нашитым медицинским красным крестом (рисунок 1). Инсталляция находится в одном из семи залов, посвящённых творчеству Й. Бойса, в Гессенском музее в Дармштадте.

«Гомогенная инфильтрация» посвящена событиям, которые происходили в 1950 – 1960-е годы в Европе, когда из-за приёма беременными женщинами успокоительных препаратов на основе седативного лекарственного средства талидомида родилось 8-12 тысяч детей с патологиями (в основном, патологии рук). По идее автора, рояль неслучайно находится в войлочном чехле: инструмент закрыт, поскольку на нём не сможет сыграть больной ребёнок.



Рисунок 1. «Гомогенная инфильтрация для рояля, или Талидомидный ребёнок – величайший современный композитор». Й. Бойс. 1966 г.

Ещё одна инсталляция Й. Бойса «Чёрный рояль в войлоке – происхождение и поглощение звука» находится в Национальном музее современного искусства – Центре Жоржа Пампиду в Париже. Инсталляция представляет собой помещение, где стены и потолок сделаны из рулонов войлока. Всего в композиции задействовано 284 рулона. В центре зала установлен чёрный рояль (рисунок 2).

Художник впервые представил своё творение в 1985 г. в лондонской художественной галерее Энтони Дофай. Создание данной инсталляции связано с определённым случаем: в соседствующем с галереей здании постоянно присутствовал строительный шум. В связи с этим для полного поглощения шума Й. Бойс создал установку, которая состояла из двух помещений, обитых по периметру толстыми рулонами войлока. По идее автора посетитель, попав внутрь, испытывает «ощущение тепла, чувство изоляции, которое защищает его от внешнего мира» [5]. Рядом с поглощающим звуки войлоком в помещении присутствует закрытый концертный рояль. Инсталляция основана на противопоставлении понятий «звук» (рояль) и «тишина» (войлок). Идея «происхождения» и одновременно «уничтожения» звука заключена в самом названии инсталляции, которая представляет собой концертный зал без резонанса.



Рисунок 2. «Чёрный рояль в войлоке – происхождение и поглощение звука». Й. Бойс. 1985 г.

Войлок (или фетр), а также твёрдый жир имели особое значение в творчестве Й. Бойса; их художник впервые ввёл в свои арт-практики и активно эксплуатировал, придавая им символическую значимость в жизни людей. Й. Бойс создавал скульптуры из жира и войлока, так как считал эти материалы «живыми, тёплыми, естественными, хранящими природную энергию» [5]. Работая с этими материалами, художник указывал человеку на его отчуждённость от природы. Директор Музея современности «Хамбургер Банхоф» Ойген Блуме считает работы Й. Бойса актуальными «не в последнюю очередь из-за того, что проблемы, которые он озвучивал, например, чрезмерный материализм, являются отличительной чертой нынешнего времени. Он считал, что главный капитал человека – это его духовность и мало значения придавал материальным ценностям, протестуя против чрезмерности потребительской культуры» [5].

Необычные материалы для своего творчества использует немецкий скульптор, мастер инсталляций художник Гюнтер Юккер. С начала 1960-х годов художник становится известен как создатель картин и объектов с активным использованием гвоздей в качестве главного изобразительно-выразительного материала. Вбивая их таким образом, чтобы большая часть гвоздя оставалась видна над поверхностью, Г. Юккер с помощью игры с разным уклоном, плотностью расположения гвоздей, при этом используя различное освещение, добивается особенной структуры и динамики [2].

Г. Юккер оформляет гвоздями холсты и другие объекты. Например, он вбивает гвозди в различные предметы мебели и выставляет их в качестве элементов своих инсталляций (рисунок 3). При этом гвозди или поверхность предмета часто окрашиваются в белый цвет. Используя различное и меняющееся освещение, художник добивается интересных оптических эффектов и ощущения динамики в статичных объектах.



Рисунок 3. «Пианино с гвоздями». Г. Юккер

Современные художники из множества материалов для инсталляций выбирают те, которые наиболее точно передают замысел автора. Так, японская художница Тихару Сиота использует значительное количество шерстяной (преимущественно чёрной) нити, которой она, словно паутиной, «оплетает» предметы, людей и целые пространства. Чёрной шерстяной нитью окутывается помещения от пола до потолка, образуя вокруг предметов своеобразные коконы. Инсталляции Т. Сиоты производят достаточно угнетающее впечатление: детское кружевное платье, опоясанное чёрными нитями, или большие белые платья, также окутанные «чёрной паутиной».

Известна инсталляция Т. Сиоты «В тишине», навеянная детскими воспоминаниями художницы о пожаре у соседей. Инсталляция была представлена в рамках 3-й Биеннале современного искусства в 2009 г. в Москве, в культурном центре «Гараж»: шерстяными нитями оплетён рояль и стулья для зрителей (рисунок 4). На закрытии выставки инструмент был сожжён. Таким образом, инсталляция японской художницы преобразовалась в перформанс.



Рисунок 4. Инсталляция «В тишине». Т. Сиота. 2009 г.

По мнению современного аргентинского художника и скульптора Аугусто Эскивеля, даже самые мелкие повседневные предметы можно назвать произведениями искусства, если подходить к ним творчески. Именно так он использовал множество различных по цвету и размеру пуговиц. В результате художник стал автором оригинальных инсталляций.

Свои произведения автор составляет из многочисленных ниток, подвешенных к потолку, на которые в определённом порядке нанизаны пуговицы нужного цвета и размера. Необычные объёмные инсталляции воспроизводят в трёхмерном

изображении цветы, деревья, мебель и другие предметы быта, человеческие фигуры. Самой известной скульптурой из пуговиц считается «Вертикальное пианино» («Upright Piano») (рисунок 5). Работа над этим проектом заняла у автора около 2,5 месяцев. Общий вес скульптуры составляет более 20 кг. Изображение инструмента создано из 30 000 чёрных и белых пуговиц, собранных в гирлянды.



Рисунок 5. «Вертикальное пианино» («Upright Piano»). А. Эскивель

В современной выставочной практике всё чаще демонстрируются произведения искусства, созданные с помощью современных информационно-коммуникационных (или медиа) технологий, таких как видео, компьютерные и мультимедиа технологии. Таким образом, сформировался новый вид искусства – медиа-арт, включающий различные жанры, в зависимости от типа используемых приёмов и форм представления произведений. Распространённым жанром медиа-искусства является видеоинсталляция. Ярким примером использования клавирных инструментов в этом новом жанре является видеоинсталляция Хавьера Переса «En Puntas» с участием балерины Амели Сегарра, которая исполняет танец на крышке рояля в пуантах, с прикреплёнными к ним острыми кухонными ножами (рисунок 6).

Автор создал видеоролик, где балерина изящно передвигается по крышке рояля на острых ножах. Кадры, в которых А. Сегарра пытается удержать равновесие, а также приближается к краю рояля, держат зрителей в напряжении. Представление достигает кульминации в тот момент, когда танцовщица, пытаясь справиться с эмоциональным напряжением, кричит. Таким образом, автор затрагивает тему преодоления страхов людьми искусства и совершения невероятных усилий над собой. Восприятие напряжённой борьбы усиливается контрастом: пустое и тёмное пространство театра и одинокая светлая фигура балерины, танцующей на рояле [4].



Рисунок 6. Кадры из видеоинсталляции Хавьера Переса «En Puntas»

Зачастую клавирные инструменты используются в масштабных выставках-инсталляциях, организованных крупнейшими домами мод: проект «Линии разло-

ма» в здании миланского «Fondazione Nicola Trussardi», выставка «Искусство или звук» («Art or Sound»), организованная «Fondazione Prada».

Выставка «Линии разлома», организованная американскими художниками Дженнифер Аллора и Гильермо Калцадилья, нацелена вызвать недоумение и поразить неожиданными решениями: так называемые «живые двери-турникеты» («цепочка» стоящих в один ряд людей, которые пропускали посетителей), находящиеся внутри пенно-гипсовой скульптуры оперные певцы и певицы, исполняющие известные композиции. В одном из залов галереи пианист, находящийся внутри чёрного рояля фирмы «Bechstein», исполнял переложённый для фортепиано финал IV части симфонии № 9 Л. Бетховена («Ода к радости») (рисунок 7). Сложность исполнения заключалась в нестандартном положении музыканта относительно клавиатуры, а также в необходимости использования при игре только крайних регистров инструмента.



Рисунок 7. Пианист, находящийся внутри рояля

Выставка «Art or Sound» стала четвёртым проектом фонда «Prada» в Венеции. Идея выставки – представить изобразительное искусство и музыку во взаимосвязи. Значительная часть экспозиции посвящена экспериментальным музыкальным инструментам. Экспозиция включает в себя более 180 предметов, созданных период с XVI в. до наших дней. Один из необычных музыкальных инструментов – пирофон (изобретён Фридрихом Кастнером в 1873 г.) – представляет собой пианино с многочисленными прозрачными трубками, внешне напоминающее орган. Трубы издают звук благодаря газовому пламени, которое появляется при нажатии клавиш. При этом из-за огня они меняют цвет. Пирофон был одной из первых попыток соединить музыку и цвет.

Изобретатель Кен Батлер в своих музыкально-визуальных инструментах также пытался соединить звуковой и визуальный ряды. Одно из изобретений К. Батлера – пианино, на верхней части которого находятся разноцветные лампочки (рисунок 8). Сбоку к инструменту приделано колесо и натянуты струны. Игра на пианино приводит колесо в движение, и оно, крутясь, задевает струны. Таким образом, музыка сопровождается гулом, издаваемым вращающимся колесом. Кроме того, от звука лампочки начинают хаотично мигать и светиться. Для усиления впечатления свои перформансы К. Батлер проводил в темноте [6].



Рисунок 8. Пианино изобретателя К. Батлера

Авторы выставки предлагают по-новому взглянуть на музыкальный инструмент, представляя его как арт-объект. Некоторые музыкальные инструменты при всей внешней оригинальности абсолютно непригодны для игры. Например, на «Пианино» (1970) Джорджа Мачюнаса невозможно ничего сыграть, поскольку клавиши инструмента прибиты толстыми гвоздями. Работа французского инсталлятора Ж. Армана «The Spirit of “Yamaha”» представляет собой пианино «Yamaha», разрезанное на три части, между которыми вставлены два мотоцикла той же фирмы-производителя (рисунок 9).



Рисунок 9. Инсталляция Ж. Армана «The Spirit of “Yamaha”»

Таким образом, в современном искусстве клавирные инструменты активно используются в качестве арт-объектов многими авторами инсталляций и перформансов. При этом прямое функциональное значение музыкальных инструментов теряется. Однако в таких случаях клавиры, в чем-то доработанные, дополненные или измененные современными авторами, являются носителями абсолютно нового художественного смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / В. Г. Власов. – М. : Азбука классика, 2010. – 752 с.
2. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. – 607 с.
3. Малей, А. В. Белый супрематизм. О духовном в современном искусстве / А. В. Малей // Малевич. Классический авангард. Витебск-5 : посвящ. 115-летию со дня рождения Марка Шагала : сб. ст. / Витеб. обл. краевед. музей, Витеб. гос. ун-т ; под. ред. Т. В. Котович. – Витебск, 2002. – С. 142 – 158.

4. Видеоінсталляцыя Хавьера Переса [Электронны рэсурс]. – Режим доступу: <http://www.kulturologia.ru>. – Дата доступу: 30.08.2015.
5. Кругликов, В. Йозеф Бойс. Авангардызм як сацыяльна-політычнае шаманства / В. Кругликов [Электронны рэсурс]. – Режим доступу: <http://adindex.ru/publication>. – Дата доступу: 15.08.2015.
6. Шейніна, В. Непустой звук: выстаўка Art or Sound ад Fondazione Prada / В. Шейніна [Электронны рэсурс]. – Режим доступу: <http://www.buro247.ru/fashion>. – Дата доступу: 25.08.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается специфика использования художниками-инсталляторами и перформерами клавирных инструментов (роялей и пианино) в качестве арт-объектов в современной художественной практике. Объектом исследования выступают музыкальные инструменты в инсталляциях Й. Бойса, Г. Юккера, Т. Сиоты и других.

SUMMARY

The article is described of keyboard string musical instruments (piano and upright piano) as art objects the in the modern art practice of artists installers and performer. The object of research is musical instrument in Y. Boyce's, G. Yukker's, T. Siota's installations, etc.

Габрусь Т. В.

ХРАМАБУДАЎНІЦТВА ОРДЭНА ДАМІНІКАНЦАЎ У ПЛЫНІ ВІЛЕНСКАГА БАРОКА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2015)*

Пытанні генезісу і спецыфікі віленскага барока на працягу амаль 70 гадоў даследавалі польскія гісторыкі мастацтва, якія надзвычай высока ацэньваюць гэты культурны феномен. У мастацтвазнаўчых працах апошняга часу адбываецца нівеліроўка паняцця «віленскае барока» і падмена яго тэрмінам «ракако». Неабходна дыферэнцыраваць спецыфіку барока ў сакральным і рэпрэзентатыўным свецкім будаўніцтве і адрозніваць мастацтвазнаўчыя паняцці: позняе барока і ракако. Першае адрозніваецца ад другога, перш за ўсё, наяўнасцю ўласнай канцэпцыі ў тэктоніцы і семантыцы збудаванняў [1, с. 228 – 236; 5, с. 272 – 278].

Ілюзіяністычнасць – галоўная стылявая характарыстыка позняга барока ў цэлым, што ў сакральным дойлідстве розных краін дасягалася адметнымі сродкамі, абумоўленымі сацыяльна-гістарычнымі і геаграфічнымі ўмовамі, а таксама культурнымі ўплывамі і творчымі індывідуальнасцямі майстроў, гэта спрыяла ўзнікненню шэрагу архітэктурна-мастацкіх школ гэтага накірунку. Пры тым, што пэўныя запазычанні і паралелі ў сакральным мастацтве многіх народаў Цэнтральнай Еўропы відавочныя, віленскае барока выступае ў гэтым кантэксце з'явай значнай і самабытнай.

Плоскасныя элементы ордэра ў віленскім барока страчваюць прасторавую пасіўнасць. Ім надаецца актыўная дынаміка з дапамогай звязак слаістых пілястраў, шматлікіх раскраповак антаблементаў, экстатычных хвалепадобных абрысаў, што візуальна разбурае канструкцыйную логіку архітэктурных форм і тым самым стварае іх ўнутраны драматычны канфлікт. Вертыкальныя прапорцыі ордэрных

элементаў становяцца надзвычай вытанчанымі, далёкімі ад прапорцый і модуля класічнага ордэра, гэта аптычна падкрэслівае іх нібы канструкцыйную няўстойлівасць, але адначасова стварае пачуццё ўзнёсласці і духоўнай свабоды. Галоўным прынцыпам сінтэзу мастацтваў у сакральным інтэр'еры позняга барока з'яўляецца іх дыфузнае ўзаемадзеянне, неакрэсленасць меж розных відаў і жанраў. Фрэскавыя размалёўкі ілюзорна пашыраюць прастору, нібы раскрываючы яе ў бязмежнасць Космасу.

У манументальным сакральным дойлідстве ордэн дамініканцаў імкнуўся да актуалізацыі місіянерскай дзейнасці сродкамі мастацтва і праявіў сябе чуллівым да эстэтычных запатрабаванняў часу. Новы ўздым мураванага храмабудаўніцтва дамініканцаў прыпаў на 2-ю палову XVIII ст., што адпаведным чынам адбілася на яго стылявых характарыстыках і геаграфіі распаўсюджвання. Шматлікія святыні ордэна ў гэты час былі пабудаваны і перабудаваны ў стылі віленскага барока. Першаўзорам для іх стала перабудова дамініканскага касцёла Св. Духа і іншых храмаў Вільні пасля пажару 1748 г. Вызначальная роля ў фарміраванні мастацкай плыні віленскага барока належыць архітэктару І. К. Глаўбіцу, праектанту і кіраўніку будаўніцтва, які прымаў удзел у адбудове ў Вільні двух езуіцкіх (св. Яна і св. Казіміра), двух дамініканскіх (Св. Духа і святых Якуба і Піліпа) касцёлаў, а таксама касцёлаў ордэнаў візітак, бенедыкцінак, місіянераў, базыльянскага кляштару Св. Тройцы і іншых [1, с. 213 – 219; 10, с. 124 – 127].

Аўтарства архітэктурнага шэдэўра віленскага барока – касцёла св. Юр'я ў фальварку Забелы (в. Валынцы Верхнядзвінскага р-на) – таксама належыць І. К. Глаўбіцу [8, с. 160]. Драўляны касцёл дамініканцаў, які фундавалі ўладальнікі маёнтка Забельскія-Шчыты, існаваў тут з 1716 г. У будаўнічым кантракце 1749 г., дзе заказчыкам выступаў ксёндз Р. Ленартовіч, пазначана, што архітэктар павінен толькі «скласці абрыс» мураванага касцёла, а кіраваў будаўніцтвам на месцы майстар Лаўбе. У дадзеным выпадку К. І. Глаўбіц амаль дакладна паўтарыў архітэктурныя формы сваіх больш ранніх віленскіх пабудов. Гэта быў аднанефавы храм, накрыты высокім клінаватым дахам з фігурнымі франтонамі на абодвух тарцах: на галоўным фасадзе і над больш нізкай алтарнай апсідай, што нахталт дыядэм каранавалі святыню.

Вышынная пласціна двухвежавага фасада-нартэкса выступала за межы нефа на шырыню чацверыкоў вежаў. Незалежная ад агульнай тэктонікі храма структура галоўнага фасада, рытм яго вертыкальных і гарызантальных члянэнняў, тэлескапічная будова вежавых ярусаў, вытанчаны малюнак абрысаў франтонаў, праёмаў, валют з «грабенчыкамі», дэкаратыўных вазонаў, рафінаваная пластыка ўваходнай крухты – ўсё гэта характэрныя прыкметы творчага почырка І. К. Глаўбіца.

Мураваны двухпавярховы кляштарны корпус, які злучаўся з касцёлам крытай галерэяй, пабудаваны ў 1731 г. Цэнтральны рызаліт кляштару паўтараў пластычнае вырашэнне галоўнага фасада, ствараючы адзіны мастацкі ансамбль. У 1811 г. касцёл пераўтвораны ў праваслаўную царкву, а школа – у гімназію

(існавала да 1836 г.), якую скончыў беларускі пісьменнік А. Вярыга-Дарэўскі [1, с. 229].

У той час як у XVII ст. асветніцка-місіянерская дзейнасць дамініканцаў прыпадала пераважна на цэнтральную і заходнюю часткі сучаснай Беларусі (Міншчыну і Гродзеншчыну), у XVIII ст. асноўнымі рэгіёнамі пашырэння сферы іх уплыву і будаўніцтва кляштарных комплексаў становяцца Падзвінне і Падняпроўе. Полацк, Віцебск, Орша, Магілёў і шматлікія мястэчкі паўночна-ўсходняй Беларусі ўпрыгожылі велічныя касцельныя гмахі з маляўнічымі сілуэтамі стромкіх вежаў. Ужо ў «постглаўбіцкі» перыяд, пасля смерці майстра ў 1767 г., яскравыя рысы позняга барока, нават яшчэ больш экзатычныя, параўнальна з часам яго росквіту, набылі касцёлы дамініканцаў у Друі, Уле, Смалянах, Дунілавічах, Ушачах (усе – на Віцебшчыне). Як і віленскія дамініканскія касцёлы, яны адносіліся да Літоўскай правінцыі ордэна, якая была створана ў 1647 г. і ахоплівала кляштары паўночных і заходніх тэрыторый Вялікага Княства Літоўскага (г. зн. сучаснай Беларусі, Літвы, часткова Латвіі і Польшчы) [3, с. 71].

Кляштар дамініканцаў у Друі заснаваны ў 1697 г. па фундацыі падчашага браслаўскага Пятра Казіміра Качалоўскага (дадатковыя фундацыі адбыліся ў 1702 і 1706 гг.). Касцёл Апекі Маці Божай і двухпавярховы кляштар адначасова (пасля 1763 г.) манахі-дамініканцы змуравалі пад кіраўніцтвам Л. Грынцэвіча, які па накіраванні ордэна вывучаў архітэктур у Рыме. Аўтарства праекта звязваюць таксама з імем архітэктара А. Парака, родам з Венецыі, што на працягу 30 гадоў працаваў у Вялікім Княстве Літоўскім (ім узведзены вежа-званіца парафіяльнага касцёла св. Антонія ў Друі, касцёлы ў Асвеі і Краслаўцы) [1, с. 230].

У 1832 г. друйскі кляштар дамініканцаў скасаваны, касцёл у 1839 г. перароблены пад царкву, у 1898 г. расійскія губернскія архітэктары М. Чагін і М. Прозараў пастанавілі яго разабраць, у 1909 г. святыня зруйнавана.

Паводле чарцяжоў, што захоўваюцца ў аддзеле рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага ўніверсітэта [11, спр. 1936], друйскі касцёл дамініканцаў уяўляў трохнефавую базіліку з трансептам і меў план у выглядзе выцягнутага лацінскага крыжа. Цэнтральны неф быў перакрыты крыжастымі скляпеннямі з пульсуючым рытмам спараных падпружных арак і завяршаўся прэсбітэрыем з паўкруглай алтарнай сцяной. Купал на сяродкрыжжы прысутнічаў толькі ў інтэр’еры, а зvonку быў схаваны ў канструкцыях перакрыжаваных кроквенных дахаў. Хаця трансепт быў роўны па шырыні і вышыні цэнтральнаму нефу, але па характары перакрыццяў не залежаў ад яго, што з’яўляецца характэрнай рысай архітэктонікі лацінскай крыжовай базілікі ў беларускім дойлідстве таго часу.

Прапорцыі двухвежавага галоўнага фасада-нартэкса друйскага дамініканскага касцёла, адпаведна стылістыцы віленскага барока, надзвычай вытанчаныя і выцягнутыя па вертыкалі. У маляўнічым абрысе франтона выкарыстаны валюты з «грабеньчыкамі», але ў цэлым пластычнае аздабленне даволі стрыманае. Асноўны мастацкі акцэнт у тагачаснай касцельнай архітэктурі гэтага рэгіёна надаецца стварэнню ўжо не выпуклых, як у пачатку фазы позняга

барока, а пераважна ўвагнутых фасадных паверхняў з дапамогай дыяганальных разваротаў вуглавых пілонаў ад асновы вежаў, чаго, дарэчы, яшчэ не было ў творах І. К. Глаўбіца.

Аналагічны прыём ужыты ў хвалістай глыбінна-прасторавай структуры галоўнага фасада касцёла Звеставання Найсвяцейшай Дзеве Марыі і св. Гераніма кляштара дамініканцаў у мястэчку Смаляны (Аршанскі р-н), змураванага ў апошняй трэці XVIII ст. атрыбутыўна Л. Грынцэвічам [1, с. 231]. Кляштар дамініканцаў у Смалянах заснаваны князем Геранімам Сангушкам разам з жонкай Тэадорай Канстанцыяй (з Сапегаў) у 1678 г. [11], закрыты дэкрэтам 1832 г. У канцы XIX ст. комплекс адноўлены намаганьнямі ксяндза Герасімовіча і віленскага архітэктара В. Даўкшты, па малюнках якога выкананы новыя алтары і жырандоль, што прыўнесла ў аздабленне святыні элементы рамантызму. Але з 1930-х гадоў па сённяшні дзень помнік знаходзіцца ў заняпадзе.

Па сваіх архітэктанічных характарыстыках смалянскі касцёл шмат у чым паўтарае разгледжаныя вышэй святыні дамініканцаў. Цэнтральны неф, перакрыты пашыранымі ў познім барока крыжастымі скляпеннямі са спаранымі падпружнымі аркамі, мае апорныя слупы складанага абрысу і завяршаецца прэсбітэрыем з паўкруглай алтарнай сцяной і сіметрычнымі сакрысцыямі па баках выцягнутай вімы. Рамёны трансепта выяўлены толькі ў верхнім сячэнні прамавугольнай у плане трохнефавай базілікі і падкрэслены фігурнымі франтонамі на тарцах перакрываючых у выглядзе лацінскага крыжа дахаў, ствараючы нібы «карону» ў завяршальных масах збудавання.

Першае гарызантальнае члянэнне галоўнага фасада хвалістым антаблемам праходзіць на вышыні цэнтральнага нефа. Ніжняя частка фасада аздоблена пілястрамі вялікага ордэра, у прасценках размешчаны вялікія выцягнутыя аконныя праёмы. Па баках фасада ўзлятаюць у вышыню двух'ярусныя тэлескапічнай будовы вежы, паміж якімі размешчаны фігурны франтон. Вуглы вежаў і франтон аздоблены валютамі «з грабенчыкамі». Вытанчанасць прапорцый, гарэзлівы малюнак абрысаў фасада смалянскага касцёла характэрны для стылістыкі віленскага барока. Над рэшткамі гэтай святыні ў наш час навісла пагроза канчатковага знішчэння.

Троіцкі касцёл дамініканцаў у Дунілавічах (Пастаўскі р-н) фундаваны ў перыяд першага росквіту дзейнасці ордэна на Беларусі (1683) Эльжбетай Ісайкоўскай-Белазор, але, паводле інвентара, у 1766 г. быў яшчэ драўляны. Побач з кляштарам размяшчаўся старажытны двухпавярховы драўляны лямус. Касцёл змураваны з цэглы толькі ў 1769 – 1773 гг. (апошняя дата кансекарацыі святыні тагачасным віленскім біскупам Ф. Тавяньскім) [9, с. 100]. Адначасова законнікамі змураваны двухпавярховы кляштар, закрыты пасля паўстання 1830 – 1831 гг. Касцёл у 1866 г. перароблены ў праваслаўную царкву, пры гэтым над сярэдняй часткай быў надбудаваны вялікі несапраўдны цыбулепадобны купал, зменены завяршэнні вежаў, над імі і над франтонам галоўнага фасада пастаўлены псеўдарускія цыбулепадобныя галоўкі, што можна бачыць на фотаздымку канца

XIX ст. У 1890 г. будынак пацярпеў ад пажару. У 1919 г. святыня вернута католікам і рэстаўравана.

Троіцкі касцёл у Дунілавічах уяўляе трохнефавую базіліку з двухвежавым фасадам-нартэксам і трансептам, роўнавысокім і роўнашырокім з цэнтральным нефам. Асноўныя аб'ёмы ўтвараюць лацінскі крыж у верхнім сячэнні і накрыты двухсхільнымі дахамі з фігурнымі барочнымі франтонамі на тарцах. Купал над сяродкрыжжам адсутнічае, у інтэр'еры яго замяняе магутнае крыжовае скляпенне. Форма прэсбітэрыя, як і ў большасці дамініканскіх святынь, строга прамавугольная. Па баках размешчаны сіметрычныя невысокія сакрысціі, злучаныя памяшканнем з крыжовымі скляпеннямі, накшталт абхадной галерэі.

Тарцам трансепта нададзена адвольная мастацка-вобразная пластыка. Пругкія лучковыя абрысы маюць франтоны крылаў трансепта, завяршэнні аконных праёмаў і ніш. Усё гэта, разам з выкарыстаннем моцна выцягнутых пілястраў вялікага ордэра і валют арыгінальнага малюнка, надае збудаванню яскравую познебарочную стылістыку, хоць і больш стрыманую, чым у папярэдніх помніках. Канструкцыйна перакрыцці рамянаў трансепта вырашаны аналагічна друйскаму касцёлу дамініканцаў, што зноў сведчыць пра творчы почырк Л. Грынцэвіча [2, с. 58].

Кляштар дамініканцаў у мястэчку Ушачы заснаваны ў 1716 г. па фундацыі яго ўладальніка ваяводы полацкага Гераніма Жабы з жонкай [4, с. 126]. У 1780 – 1796 гг. пры садзейнічанні іх нашчадка Яна Косціша Жабы манахі-дамініканцы ўзвялі мураваныя будынкi касцёла Найсвяцейшай Дзевы Марыі і здучанага з ім праз паўднёвую сакрысцію двухпавярховага прамавугольнага ў плане кляштарнага корпуса з аднабаковай калідорнай планіроўкай. Ён быў накрыты вальмавым дахам з заломам, аздоблены пілястрамі вялікага ордэра, што надавала яго архітэктуры познебарочную вытанчанасць. Пры ім да 1839 г. існавала 6-класная школа (у асобным драўляным будынку) і сад з лекавымі раслінамі. Кляштар закрыты ў 1833 г., касцёл зроблены парафіяльным. Захаваліся абмерныя чарцяжы комплексу гэтага часу (захоўваюцца ў архіве Расійскага Сінода). У 1863 г. касцёл закрыты, яго начынне перанесена ў касцёл св. Веранікі ордэна бернардынцаў у вёсцы Селішча, што побач з Ушачамі. Амаль зруйнаваны былы касцёл дамініканцаў вернуты католікам у 1905 г. На яго месцы ў 1908 – 1913 гг. пабудаваны парафіяльны касцёл у неагатычным стылі.

Архітэктоніка ушацкага касцёла дамініканцаў нагадвала святыню ордэна ў Друі. Гэта таксама была трохнефавая базіліка з трансептам і выцягнутай паўкруглай апсідай прэсбітэрыя, сіметрычнымі сакрысціямі па баках. Агульная архітэктурна-мастацкая стылістыка больш позняя ушацкага касцёла ўжо значна страчвае прыкметы віленскага барока і набывае рысы класіцызму, што відавочна ў сухаватай пластыцы цэнтральнай часткі галоўнага фасада. Тут больш свабодна трактаваны трансепт, які не адпавядаў унутраным слупам базілікі, у сваю чаргу, нартэкс вылучаны не канструкцыйна, а толькі планіровачна. У архітэктурным вырашэнні высокіх трох'ярусных вежаў адчуваюцца рэмінісцэнцыі барочнага сарматызму. Усе ярусы мелі аднолькавае чацверыковае сячэнне і былі накрыты

пакатымі самкнутымі купаламі, накшталт мясцовых шатроў-«каўпакоў», што надавала вежам пэўную архаічнасць. Унутры святыня была размалявана фрэскамі, выкананымі самімі законнікамі.

Да Літоўскай правінцыі ордэна адносіўся кляштар дамініканцаў у Нясвіжы, заснаваны пазней за іншыя святыні гэтага горада, фундаваныя на мяжы XVI – XVII стст. князем М. К. Радзівілам Сіроткам. Першы драўляны касцёл дамініканцаў пабудаваны каля 1690 г. па фундацыі падстольніка смаленскага Б. Шарапы-Баканоўскага [12, спр. 294]. Мураваны касцёл у гонар Яна Хрысціцеля ўзведзены, па звестках Э. Лапацінскага, ксяндзом-дамініканцам Л. Грынцэвічам «з уласнага помыслу» ў 2-й палове XVIII ст. і стылем нагадваў «тып касцёлаў дамініканскіх, які сустракаецца часта ў краі». У 1866 г. ён быў перабудаваны пад праваслаўную царкву. Пры кляштары існавала школа, дзе ў 1833 – 1835 гг. вучыўся У. Сыракомля. На базе кляштара, закрытага ў 1873 г., створана настаўніцкая семінарыя, якую ў 1882 г. скончыў А. Багдановіч, у 1902 г. – Якуб Колас, у 1919 г. – Кузьма Чорны. Падчас Першай сусветнай вайны будынкі нясвіжскага дамініканскага кляштара былі разбураны [1, с. 234].

Як і іншыя творы Л. Грынцэвіча, нясвіжскі касцёл дамініканцаў уяўляў трохнефавую прамавугольную ў плане базіліку з двухвежавым познебарочным фасадам і паўкруглай алтарнай часткай, аб'яднанай з цэнтральным нефам агульным дахам, у сярэдзіне якога ўзвышаўся купал на светлавым барабане, магчыма, надбудаваны пазней. Аздабленне інтэр'ера ўключала 11 шыкоўных алтароў і амбон, выкананых ў тэхніцы стуку, падлогу са «шведскага» мармуру. Сцены і скляпенні былі размаляваны ілюзіяністычным фрэскавым жывапісам. Пад касцёлам знаходзілася вялікая крыпта з захаванымі клірыкаў.

Яскравыя прыкметы віленскага барока захавалі касцёл Яна Хрысціцеля ў Васілішках былога Лідскага павета (Шчучынскі р-н), змураваны каля 1769 г. манахамі-дамініканцамі на сродкі роду Францкевічаў. Першы драўляны парафіяльны касцёл тут заснаваны ў 1652 г., з 1658 г. пры ім існаваў кляштар дамініканцаў, фундаваны лідскім земскім Марцінам Даменікам Лімонтам, скасаваны ў 1832 г. Касцёл у 1868 г. пераабсталяваны пад праваслаўную царкву, у 1919 г. вернуты католікам, у 1922 – 1928 гг., у часы 2-й Рэчы Паспалітай, рэканструяваны [7, с. 107 – 108].

Святыня мае ўнутры трохнефавую структуру і плоскую падшыўную драўляную столь. Алтарная частка вырашана паўкруглай конхавай апсідай (без вімы прэсбітэрыя) з сакрысціяй з паўднёвага боку, перакрытай скляпеннямі. Галоўнаму двухвежавому фасаду-нартэксу нададзена глыбінна-прасторавая кампазіцыя: вуглы вежаў вылучаны і канструкцыйна ўзмоцнены вязкамі пілястраў, прасценкі паміж імі маюць увагнутую паверхню. Высокую ніжнюю частку фасада з вытанчанымі прапорцыямі вялікага ордэра вянчае хвалістая цяга карніза. Вышэй яго дынаміка і пластычнасць форм узмацняюцца: ярусы вежаў тэлескапічна скарачаюцца, па вуглах нібы сцякаюць дыяганальна разгорнутыя пілястры-валюты вытанчанага малюнку. У завяршэнні цэнтральнай часткі фасада

відавочны сляды пазнейшай рэканструкцыі. Інтэр'ер касцёла ў Васілішках вызначаецца дасканалай барочнай арганізацыяй прасторы: стварэннем планаў-куліс з дапамогай шэрагу алтарных кампазіцый каля апорных слупоў і на тарцах нефаў, якія рытмічна накіроўваюць верніка да велічнай мураванай архітэктанічнай кампазіцыі галоўнага алтара. Багатае стукавае аздабленне алтароў імітуе паліхромны мармур са шматлікімі пазалочанымі ракайльнымі элементамі. У тоўшчы фасаднай сцяны знаходзяцца сіметрычныя ўсходы на арганныя хоры, якія маюць мудрагелісты абрыс плана [1, с. 235].

У рэалізацыі самабытных мастацкіх форм віленскага барока ў храмабудаўніцтве дамініканцаў, пераважна Літоўскай правінцыі ордэна, што размяшчаліся на тэрыторыі паўночна-заходняй і паўночна-усходняй Беларусі, вызначальную ролю адыграла творчая дзейнасць архітэктараў І. К. Глаўбіца і манаха-дамініканца Л. Грынцэвіча.

ЛІТАРАТУРА

1. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы: Сакральная архітэктурна беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 288 с.
2. Габрусь, Т. Святыні ордэна прапаведнікаў / Т. Габрусь // Наша вера – 2003. – № 4 (26). – С. 54 – 61
3. Габрусь, Т. В. Помнікі сакральнай архітэктурны Беларусі ў малюнках Напалеона Орды / Т. В. Габрусь // Архітэктурная спадчына Беларусі: канстанта памяці : Мірскія навуковыя чытанні. – Мінск, 2007. – С. 69 – 99.
4. Міцкевіч, В. С. Каталіцкія кляштары XIV – XVIII стст. у межах сучаснай Беларусі / В. С. Міцкевіч. – Мінск : Рымска-каталіцкая парафія Св. Сымона і Алены, 2014. – 243 с.
5. Baranowski, A. J. Między Rzymem a Wilnem. Magnackie fundacje sakralne w Wielkim Księstwie Litewskim w czasach kontrreformacji na tle polityki dynastycznej w Europie Środkowej / A. J. Baranowski – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2006. – 331 s.
6. Catalogus ecclesiarum et cleri archidioecesis vilnensis. – Vilnae : Officina Typographica Archidioecesis, 1936. – 208 s.
7. Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. – Warszawa : PWN, 1975. – Т. I. Rysunki Napoleona Ordy. – 480 s.
8. Lorentz, S. O architekturze wileńskiej / S. Lorentz // Biuletyn Historii Sztuki. – Warszawa, 1993. – № 2-3. – S. 153 – 169.
9. Morelowski, M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej ad gotyki do neoklasycyzmu / M. Morelowski. – Wilno : Grafika, 1938 – 1939. – 352 s.
10. Wileńska architektura sakralna doby baroku. Dewastacja i restauracja / fotografie K. Stożkus. – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2005. – 207 s.
11. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта. Адзел рукапісаў.
12. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў Мінску. – Ф. 1781. Воп. 27.

РЕЗЮМЕ

В середине XVIII в. многочисленные храмы католического ордена доминиканцев, преимущественно Литовской провинции, были построены или перестроены в самобытном стиле позднего белорусского барокко, называемого виленским.

SUMMARY

The multiple churches of the Dominican order, predominantly of Lithuanian area, were either newly built or reconstructed in the middle of the eighteenth's century in the authentic Belarusian late Baroque style, called also «The Vilnian Baroque».

А. КИЩЕНКО И БЕЛОРУССКИЙ ГОБЕЛЕН 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 10.09.2015)

1960 – 1970-е годы – время возрождения и становления искусства гобелена в Беларуси. Сложности в процессе развития художественного гобелена в республике объясняются во многом той же причиной, что и в других видах декоративного творчества: отсутствие квалифицированных кадров. Для организации учебного процесса в 1961 г. при кафедре декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного театрально-художественного института создано отделение художественного оформления тканей, куда были приглашены А. Кищенко и А. Бельтюкова. К тому времени они являлись уже достаточно известными специалистами, имевшими опыт преподавания в Львовском институте декоративного и прикладного искусства. Необходимо отметить их значительный вклад не только в дело подготовки художников текстиля, но и в создание ряда работ, определивших характер белорусского гобелена. Искусство гобелена – древнее и высокое искусство, в котором созданы подлинные шедевры. Это во многом обязывает современный гобелен быть явлением уникальным, тем более что в прошлом не существовало разделения его на «заказной» и «выставочный». Ещё в Средневековье, будучи тесно связанными функционально с архитектурой (ими утепляли стены замков), гобелены очень скоро стали рассматриваться как самостоятельные произведения, группирующиеся в сюжетные серии. В XVII – XVIII вв., всё более приближаясь к живописи, они обрели раму, сначала тканую, а позже деревянную, превратились из «кочующей стены» в «текстильную картину», что, впрочем, привело к вырождению: к XIX в. этот вид ткачества теряет самостоятельное художественное значение. Возрождение гобелена начинается во Франции в 40-х годах XX в. В творчестве Ж. Люрса, Ж. Леду, М. Сен-Санса гобелен обретает новый пластический язык, он уже не копирует картину, его палитра становится оригинальной, а содержание более монументальным или декоративным, но всегда соотносённым с интерьером.

Возрождение гобелена в Беларуси связано с общими эстетическими проблемами, свойственными архитектуре 1960-х годов. Интерьеры зданий с их рационализмом и геометрической сухостью планировки, стандартизацией обстановки остро нуждались в эмоциональных акцентах. Эту задачу и призван был в определённой степени разрешить гобелен. Усилиями А. Кищенко и М. Савицкого в начале 1970-х годов на базе комбината прикладного искусства Художественного фонда БССР в городе Борисове был открыт гобеленовый цех. На этой хорошо оснащённой производственной базе работал ряд подготовленных специалистов (В. Раковская, Т. Сеница, Л. Слабковская, В. Тетерева, Н. Шаркова), которые воплощали в жизнь идеи художников. Белорусские исполнители строго следовали авторскому замыслу, придерживаясь традиционной гобеленной техники. Белорусские гобелены 1970-х годов изобразительны по характеру, имеют в своей основе тщательно проработанный картон.

Для белорусского гобелена в 1970-е годы наиболее характерной особенностью стала его монументальность, ориентация на общественный интерьер. Первые гобелены А. Кищенко создавались для конкретной архитектурной среды, являлись важным компонентом в художественном решении интерьера. Так, гобелен А. Кищенко, А. Бельтюковой и Г. Горкунова «Человек, познающий мир» (1971 г., шерсть, гладкое ручное ткачество) был предназначен для гостиницы «Турист» в городе Минске. Примечательно, что размещение этого произведения декоративно-прикладного искусства было заранее продумано совместно с архитектором Л. Погореловым. К сожалению, действующая практика проектирования редко предоставляет художникам гобелена идеальные условия для существования их произведений в интерьерной композиции. Обычно средства на оформление интерьера получают, когда строительные работы завершены и архитектор уходит с объекта. Интерьер отдаётся на откуп или художественному совету, или просто группе художников – текстильщиков, стекольщиков, монументалистов, которые стараются максимально насытить его декоративными элементами. Главная цель для художников гобелена в этом случае – заполнить пространство, завершить его цветовое решение. В результате обилия даже выполненных на высоком художественном уровне произведений декоративно-прикладного искусства создаётся пространство, определяемое не художественным, а бытовым понятием «богатое». Поэтому в случае с гобеленом для гостиницы «Турист» мы имеем достаточно редкий пример содружества архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Композиционно гобелен «Человек, познающий мир» строится на ритмике пересечения плоскостей и линий, их взаимном наплыве. Равновесие линейных и цветовых ритмов, колористическая мягкость создают необходимую атмосферу раздумья и сосредоточенности. Центральное место занимает фигура юноши – своеобразная аллегория человечества в его стремлении к познанию. Композиция монументальна по характеру, в ней подчёркнута безграничность пространства. Образно и точно художник воплощает свой замысел средствами декоративного искусства. Тайны природы и открытого для познания Космоса символизируют немногочисленные изобразительные элементы: звёзды, планеты, птица, рыба и т. п. Богата и сложна колористическая гамма, которая строится на сочетании серебристо-серых, серебристо-голубых цветов и их лёгких, прозрачных оттенков. Она усиливает ассоциативно-эмоциональный характер гобелена, сохраняющего специфику жанра. Традиционное плотное гобеленовое переплетение максимально использовано для выявления тонкого колористического богатства произведения.

Ещё одним примером творческого содружества А. Кищенко и архитектора Л. Погорелова может служить гобелен «Музыка» (1975 г., шерсть, гладкое ткачество) для интерьера Минского музыкального училища им. М. И. Глинки. Гобелен размещён в холле, перед входом в концертный зал училища. Значительные размеры (23х2,8 м) предопределили монументальность художественного решения. А. Кищенко продолжает следовать линии, связанной с разработкой традиционного тематического гобелена. Чёткость и выверенность изобразительных форм в сочетании с декоративными приёмами художественной выразительности позволяют ему успешно решить задачу вхождения произведений в общественный интерьер. Логика построения связывает гобелен со стеной и окружающим пространством.

По своей композиционной схеме и художественным приёмам он во многом близок стилю монументальных росписей тех лет. Доминирующей тенденцией становится монументализация образного строя. Отображение тех или иных конкретных фактов, изобразительный пересказ событий уступают место обобщению. Пошлое стремление к многословности, детальной очерченности пространства, места и времени сменяются лаконизмом изобразительных средств, двухмерностью развёрнутого на картинной плоскости пространства. Монументализм и статичность форм, графичность контуров становятся достаточно распространёнными приёмами. Художники, работающие в различных видах и жанрах изобразительного искусства, стремятся к трактовке образа в героико-возвышенном, монументальном плане. Это оказало влияние и на гобелен, где отмечается романтическая окрашенность драматических и лирических тем.

Гобелен «Музыка» – своеобразный декоративный триптих, в котором смысловые изобразительные зоны объединены общей темой. Музыка представлена в её основных формах: неотделимый от природы музыкальный фольклор в образе юноши со свирелью, девушка с арфой – аллегория высокого, классического искусства и в центре композиции – призывная музыка битв и революций. Пасторальная тишина и величественное спокойствие боковых частей гобелена контрастируют с динамикой и романтическим порывом центральной его части.

Гобелены, созданные в эти годы, при всём их высоком художественном и техническом уровне ещё не вполне отвечают критериям национального белорусского искусства. Это выражается в тематике, образных решениях, композиционных приёмах. Эти произведения в большей части интернациональны по своей художественной специфике. Белорусский гобелен тяготеет к масштабности, недаром у его истоков стоял известный монументалист А. Кищенко. В чисто декоративном, монументального типа гобелене наиболее значительные работы созданы А. Кищенко, М. Савицким. Их произведения всегда значительных размеров, обладают композиционной чёткостью и действительно доминируют в интерьере.

На устоявшихся принципах монументального гобелена, когда акцент делается на активное цветовое и графическое решение с использованием изобразительного языка, строятся многие произведения белорусских художников гобелена. Монументальный по характеру гобелен «Мать-Отчизна» А. Кищенко и А. Бельтюковой, в котором использован характерный для их творчества приём цветной и тоновой растяжки с применением дополнительных цветов отличает высокая культура рисунка, архитектурность, понимание пластики. Сочетание изобразительных и декоративных средств выражения, насыщенность и мажорное звучание колорита позволили художникам решить задачу создания монументального произведения для интерьера. Эти же художественные особенности присущи и работе Г. и В. Стасевич «Музыканты». Художники не стремятся к иллюзорному, объёмно-пространственному решению композиции. Подчёркивается её условно-плоскостной, декоративный характер. Изображение не отрывается от фона, не выпадает из него.

Поэтичность и лирическая окрашенность характерна для произведений В. Кривошеевой и О. Гридиной. Гобелены В. Кривошеевой «Осенний натюрморт» и «Месяц июнь» отличает тонкость колорита, внимание к фактуре. Акцент сделан

на живописные качества гобелена. Сочетание изобразительных и декоративных средств помогает решить в гобелене авторскую задачу – выявить красоту и тихую радость бытия.

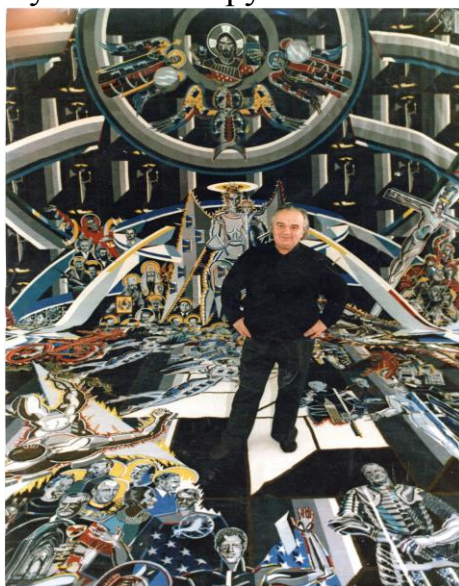
В работах О. Гридиной превалирует графическое начало, они изящны по цвету и линиям. В гобелене «Вдохновение» (1987 г., шерсть, ручное ткачество) она использует локальные цвета. Изобразительный язык гобелена обогащается сложными образными ассоциациями, символикой, метафорой. Индивидуализация восприятия не только современного, но и прошлого культурно-исторического наследия даёт широкие возможности для свободного полёта фантазии, совмещения различных планов, временных и пространственных пластов в гобелене. Всё изображение объединено общим характером композиции: декоративные и живописные элементы взаимно дополняют друг друга. Характер пластики и сомасштабность всех изобразительных компонентов художественного решения позволяют им легко включиться в общий ансамбль.

Пространственные поиски в белорусском гобелене развиты в гораздо меньшей степени. Но и это направление не оставлено без внимания. Можно привести в качестве примера работы Л. Скрипниченко и Г. Кривоблоцкой. Пространственно-пластические задачи в рельефном, объёмном гобелене решает Л. Скрипниченко («Рассвет», «Солнечный цветок», «Павлинка»). Игровое начало, метаморфозы материала обретают неожиданные пластические качества в объёмных композициях Н. Волынец («Подушка для одной моей знакомой собаки», 1988 г., шерсть, гладкое ткачество; «Хозяин», 1988 г., шерсть, гладкое ткачество). Но в целом, для художников гобелена Беларуси характерно тяготение к содержательной стороне произведений. Изобразительность большинства гобеленов обусловило обращение художников преимущественно к технике гладкого ткачества, позволяющей достичь чёткости и выразительности всех элементов композиции.

Произведения художников свидетельствуют об их растущем интересе к разнообразным мотивам. Можно видеть не только привычные фигурные композиции, изображения животных, птиц и т. д., но и своеобразные керамические воплощения архитектурных, пейзажных мотивов с включением скульптуры малых форм. Это уже упоминавшиеся композиции Н. Байрачного и А. Концуба, а также работы А. Сазонова «Гончар» (1986 г., шамот, глазури), А. Остапенко «Эхо» (1982 г., шамот, глазури, соль), где художники включают фигурные изображения в одном случае в интерьерную, а в другом – в природную среду. Архитектурные и пейзажные мотивы широко используют и в гобелене, где достаточно разнообразна их как композиционная, так и живописная трактовка. Можно видеть художественное решение, когда композиция даётся фрагментарно и может рассматриваться как часть панорамы, имеющей продолжение во все стороны (Н. Суховерхова «Солнечная сюита», 1983 г., шерсть, ручное ткачество; Л. Петруль «Яблонька», 1986 г., шерсть, ручное ткачество; В. Кривошеева «Памятники Беларуси», 1988 г., шерсть, ручное ткачество). Популярным становится подчёркнуто станковый гобелен. Не оставлен без внимания и жанр натюрморта.

Заключительным аккордом развития монументально-тематических гобеленов стало создание А. Кищенко «Гобелена века». Это произведение продемонстрировало полный разрыв с традициями гобеленового искусства, поскольку не

укладывалось в привычные рамки его бытования. Об этом произведении высказывались разнообразные суждения, но не замечать его в контексте художественной жизни Беларуси нельзя. Отразить средствами искусства события и главных действующих лиц целого столетия пробовали многие художники. А. Кищенко идёт тем же путём отражения на изобразительной площади гобелена как можно большего числа известных лиц политических лидеров, выдающихся писателей, музыкантов, учёных (более 80 портретов). Не обойдены вниманием и наиболее значительные, по мнению художника, события, в центре которых как символы Добра и Зла фигуры Христа и Антихриста, а также Богородица, Ноев ковчег, Тайная Вечеря. Всё это калейдоскопически мелькает на огромной картинной плоскости гобелена. Тут и Вселенная, держащая на цепях Солнце и Луну, Титаны, рвущие оковы, Христос, защищающий Веру от угрожающего мечом Антихриста. В верхней части композиции два портрета – Президент Республики Беларусь Александр Лукашенко и автор гобелена Александр Кищенко. Гобелен вмещает изображения государственных деятелей и представителей культуры XX в.: Ш. де Голль, У. Черчилль, Л. Валенса, Д. Буш-старший, Г. Коль, И. Сталин, В. Ленин, М. Горбачёв, Б. Ельцин, Б. Клинтон, А. Эйнштейн, Э. Хемингуэй, М. Шолохов, Б. Пастернак, И. Бунин и другие. В 1996 г. работа А. Кищенко была отмечена Государственной премией Республики Беларусь.



Необходимо признать, что если бы не гигантские размеры (19x14 м), то сам художественный замысел и его воплощение не имели бы того сенсационного резонанса, который сопровождает это произведение.



Белорусский гобелен традиционен в своей основе, ему чужды пространственные игры, иллюзии, неожиданные «прорывы в третье измерение». Гобелен как жанр требует серьёзной композиционной проработки, стремясь к масштабности и решению значительных тем. Художники, работающие в этом трудоёмком и технически сложном жанре декоративного творчества, создают произведения монументального искусства, стремясь учитывать в работе его законы. В общем потоке белорусских гобеленов заметны погрешности в рисунке, компоновке, часто крупное произведение «распадается» на фрагменты. Художников привлекают традиции народного творчества или, шире, мироощущение народного искусства. В какой-то мере можно наблюдать обращение к старым шпалерам. В них не так много экспериментальности и ироничности европейского художественного ткачества. Белорусский гобелен серьёзен и строг. Красота, декоративность часто жертвуются ради содержательности. Тематическая направленность значительного количества произведений вырастает из актуальности самой темы. Речь идёт, разумеется, об общих тенденциях, а не об отдельных произведениях.

Гобелен – жанр не демократичный, он дорог и представительен. Украшает дворцы культуры, посольства, министерства, то есть объекты, долженствующие быть эталонными в художественном отношении. И для них необходимы самоценные произведения, а не просто «вписывающиеся в интерьер», такая программа минимум не исчерпывает возможностей этой замечательной техники. Поэтому в искусстве невозможно существовать, ориентируясь только на собственные работы или творчество соседа, нужно выдерживать сравнение с мировым опытом, историческим и современным.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные тенденции развития гобелена во 2-й половине XX в. Особое внимание сосредоточено на творчестве А. Кищенко.

SUMMARY

In the article the main tendencies of development of a tapestry in the 2nd half of the XX century are considered. The special attention is concentrated on A. Kishchenko's creativity.

МЕМОРИАЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ БЕЛАРУСИ, ВЫПОЛНЕННЫЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ СРЕДСТВ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

*Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 14.09.2015)*

Издrevле значимые для общества события, память о героях фиксировались в разных культурах. Истории о них передавались из уст в уста, отражались в летописях, событиям и героям посвящались памятники. Наиболее часто для этих задач использовались средства монументального искусства. Само слово монумент в переводе с латинского языка (*monumentum*) – памятник; *monere* – напоминать, внушать, воодушевлять [1].

Высокие идеалы, истину искали с глубокой древности люди различных культур, веры. Человечеством наработан большой багаж знаний в поисках возможностей совместной жизни в мире и социуме. Эти стремления отображены в работах философов, религиозных трактатах, а также в трудах отдельных авторов [2; 3]. Несмотря на накопленное достояние, в наше время традиционные, апробированные веками ценности всё больше заменяются примитивными, потребительскими, происходит подмена добра злом и наоборот. В результате человек, обладающий умом, талантами, душой, не достигает достойной его высоты, фактически лишаясь смысла жизни.

В наше время важно продолжить утверждение тех непреходящих ценностей, которые сохранялись веками: жертвенности, дружбы и других. В отличие от иных средств подачи информации (телевидение, интернет-ресурсы), часто вызывающих недоверие в обществе из-за изменчивости мнений, эмоциональности, переизбыточности и зачастую необъективности, монументальное искусство в большей степени ассоциируется с незыблемыми ценностями. Его произведения выполняются из долговечных материалов, выражая ясную идею и облекая её в эстетически прекрасную визуальную форму. Такие памятники доходят до нас сквозь века, являясь вдохновением не только для предшествующего, но и для современного поколения.

Изменение идеалов в обществе можно проследить по заказам в монументальной живописи Беларуси. Так, от высоких нравственных примеров христианских памятников, затем работ советских художников говорящих о науке, мире, патриотизме, постепенно осуществляется переход к работам, относящимся к ряду украшательства, развлечения, иногда почти шутовства, в некоторых случаях выполняется рекламная функция, иногда открыто декламируя циничные разрушительные идеи (например, росписи в дискотечных клубах).

Даже в технологическом смысле в наше время прослеживается негативная тенденция. Несмотря на развитие науки и техники, вместо росписей часто создаются «принты» – печатные изображения на непрочных гипсокартонных стенах во временных арендуемых помещениях. Ранее произведения писались на метровых стенах натуральными пигментами и радуют людей и в наши дни. Это вызывает определённую тревогу за духовное состояние современного общества. В создание работ вкладываются большие средства, произведения участвуют в формировании

городской среды, в которой существует и человек. В наше время монументалисты обучаются, как правило, 10 лет (4 года среднее специальное образование и 6 лет высшее). Художники осваивают то, что человечество наработало за длительный период существования, однако часто устремляют свои таланты, жизнь на тяжёлый труд, направленный на решение спорных задач.

Тем не менее, на общем фоне можно выявить ясный духовный стержень, который прослеживается в создании ряда объектов, утверждающих память дорогих народу людей.

С появлением христианства на территории Беларуси в 988 г. храмы украшались росписями, свидетельствующими о подвигах святых мучеников, ставившими высокую духовную планку.

Среди православных памятников интересен храм Александра Невского в Минске – один из немногих дошедших до наших дней практически без изменений (построен в 1898 г., арх. В. Струев). Возведение церкви должно было увековечить память воинов, павших во время русско-турецкой войны 1877 – 1878 гг. [4]. Внутри храма расположены росписи, иконы и таблички с именами погибших.

На сооружение церкви большие средства пожертвовали войска местного военного гарнизона и частные лица, в основном, родственники погибших. Активно помогал в данном деле благочинный 30-й пехотной дивизии протоиерей Павел Богданович [5].

Этот памятник – пример выражения свободной воли людей, которые всем миром выразили благодарность погибшим, показали, что их смерть не напрасна, выразили надежду на вечную жизнь.

В советский период, когда шла борьба с религией, память героев увековечивалась другими визуальными формами, преследуя задачу рассказать о событиях потомкам (мемориальный комплекс Хатынь; роспись М. Савицкого «Великая Отечественная война, 1944 год» в старом здании Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны в Минске, 1971 г.; роспись В. Кривоблоцкого «Во имя жизни на земле» в Ушачском музее народной славы, 1985 г. и др.).

Кроме удачно найденных образов есть и спорные. Например, образ Вечного огня, когда из-под земли вырываются огненные языки пламени. Такой символ ассоциативно лишает душевного покоя, рождая тревогу, возможно, страх. В христианской традиции это явно указывает на адское пламя.

В постсоветский период реставрируются объекты предыдущего периода (мемориальный комплекс «Курган Славы», храм Александра Невского и др.), а также создаются новые памятники, продолжающие светскую традицию и возрождающие христианскую.

В современном мемориальном комплексе в Деревне Красный Берег Жлобинского района Гомельской области (руководитель авторского коллектива Л. Левин, витражи по эскизам С. Катковой, 2006 г.) интересна используемая в решении идея. Памятник находится на месте, где во время Великой Отечественной войны фашисты создали детский донорский концлагерь. Авторы художественного решения мемориала перевели детские рисунки, выполненные на бумаге, в технику витража. Эти недолговечные работы стали нетленными, получили новую

жизнь, с цветом, работающим на просвет, когда сквозь стекло проходят солнечные лучи, усиливая его сияние. И эти «картины» были установлены в природной среде на бетонные «мольберты» [6] (рисунок 1).



Рисунок 1.

В советских мемориальных объектах, как правило, доминировал образ сурового человека, победителя. Пластически это выражалось в рубленых формах, сильных контрастах чёрных, красных, серых цветов. Например, витраж 1967 г. «Война» в старом здании Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны в Минске (художники И. Рей, И. Эйдельман) (рисунок 2).



Рисунок 2.

Современные авторы в новом здании музея истории Великой Отечественной войны (Минск, 2014 г.) создают более лиричные образы, перекликающиеся с христианской традицией. Например, витраж, исполненный из золотистых оттенков стекла, названный «Алтарь Победы» (художник В. Довгало), над ним, в куполе, расположен круглый витраж «Птицы свободы» с образами белых журавлей на синем фоне (художник В. Кривоблоцкий).

В некоторых случаях совмещаются произведения, созданные в советское время, с христианскими. Например, восстановленный Свято-Николаевский храм на территории мемориального комплекса «Брестская крепость-герой» украшается мозаичными панно с образом Спасителя, Николая Чудотворца и святого Иоанна воина (мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, Брест, 2007 г.).

В память погибших людей возводятся памятники в православной традиции: часовни, церкви. Например, мемориальный комплекс по увековечиванию жертв памяти Первой мировой войны, в центре которого находится часовня, украшенная мозаикой в честь иконы «Знамение Пресвятой Богородицы» (художники А. Суша, В. Чайка, С. Бышневу, Ф. Драгун, Минск, 2011 г.).

Особого внимания заслуживает один из последних объектов – храм-часовня в честь великомученика Георгия Победоносца, построенный в 2015 г. в военной части в Марьиной Горке (рисунок 3, 4, 5). Интересен этот объект прежде всего тем, что его создание стало плодом совместных усилий различных людей.



Рисунок 3.



Рисунок 4

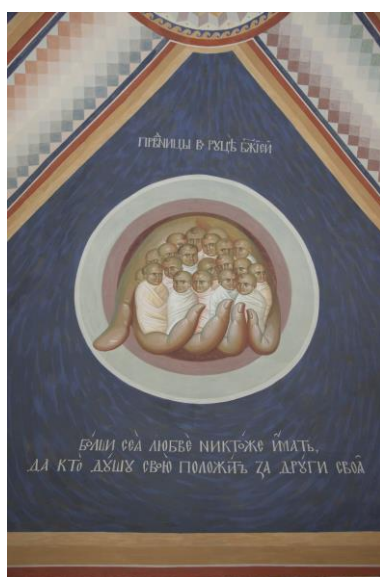


Рисунок 5.

Храм посвящён памяти 105 военнослужащих 334-го отряда специального назначения, погибших в Афганистане. В их части, 5-й бригаде в Марьиной Горке, соратники создали музей и открыли мемориал. На строительство часовни в 2008 г. было получено благословение Митрополита Минского и Слуцкого, Патриаршего Экзарха всея Беларуси Филарета.

Средства на строительство собирали воины-интернационалисты, бойцы войск специального назначения, члены благотворительного фонда памяти «Асадабад», а также неравнодушные люди из Беларуси и стран ближнего зарубежья. В частности, Сергей Швайбович, воевавший с погибшими солдатами и, вернувшись с войны, всеми силами старающийся послужить их памяти. По его словам, «память обычно живет 2-3 поколения, а мы хотим вечной памяти. Успокоить души матерей, жён, создать место, где они могут собраться» [7]. Храм, в котором молитва будет постоянной, лучшая для этого возможность. Часовня напоминает не только о земной скорби и памяти близких, но и о том, что у Бога все живы и забытых нет.

Стройка длилась более пяти лет силами энтузиастов до того момента, когда пришло время внутреннего оформления.

Иконописцы, работающие над внутренним убранством часовни (иерей Сергей (Нежборт), Д. Кунцевич, О. Ладутько, Н. Белоусова, И. Корней и др.) вдохновлялись неравнодушным отношением к созданию памятника [8]. С. Нежборт, руководитель иконописной мастерской Елисаветинского монастыря, был тронут тем, что в небольшом по размерам объекте инициаторами предлагается роспись. Чаще в часовнях развешивают иконы, чем и ограничивается их благоустройство. Но этот памятник стал особенным.

Над входом в храм снаружи здания размещена мозаика с изображением великомученика Георгия Победоносца (мозаичная мастерская Свято-Елисаветинского монастыря, 2015 г.). Внутри здания на восточной стене, в апсиде, изображена Божья Мать, молящаяся за всех погибших на войне сыновей. Справа и слева от Неё фигуры воинов-мучеников: Георгия, покровителя этого храма, и Димитрия Солунского. В своде, делящемся на четыре треугольных паруса, находятся образ Спасителя на убрусе (в восточной части), по бокам – архангелы Михаил и Гавриил, предводители небесного воинства, на западе (над выходом) изображена десница Божья с душами праведных – олицетворение святости погибших за «други своя». Из центра свода по углам крестообразно спускается орнамент с мотивами радуги – символа примирения неба и земли.

На стенах развешаны намоленные, дорогие посетителям иконы. На выходе из церкви, по бокам от дверей, расположены таблички с высеченными именами героев.

В данной работе можно ощутить, как христианское искусство способно поднять человека над трагедией нашей жизни, открыть ему безграничную вечность.

Подводя итоги, отметим, что базовые надвременные ценности отображались и утверждались в монументальной живописи Беларуси в течение длительного времени с разной степенью интенсивности и в разных визуальных формах.

Таким образом, в современной Беларуси прослеживается твёрдый нравственный стержень, намерение сохранить и утвердить базовые духовные основы. Эти идеи закрепляются и произведениями монументально-декоративной живописи являются заказами государства, церкви, а также выражением воли обычных граждан.

ЛИТЕРАТУРА

1. www.insai.ru/slovar/monument.
2. Акофф, Р. О целеустремленных системах / Р. Акофф, Ф. Эмерли. – М. : Советское радио, 1974. – 272 с.
3. Ролз, Д. Теория справедливости / Д. Ролз. – Новосибирск : Изд-во Новосибирского ун-та, 1995. – 535 с.
4. <http://www.interfax.by/place/2045>.
5. <http://minsk-old-new.com/minsk-2720.htm>.
6. <http://muzey.gmn1.by/index.php/pamyatnye-mesta>.
7. Интервью с С. Швайбовичем. – 07.06.2015.
8. Интервью с иереем Сергием (Нежбортом), Д. Кунцевичем. – 08.07.2015.

РЕЗЮМЕ

Ценностные ориентиры общества во многом отображаются, а также пропагандируются средствами монументальной живописи. Это можно проследить на примерах развития мемориалов в Беларуси.

SUMMARY

Society's values shown and promoted by means of monumental painting. This can be seen in the examples of memorials in Belarus.

Кононова А. В.

СВЕТ В ИСКУССТВЕ И ИСКУССТВО СВЕТА: ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ, АКТУАЛЬНОСТЬ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 17.03.2015)*

Свет представляет особый интерес для гуманитарных наук: этнологии, мифологии, философии, эстетики, психологии, литературоведения, культурологии, герменевтики, креатологии, искусствоведения, – поскольку в каждой из них существуют многочисленные исследования этого вопроса. Философия, эстетика посредством «метафизики света» (Платон, Аристотель, Плотин, Ориген; современные – А. Шишков [1; 2]) и религиозных мистических толкований (Плутарх, Григорий Богослов, Григорий Палама, Августин Блаженный, Иоанн Дамаскин, Симеон Солунский, Дионисий Ареопагит, современные – В. Бычков, Н. Овчинников, Е. Бычкова [3; 4]) являются родоначальницами главных представлений о свете. В работах Н. Ивановой, С. Юрова, Е. Мостепаненко получила обоснование эстетическая природа света [5].

В искусствоведении свет исследовался с разных ракурсов: в архитектуре, дизайне, театре, музыке (светомузыка), искусстве фотографии, кино- и телеискусстве, живописи.

В архитектуре свет выполняет ведущую функцию, является главным материалом и композиционным средством «архитектурного пространства»: «Это материал, который научились рассчитывать подобно тому, как рассчитывают конструкцию... Свет – всегда современен в архитектуре» [6, с. 7]. В ансамблях древних храмов зодчие использовали свет для воздействия на человека: создания возвышенного состояния, ощущения нахождения в ирреальном, сакральном. В ряду примеров владения зодчими искусством света – знаменитые храмы: Парфенон в Афинах, Пантеон в Риме. Свет проникает в их помещения через отверстия в крыше (Парфенон) или куполе (Пантеон). В интерьере собора Св. Софии в Стамбуле между глазом зрителя и верхней стеной купола образуется воздушная светящаяся дымка за счёт освещённого слоя воздуха внутренней поверхности купола через отверстия у его основания [6, с. 22]. Известен факт, подчёркивающий исключительность условий природного освещения той или иной местности для создания светового образа архитектуры: так, попытки скопировать греческий Парфенон в Великобритании и США не удалось из-за иных условий естественного освещения [5, с. 10]. В архитектуре солнечных южных стран для выявления цилиндрической формы колонны использовались пластические приёмы каннелюры, основанные на

светотеневых градациях в системе вертикальных параллельных линий вдоль колонны разной толщины [6, с. 15].

Символическое значение «столба света» в центральном средокрестии храма использовалось и при строительстве византийских, древнерусских храмов. Н. Гусев, В. Макаревич называют характерный признак русской храмовой архитектуры в условиях равномерного по яркости диффузного (рассеянного) освещения на Руси: «В таких условиях яркость белой стены... оказывается ниже яркости небосвода... архитектура воспринимается в пасмурный день силуэтом на фоне неба» [6, с. 10]. Главным светоносным чудом интерьеров романского и готического искусства Запада считаются мозаика и витраж: цветные стёкла витража, освещаясь солнечным или другим светом снаружи, пропускают в помещение цветное отражение света, которое «как бы растворяет материальность стены» [7, с. 193].

В 1970 – 1980-е годы возник новый термин «световая архитектура». В. Келер и В. Лукхардт уделяют пристальное внимание организации архитектурного образа, возникающего при сознательно направленном искусственном освещении [8, с. 20]. Н. Гусев, В. Макаревич дают развёрнутое определение термину «световая архитектура», трактуя его в целом: в ретроспективном и современном смысле – как «гармонию архитектуры, естественного и искусственного освещения» [6, с. 8, 20]. Искусственный свет трансформирует значение архитектуры из функционального в художественное: она становится своеобразным световым арт-объектом – «не освещается, а несёт в себе свет» [6, с. 26 – 27].

В работах В. Глинкина, материалах семинара «Свет и цвет в архитектуре и дизайне» (1985) раскрыты понятия цветового и светового климата, архитектуры светопроемов, «цилиндрической освещённости»; термины художественно-проектных техник: светомузыка, цветомузыка, фильмографика, светокинетика, светографика, светопластика и другие [9].

Преобразование театрального сценического светового стиля проходило длительный процесс: от чудес «театра иллюзий» и «театра теней» до овладения электрическим светом и развития светотехники. Световое оформление сцены работало в качестве усиления эффекта освещённости и на плоскостных декорациях: прожектор в таком случае освещает только нужную часть декорации – в него закладывают заслонку, соответствующую форме необходимого блика [10, с. 14]. Н. Извеков проследил историю эволюционирования сценической световой среды в русле ведущих направлений искусства: разная степень имитации световой действительности в реалистическом, романтическом и натуралистическом театрах; атмосфера «настроения», цветное освещение – в импрессионистическом; «декоративная иллюзорность» и мистика света – в символическом [11, с. 121]; концентрированный луч, световая динамика смены эпизодов, рисунок гиперболических теней, «гегемония локализации, контрастности и динамики» – в экспрессионистическом театре [11, с. 131]; сочетание локализованного света с окружающей «пустотой» (пространственной изоляцией) [11, с. 124], кинофикация (введение экрана), проекционные декорации – в театре 1-й половины XX в. Важным стал опыт испанского художника М. Фортунни, исходной целью которого было получить на сцене полную имитацию дневного света [11, с. 81]; а также практика мейнинген-

ского театра в Германии, где главным стремлением было создание контрастной игры света и теней, нарушение прежнего «безразличного» освещения [11, с. 86].

Для анализа света в живописи на современном уровне ценностно значимым видится исследование В. Баркова «Световое оформление спектакля» (1953), где проведено подробное изучение и описание техники достижения различных световых эффектов: изображение на сцене огня, пожара; небесных светил и атмосферных явлений, эффекта движущихся облаков; фантастических явлений, времени года, солнечного и лунного света в комнатных сценах и другое [12, с. 131]. В дальнейшем те же задачи разовьёт А. Бронников [13].

В 1839 г. открыта фотография – в точном переводе слово обозначает «светопись» (образовано из двух греческих: «фос» – свет и «графо» – пишу): «Лучи света проникали в специальную камеру сквозь линзу, объектив, падали на светочувствительный слой ... Изображение, действительно, как бы “писалось светом”» [14, с. 12]. История фотоискусства представлена произведениями Ю. Ерёмкина (СССР), братьев О. и Т. Гофмейстеров (Германия), К. Пюйо (Франция), Я. Булгака (Польша) и других. Л. Моголи-Надь (Германия) и М. Рей (Франция) развивали формалистические направления фототворчества (конец 1920-х – начало 1930-х гг.). Живопись и искусствоведческие исследования повлияли на фотографию. Но на рубеже XIX – XX вв. фотоискусство, кино стали влиять на живопись.

Первые плёнки (гибкая светочувствительная негорючая, горючая целлюлозная) и аппараты хронофотографической съёмки были изобретены в 1870 – 1880-х годах [15, с. 5]. Семантика, символика света, его фантастическое воплощение играли главенствующую роль в творчестве режиссёров С. Эйзенштейна, Ф. Феллини. Общим для всех исследований киноискусства является рассмотрение светокolorистической композиции кадра исходя из ведущих законов изобразительного искусства: «Мы бессильны передать средствами искусства подлинное сияние солнца...», – пишет Л. Косматов, но утверждает, что для художников это оказывается возможным, вспоминая ослепительное впечатление от произведений В. Ван Гога [16, с. 13]. Факторы движения и времени в кино (в отличие от живописи) привели к разработке специфических решений проблем киноcolorита: «Краски киноизображения богаче живописи, так как в них присутствует мощный поток пронизывающего их светового луча, падающего затем на экран... зато в передаче colorита человеческого тела живопись... оказывается впереди кинематографа» [16, с. 14 – 15].

Л. да Винчи, размышляя о свете и тени, называл три вида теней от: одностороннего источника света (солнца, луны, пламени); какого-либо отверстия (окна, двери); всестороннего света [17, с. 315]. Г. Д'Аготи предлагал использовать в живописи два типа освещения – прямой и рассеянный свет [18, с. 287]. А. Головня выделяет три основные условия освещения при: 1) рассеянном свете; 2) направленном свете, 3) комбинации направленного и рассеянного света. Первому и второму условиям соответствуют два главных способа изображения: 1) тональный (Натан Японский); 2) светотеневой (итальянское чияроскуро) [15, с. 13 – 15].

В своё время исследователи А. Головня и Л. Дыко работали в соавторстве (в 1955 г. вышел учебник «Фотокомпозиция»). В дальнейших индивидуальных трудах Л. Дыко назовёт три основных вида света, А. Головня использует расширен-

ный список пяти видов света, необходимых оператору для работы над освещением крупных планов: 1) заполняющий общий (равномерный бестеневого свет, как грунт – экспозиционный); 2) основной рисующий (направленный свет, отвечающий собственно за световой эффект, создающий лепку пластической формы объекта); 3) моделирующий («подсвет» – более тонкая доработка градаций светотени, бликов); 4) контурный (контровой – работает над соотношением границ объекта и фона, задний скользящий свет, создающий эффект подсвечивания фигуры, чаще белым контуром); 5) фоновой (с его помощью создаётся нужная тональность кадра) [15, с. 17 – 22]. Данные системы (условий освещения и видов света) создают специфическую световую терминологию, которую можно использовать в анализе светоизображения в живописи.

В истории исследования света в живописи прослеживается два основополагающих направления: 1) связано с изучением общих законов изобразительного искусства, художественно-выразительных средств, приёмов, техник в русле знаковых исторических стилей, направлений – в рамках изучения проблемы цвета (Л. да Винчи, У. Хогарт, М. Фридендер, Н. Волков, А. Зайцев, Р. Ивенс, Д. Ревалд, Г. Цойгнер, Р. Арнхейм, М. Ржепинска, П. Флоренский, Б. Хогарт [19 – 21]); 2) непосредственно посвящено технологии живописи (Л. да Винчи, Ж. Вибер, Ю. Гренберг, Д. Киплик [17; 24; 25]). Отдельно можно выделить третье направление, заключённое в изучении художественных практик мастеров или групп – изобретателей универсальных техник, стилей в живописи на базе света (импрессионизм К. Моне, пуантилизм Ж. Сёра, синтетизм П. Гогена, символизм группы «Наби», лучизм М. Ларионова, светизм Г. Иванова и др.).

В эпоху Возрождения светотеневой контраст описал Л. да Винчи. Он обратил внимание на то, что тёмное на светлом кажется темнее, а светлое на тёмном – светлее [22, с. 145]. В связи с этим мастер вывел формулы, объясняющие природу светотени, контрастов, а главное – законы световосприятия и правила изображения света на плоскости: «Когда ты срисовываешь... тело и сравниваешь силу светов в его освещённой части, помни, что часто глаз обманывается, и ему кажется более светлым то, что менее светло. Причина тому порождается контрастами ... если ты хочешь сделать превосходнейшую темноту, то придай ей для сравнения превосходнейшую белизну... » [17, с. 317, 328].

В XVIII в. английский художник У. Хогарт в трактате «Анализ красоты» дал подробный разбор составляющих художественного произведения: света, тени и цвета. Автор соотнёс физиологическое восприятие света с человеческим сознанием, чутко реагирующим на гармонию или дисгармонию в раздражении глаза. Результаты этого соотношения У. Хогарт применил в анализе технологических приёмов и тональных характеристик художественного произведения, разделив цвета, условно названные им цветными тенями по отношению к свету, на два рода: «основные тона» (цвет поверхности предметов) и «уходящие тени», составляющие плавный переход оттенков, независимо от их принадлежности предмету или пространству, натурному изображению или отвлечённому художественному замыслу [23, с. 171].

Ж. Вибер краеугольным правилом светоцветового взаимодействия в живописи постулирует закон отношений – когда цвет, положенный на картину, освеще-

щённую одним и тем же светом, меняется от соседства окружающих его цветов: «Представьте себе написанное апельсинное дерево с плодами. Оставим апельсины и затемним листья дерева, небо и землю, т. е. создадим впечатление ночного или сумеречного освещения, и те же нетронутые апельсины покажутся яркими фонариками, развешанными на дереве в праздничный день» [24, с. 22].

В живописи есть «техника» и «поэзия техники». В 1982 г. Ю. Гренберг издал исследование «Технология станковой живописи», в котором традиционная техника прежних веков нашла обобщение в технологии, где предложен переход от «техники» к её «поэзии». Автор указал на парадокс (с точки зрения прозрачной живописи), созданный К. Моне: «Непрозрачная живопись оказалась наиболее светоносной, удерживающей свет “рябью” своей поверхности» [25, с. 235].

Б. Хогарт в учебном пособии «Игра света и тени для художников» (2001) выделил пять категорий света: 1) от одного; 2) от двух источников; 3) плоский рассеянный свет; 4) лунный свет (в интерьере и на открытом воздухе); 5) скульптурный пластический свет. Автором в краткой форме приводится основной теоретический и технический «инструментарий» светоизображения в живописи [26].

Период XX – начала XXI в. в живописи Беларуси представлен исследованиями Л. Дробова, П. Масленникова, М. Борозны, И. Елатомцевой, Б. Крепака, В. Жука, Н. Шарангович, Т. Кондратенко и других. Однако в это время практически не рассматривался свет и его функции.

В работе И. Елатомцевой «Теоретическое основание изобразительного искусства: структурные категории, виды, жанры» (2007) прослежена эволюция светоизображения [27]. В ряду последних белорусских изданий, касающихся и вопросов света в станковой живописи Беларуси, выделяются монографии С. Хоревского «Сто твораў XX стагоддзя:…» (2012), в которой анализируется произведение В. Стреминского «Солнце в зажмуренных глазах» [28, с. 55 – 59]; В. Жука «Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения» (2013), где рассмотрена фактурная разработка поверхности картины, световые эффекты, свет и тени как средство мистической трансформации в творчестве А. Барановского, А. Задорина, Б. Казакова, Е. Батальёнка, А. Гришкевича и других [29, с. 71 – 72].

Анализ условий освещения, классификации видов света в приведённых выше работах; тенденции современного искусства на выставочной арене – всё это незаменимо в качестве выстраивания общей методологии и терминологии светоанализа в живописи. Для формально-стилистического исследования света в произведениях живописи необходима разработка новых типов связей световых функций и новая методика их рассмотрения, которая объединит все существующие виды света и их отдельные функции в систему, позволяющую проводить наиболее разносторонний и полноценный анализ. Сформулировать такую методику представляется нам актуальным и необходимым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Платон, Государство / Платон ; вступ. ст. К. А. Сергеева, Л. С. Камневой. – СПб. : Наука, 2005. – 570 с.
2. Шишков, А. М. Метафизика света. Очерк истории / А. М. Шишков. – СПб : Алетейя, 2012. – 368 с.

3. Дионисий, А. О небесной иерархии / А. Дионисий ; пер. с древнегреч. М. Г. Ермаковой. – СПб. : Глагол и др., 1997. – 183 с.
4. Бычкова, Е. М. Символика и образы цвета и света в сакральном искусстве Москвы XIV – первой половины XVI вв. : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / Е. М. Бычкова ; Моск. гос. художеств.-пром. ун-т. – М., 2007. – 29 с.
5. Свет в театре, архитектуре, живописи как носитель эстетической информации / М-во культуры СССР, Гос. ин-т по проектированию театр.-зрелищ. предприятий «Гипроттеатр» ; сост. Е. И. Мостепаненко. – М., 1987. – 108 с.
6. Гусев, Н. М. Световая архитектура / Н. М. Гусев, В. Г. Макаревич. – М. : Стройиздат, 1973. – 248 с.
7. Третьяков, Н. Н. Образ в искусстве: основы композиции / Н. Н. Третьяков. – Козельск : Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. – 261 с.
8. Келер, В. Свет в архитектуре. Свет и цвет, как средства архитектурной выразительности / В. Келер, В. Лукхардт ; под. ред. А. С. Щипанова. – М. : Госстройиздат, 1961. – 184 с.
9. Глинкин, В. А. Свет и цвет в архитектуре и дизайне / В. А. Глинкин. – Л. : Б. и., 1982. – 24 с.
10. Пейль, В. М. Свет на сцене / В. М. Пейль. – М. : Всерос. театр. о-во, 1966. – 152 с.
11. Извеков, Н. П. Свет на сцене / Н. П. Извеков. – Л. ; М. : Искусство, 1940. – 428 с.
12. Барков, В. Световое оформление спектакля / В. Барков ; под. ред. А. А. Бронникова. – М. : Искусство, 1953. – 190 с.
13. Бронников, А. А. Театральные световые эффекты / А. А. Бронников ; ред. Л. В. Гамазова. – М. : Искусство, 1962. – 96 с.
14. Дыко, Л. Основы композиции в фотографии / Л. Дыко. – М. : Высшая школа, 1988. – 171 с.
15. Головня, А. Свет в искусстве оператора / А. Головня ; ред. Б. Кравченко. – М. : Госкиноиздат, 1945. – 136 с.
16. Косматов, Л. Колорит фильма (азбука киноколорита) / Л. Косматов, Т. Тер-Гевондян. – М. : Союз кинематографистов СССР, БПСК, 1981. – 57 с.
17. да Винчи, Л. Избранные произведения / Л. да Винчи. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – 703 с.
18. Лиманская, Л. Ю. Оптические миры : эстетика зрения и язык искусства / Л. Ю. Лиманская. – М. : РГГУ, 2008. – 350 с.
19. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1984. – 320 с.
20. Зайцев, А.С. Наука о цвете и живопись / А.С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 159 с.
21. Цойгнер, Г. Учение о цвете / Г. Цойгнер ; сокр. пер. с нем. Э. Н. Зеликиной ; науч. ред. Г. Г. Борис. – М. : Стройиздат, 1971. – 159 с.
22. да Винчи, Л. Избранные произведения : в 2 т. / Л. да Винчи ; пер. ст. : А. А. Губера [и др.] ; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. – М. ; Л. : Academia, 1935. – Т. 2. – 490 с.
23. Хогарт, У. Анализ красоты: теория искусства / У. Хогарт ; ред. пер. М. П. Алексеева. – 2-е изд. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1987. – 254 с.
24. Вибер, Ж. Живопись и ее средства / Ж. Вибер. — М. : Сварог и К, 2000. – 232 с.
25. Гренберг, Ю. Технология станковой живописи: история и исследование / Ю. Гренберг. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 318 с.
26. Ивенс, Р. М. Введение в теорию цвета / Р. М. Ивенс ; под. ред. Д. А. Шкловера. – М. : Мир, 1964. – 456 с.
27. Елатомцева, И. М. Теоретическое основание изобразительного искусства : структурные категории, виды, жанры / И. М. Елатомцева. – Минск : Белорусская наука, 2007. – 378 с.

28. Харэўскі, С. В. Сто твораў XX стагоддзя: нарысы па гісторыі мастацтва і архітэктуры Беларусі найноўшага часу / С. В. Харэўскі. – Вільнюс : ЕГУ, 2011. – 432 с.
29. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения / В. И. Жук. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 159 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается ряд исследований, посвящённых изучению света в искусстве: архитектуре, дизайне, театре, фотографии, киноискусстве, живописи. Изучение проблемы света в живописи требует разработки отдельной методологии.

SUMMARY

The article reviews a number of studies dedicated to the research of light in art: in architecture, design, theater, photography, cinema, painting. Studying the problem of light in painting requires developing a separate specific methodology.

Макаревич Ю. М.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ, ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПЕЙЗАЖНОГО ЭСТАМПА В БЕЛОРУССКОЙ ГРАФИКЕ 1960-х ГОДОВ

*Центр исследований белорусского языка, культуры и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 10.09.2015)*

Период 1960-х годов является временем хрущёвской «оттепели», с которой связано, прежде всего, ослабление тоталитарной власти и появление относительной свободы творчества. Эти годы также связаны с активным развитием промышленности, науки и возросшим интересом к национальному культурно-историческому наследию страны [1; 3]. Безусловно, происходившие перемены и ослабление цензуры сделали возможным более критическое освещение действительности в произведениях различных видов изобразительного искусства. Однако в эти годы контроль над содержанием произведений искусства ещё оставался. В целом же, тематический диапазон пейзажного эстампа в творчестве художников-графиков в 1960-е годы носил натуральный характер, был напрямую связан с отображением природных мотивов и иногда фрагментарно или как фон дополнялся образами повседневной жизни, то есть изображением строительства заводов, жилых комплексов в городах, объектов сельской архитектуры или быта и т. д.

В начале 1960-х годов в белорусской станковой графике преобладал социалистический реализм. Основными его принципами являлись народность, идейность и конкретность, а именно: доступность искусства для народа, а также историческая достоверность и отражение в художественно-образной форме действительности через призму гражданственности и героизма. В тематическом спектре внимание уделялось прошлому и будущему, общечеловеческим моральным принципам и т. д. Особенно актуальным перечисленное становится в первые послевоенные десятилетия, когда одной из основных задач являлось восстановление страны.

В 60-е годы XX в. в Беларуси была создана новая материально-техническая база, велось масштабное строительство промышленных объектов. В этом контексте в начале 1960-х годов в белорусской станковой графике актуальность приобретает романтическая популяризация человеческого труда, что нашло художе-

ственное воплощение в стилистике социалистического реализма с элементами «сурового стиля» посредством жанра пейзажа (Л. Асецкий, А. Кашкурович, Л. Марченко, И. Немогай, В. Садин, Г. Скрипниченко, В. Соколов, В. Ткачук, А. Тычина и др.). Для «суровых» эстампов характерны экспрессия и лаконизм выражения, смелая «заострённость» образов и суровый романтизм. В таких графических листах также можно встретить сочетание крупных обобщений формы, активное эмоциональное переживание «живой» природы, выраженное в фактурности и пластичности изобразительных мотивов, отсутствие общего пространственного решения, использование разных перспектив и пространственных организаций изобразительной плоскости (например, линогравюра А. Тычины «На судноремонтном» из серии «На речных причалах Беларуси», 1967 г.).

Также в эти годы в работах станковой графики находят выражение различные способы построения пейзажного пространства. В воплощении пейзажной тематики наблюдается преобладание индивидуального начала творческой манеры художника, то есть делается акцент на авторский стиль работы. Некоторые особенности изображения промышленного пейзажа (крупный первый план, контраст форм и тона, чётко выделенные силуэты, строгая композиция и др.), были одними из основных элементов в графических листах в это время. Актуальным становится изображение событий повседневности или военного времени через призму художественно-философских обобщений, через создание образа-символа. В 60-е годы XX в. реализм, монументальная статичность и метафоричность образа, использование элементов декоративного искусства являются образно-стилистическими доминантами в творчестве художников-графиков.

Вместе с тем, социально-экономические перемены в стране и влияние идеологических установок коммунистической партии обусловили дальнейшее развитие индустриальной темы в станковой графике названных лет: Л. Асецкий, М. Бельский, Ю. Выходцев, Г. Кликушин, Л. Марченко, М. Мовчан, Л. Наливайко, И. Немогай, В. Садин, В. Самочарнов, Г. Скрипниченко, В. Соколов, Н. Таранда, В. Ткачук, А. Тычина, Е. Покаташкин. В творчестве этих и других художников индустриальный пейзаж нашёл художественно-образное воплощение, как форма прямого цитирования промышленного объекта, в большей степени отображение неодушевлённого мира техники – его смысловой и композиционной доминанты; как способ демонстрации достижений различных сфер промышленности («портретное» изображение отдельных объектов), а также, со 2-й половины 1960-х годов, как графическое произведение с публицистическим оттенком для выражения гармоничного взаимодействия природного и индустриального пространства [2; 4].

Безусловно, для отражения всего названного художники делали акцент на использовании доступных и менее затратных, с материальной точки зрения, возможностей графики. В этом контексте актуальным является активное применение техники линогравюры (В. Садин «Солигорский калийный комбинат», 1967 г.; «Новополоцкий нефтегигант», 1968 г. и др.). Также популярны были ксилография и гравюра на картоне.

По причине активного восстановления городов, в которых располагались основные промышленные объекты, мы можем отметить и взаимосвязь таких понятий, как индустриальный и городской пейзажи, а также популяризацию темы

города и её направлений. Например, в линогравюре В. Ткачука «Минск строится» (1962) через изображение индустриальных мотивов и городских видов раскрыта тема восстановления Минска, посредством тщательности штриховой манеры художника показана тонкая грань между прошлым и современностью. Безусловно, графические работы, отражающие эти темы, были представлены на различных художественных выставках: Республиканской художественной выставке, 1960 г., Государственный художественный музей БССР (Е. Покаташкин «Гомель строится», линогравюра, 1960 г.; И. Немогай «Дорога на нефтестрой», цветная линогравюра, 1960 г.); Республиканской художественной выставке к 50-летию ЛКСМБ, 1971 г., Государственный художественный музей БССР (Л. Наливайко «Мост строится», монотипия, 1970 г.) и других.

Тенденция образной трактовки города как индустриального урбанистического пространства находит выражение и в линогравюрах В. Садина, выполненных в 1963 – 1970-х годах: «На строительстве калийного комбината»; «Слуцкий льнозавод», «Радуга над копрами», «Мозырский нефтеперерабатывающий завод», «Солигорский калийный комбинат»; в графических циклах И. Немогай «На новостройках республики» (1962); в линогравюрах Л. Асецкого «Новые дома» (1963), В. Соколова «Провода уходят под землю» (1968). Основой содержания в таких художественных произведениях выступает идея созидательно преобразующей деятельности человека в окружающем мире. Графические листы по эмоциональному тону публицистичны, характеризуются наличием ритма линий и контуров, пропорционального соотношения планов в композиции: первый – земля или асфальтовая дорога, второй – новостройки, строительная техника или сооружения, третий – небо. Пейзажи реалистичны, однако в них присутствует и романтический оттенок, вызванный чувством новизны и социальными переменами в стране.

Отражая индустриальные преобразования урбанистического пространства, художники не могли обойти вниманием тематику изображения архитектурных особенностей городских видов: панорамы городов, виды улиц, старого города и т. д. В конце 1950 – начале 1970-х годов к городской тематике обращаются в своём творчестве такие художники, как Л. Асецкий, Г. Витковский, П. Дурчин, А. Зайцев, Л. Марченко, Л. Наливайко, В. Садин, В. Соколов, В. Ткачук, Ю. Тышкевич, А. Тычина и другие.

Позже, в конце 60-х годов XX в., на смену «суровому стилю» приходит своеобразный лиризм со стремлением передачи в художественных произведениях «жизненной достоверности». Облик архитектуры 1960-х годов, отражающий постепенно обновляющиеся города, формировал особую атмосферу, которая, несомненно, влияла и на образ жизни человека в нём.

В творчестве художников-графиков (Г. Витковского, А. Тычины и др.) в этот период можно встретить тип камерного урбанистического пейзажа, тяготеющий к лирической тенденции. Мастеров вдохновляют виды центральных улиц, проспектов, скверов и другое. Таковы, например, графические работы А. Тычины. Особым настроением пропитаны его сдержанные по колориту цветные линогравюры «Минск. Сквер Я. Купалы» (1957) и «Над рекою Свислочь» (1954). В этих листах посредством строго выбранной композиции, чёткого деления на

планы, умеренной детализации, мягкой моделировки форм художник показал красоту и гармоничное сочетание природы и городских мотивов, передал уютную атмосферу увиденных мест. Городская тематика у А. Тычины является доминирующей на протяжении 1920 – 1980-х годов.

К середине 1960-х годов и позже, в 1970 – 1980-е годы, появляется тенденция, отражающая стремление художников передать индивидуальность города через историко-культурные ценности прошлого, что выражается по-разному. Одни мастера изображают старый город, иные – показывают взаимосвязь между его исторической и современной частями: А. Зайцев («Минск», ксилография, 1967 г.), И. Немогай (графические циклы «Древний Минск», литографии, 1965 – 1966 гг.), В. Ральцевич («Старый Витебск», гравюра на картоне, 1968 г.) и другие.

В эти же годы в белорусской станковой графике приобретает актуальность тенденция, направленная на изучение памятников архитектуры. Образ города как форма изображения историко-культурной среды и обращения к духовному наследию отечественной культуры трактуется через архитектурный городской пейзаж в творчестве Л. Асецкого, В. Басальги, А. Кашкуровича, Г. Кликушина, О. Марикса, С. Привадо, Л. Рана, В. Стащенко, Н. Таранды, А. Тычины, С. Юдовина и других. Актуальность обращения художников к названному типу пейзажа обусловлена также тем, что архитектурное наследие страны со временем сокращается. В этом контексте архитектурный пейзаж является своеобразной формой обращения к национальной культуре и звеном, соединяющим прошлое и настоящее. Кроме того, натуральный пейзаж может представлять неоценимый материал при воссоздании, реконструкции архитектурных объектов.

В целом, в эстампах 1960-х годов тема города интерпретируется как урбанистически-промышленная и историко-культурная среда, как памятник архитектуры и сфера жизнедеятельности человека. Данная тема находит отражение через призму историзма, психологизма и лирической интерпретации. Работы создаются художниками в реалистических традициях белорусской графики, чаще с натуры.

Со 2-й половины 1960-х – к началу 1970-х годов в белорусской станковой графике в изображении пейзажа формируются основные тенденции: национально-декоративная и лирико-эпическая. Вместе с тем, пейзаж в этот период стал наиболее распространённым и доступным жанром для отражения социально-экономических преобразований в стране, художественное выражение которого уже в меньшей степени зависело от политического фактора и было своего рода формой ухода от него.

Обе названных тенденции развития пейзажа в станковой графике этого периода существовали неразрывно друг от друга. Популярным становится пейзаж с традиционными мотивами: художники выполняют натурные зарисовки в белорусских деревнях и сёлах, малых городах, стараясь запечатлеть всю красоту местной природы в сочетании с сельским бытом (например, В. Ткачук «Люди на болоте. Полесье», цветная линогравюра, 1962 г.).

Национально-декоративная тенденция нашла художественное проявление в фольклорной тематике, тесно переплетающейся с темой малой родины (И. Гем-

бицкий «Пейзаж», цветная линогравюра, 1958 г.; В. Садин «Михайловское. Дом поэта», офорт, 1976 г., «Шушенское. Дом крестьянина Зыранава», линогравюра, 1969 г., «Шушенское. Дом крестьянки Петровой», линогравюра, 1969 г.; Ю. Тышкевич «На родине Я.Купалы», линогравюра, 1968 г.; а также Н. Таранда, Г. Поплавский и др.). Эта тенденция имела много общего с традициями национальной культуры, народного творчества. Декоративный подход выразился в орнаментальной упорядоченности форм, усложнении контуров элементов, ритмов, отсутствии плановости в композиции, плоскостности фоновых цветных пятен. Акцентом стала цветовая выразительность и индивидуальность авторской манеры, например, в литографиях Н. Поплавской («Дорога на Слободку», «Замковая гора», «Княжино»), по стилистике схожих с самостоятельными композициями, возможно, для гобеленов или росписей на ткани (батик).

Лирическо-эпическая тенденция через поэтико-ностальгическое настроение, размышления над судьбой Родины и техническую сдержанность графической манеры в создании ёмкого образа белорусской природы ярко проявляется в творчестве И. Гембицкого («Пейзаж», цветная линогравюра, 1958 г.), В. Тихановича («Вечерний концерт», мягкий лак, 1967 г.), В. Садина («Аллея», линогравюра, 1962 г.), городских пейзажах Г. Витковского («Осень», офорт, 1961 г.), А. Зайцева («Минск», ксилография, 1967 г.), Ю. Тышкевича («Апрельское солнце», цветная линогравюра, 1960 г.), А. Тычины («Над рекой Свислочь», линогравюра, 1954 г.; «Минск. Сквер Я. Купалы», линогравюра, 1957 г.) и других мастеров.

В 1960-е годы художники уделяют больше внимания выразительным средствам и возможностям графических техник, когда каждый штрих, оттенок, пятно работают на «содержание» образа. Приоритет отдаётся традиционному рисунку (карандаш, уголь, тушь) и эстампным формам. В целом, эти особенности тематического разнообразия графического пейзажа остаются актуальными на протяжении всего названного периода, а некоторые – и в последующие годы.

Также на протяжении 1960-х годов актуальной является тема Великой Отечественной войны. В изображении названной тематики на первый план в этот период выходила «правдоподобная» передача событий, в сравнении, например, с 1970-ми годами, когда преобладало стремление художников создать обобщённое эмоциональное графическое произведение. Однако мы не можем утверждать, что в это время в белорусском эстампе существовало самостоятельное художественное явление «военный пейзаж», так как для доступной интерпретации данной темы в творчестве художников больше использовался тематический жанр, а пейзаж в чистом виде или как дополнение достаточно редко.

В этом контексте интересными, на наш взгляд, являются графические листы из серии литографий «Брестская крепость» П. Дурчина. Индивидуальность художника раскрылась именно в разработке военной тематики. В каждой работе мастер использует разные художественные приёмы и средства графики, подчиняя их основной идее, выраженной в форме символа. Многие произведения автор выполнял с натуры и по воспоминаниям. С 1949 г. в его творчестве преобладал жанр пейзажа. Наиболее известной является серия пейзажей «Брестская крепость», экспонировавшаяся в 1957 г. на Всесоюзной художественной выставке в Москве. Пейзажи П. Дурчина, на которых показаны отдельные места Брестской крепости,

будто дышат войной: «Цитадель над Бугом» (автолитография, 1966 г.), «Руины Белого дворца» из серии «Брестская крепость» (автолитография, 1969 г.) и другие.

Интерес, с точки зрения стилистики, вызывает работа Л. Асецкого «Единогласно» из серии «Минское подполье» (линогравюра, 1968 г.), представленная на передвижной выставке белорусских художников в Смоленске в 1969 г. В ней автор применяет оригинальный композиционный приём, соединяя разнопространственные сюжеты, тем самым создавая лаконичный и символический по сути графический «коллаж».

Таким образом, в 1960-е годы для произведений белорусской станковой графики характерно преобладание как монументальной пластики «сурового» стиля, так и дальнейшее развитие традиционного реализма, а первое стилистическое направление позже приобретёт отличительные от данного периода стилистические оттенки.

Опираясь на вышесказанное, отметим, что тематическое разнообразие пейзажного эстампа 1960-х годов было неразрывно связано с социально-политическими событиями жизни народа. Тема труда и сельского быта, тема города и его художественно-образные трактовки, тема малой Родины и её интерпретация через историко-литературное наследие и связь с фольклорной тематикой, тема Великой Отечественной войны нашли определение в национально-декоративной и лирико-эпической тенденциях.

Также для белорусской станковой графики 60-х годов XX в. (на примере пейзажного эстампа), характерно преобладание монументальной статичности и метафоричности художественного образа, использование элементов декоративного искусства, локальных тональных акцентов и выразительных возможностей ритма, силуэта. В целом, практический опыт этого десятилетия заложил фундамент для дальнейшего развития белорусской станковой графики и жанра пейзажа в ней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шматаў, В. Ф. Беларуская станковая графіка / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1978. – 287 с.
2. Шматаў, В. Ф. Сучасная беларуская графіка, 1945 – 1977 / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 128 с.
3. История искусства народов СССР : в 9 т. / редкол. : Б. В. Веймарн (гл. ред.) [и др.]. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – Т. 9. Искусство народов СССР 1960 – 1977 годов. – Кн. 1 / Б. В. Веймарн, Л. С. Зингер, О. И. Сопоцинский. – 437 с.
4. Быков, В. Четверо из одного города / В. Быков // Дружба народов. – 1972. – № 1. – С. 129 – 131.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные тематические направления, образно-стилистические особенности пейзажного эстампа в белорусской графике 1960-х годов. Тематика графического пейзажа тесно связана с историко-культурной, социально-индустриальной сферами жизнедеятельности человека, а также с авторскими впечатлениями от натуральных наблюдений, выраженными посредством выразительных изобразительных возможностей станковой графики и основных образно-стилистических доминант 60-х годов XX в.: преобладание социалистического реализма с элементами «сурового» стиля, монументальной статичности и метафоричности образа, использование элементов декоративного искусства.

SUMMARY

The article describes the main thematic areas, figurative and stylistic features of landscape prints in the Belarusian graphic art of the 1960's years. Theme of the graphic landscape is closely associated with historical, cultural, social and industrial spheres of human activity, as well as the author's impressions from the field observations, expressed through expressive visual capabilities of easel graphic art and basic image-stylistic dominants of 1960's years of XX century: the predominance of socialist realism with elements of «severe» style, monumental static character and metaphoric of image, using of elements of decorative art.

Морозов В. Ф.

СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ КЛАССИЦИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ

Белостокский технический университет

(Поступила в редакцию 09.09.2015)

Начальный этап развития стиля классицизм в архитектуре Беларуси, связанный с распространением особого явления – барочного классицизма, мало изучен. И этому были свои причины. Во-первых, белорусские исследователи, прежде всего, обращались к изучению двух крупнейших художественных стилей, оставивших на белорусской земле наиболее значительное архитектурно-художественное наследие: барокко и классицизм [1; 2]. А пограничные явления выпадали из поля зрения учёных. Кроме того, выделению барочного классицизма в определённой мере мешала теоретическая неразработанность этого вопроса в трудах восточноевропейских исследователей. Тем не менее, развитие барочного классицизма пришлось на достаточно сложное время, когда белорусские земли входили в состав и Речи Посполитой, и Российской империи. А на пограничье влияний различных культур всегда следует ожидать появления значительных художественных произведений [3, с. 386, 387]. Кроме того, в это время на территории Коронной Польши получил развитие стиль Станислава Августа, ставший одним из достижений польского искусства и архитектуры. На белорусской земле он получил дальнейшее развитие, о чём мало сведений в трудах польских исследователей.

Стилистику барочного классицизма в архитектуре Речи Посполитой изучал Т. С. Ярошевский. К этому явлению он относил обращение к большому стилю французской архитектуры XVII в. и постройки, соединяющие черты барокко и классицизма [4, с. 28, 29, 68 – 88]. Однако белорусский материал привлекался незначительно. В русском архитектуроведении развитие классицизма объяснялось исключительно исходя из эволюционного подхода, а барочный классицизм как особое явление не выделялся [5, с. 336, 337].

В белорусской историко-архитектурной науке накоплен некоторый фактологический материал о постройках барочного классицизма, их заказчиках и зодчих. В значительной степени изучено творчество архитектора князя А. Сапеги И. Г. Беккера [6, с. 65 – 85; 7, с. 74 – 88], имеются сведения о деятельности итальянского зодчего Д. Сакко, рассмотрена архитектура Гродненских королевских мануфактур [8, с. 115 – 158; 9, с. 34 – 53]. Изучены первые административные постройки И. Зигфридена, которые также можно отнести к барочному классицизму

[2, с. 58, 59]. Однако целостное представление о развитии этого стиля на белорусских землях, входящих в состав Речи Посполитой и Российской империи, пока отсутствует.

Термин «барочный классицизм» ввёл в архитектуроведение немецкий исследователь З. Гидеон [10, с. 9 – 19]. Представляя в качестве основного противоречия в архитектуре и искусстве рубежа XVIII – XIX вв. конфликт между барокко и романтизмом как противопоставление различных основ творчества, он считал классицизм не особым стилем, а лишь стилистической окраской, свойственной и барокко, и романтизму. Поэтому он использовал термины «барочный классицизм», «романтический классицизм».

С 1760-х годов, как отмечено Е. А. Кантором, в архитектурном творчестве был осуществлён переход от традиционного, идущего от Витрувия способа компоновки построек на основе учёта их функциональной составляющей, к созданию архитектурной композиции чисто геометрическим путём [11, с. 159 – 168]. Рассуждения З. Гидеона были восприняты исследователями архитектуры, которые в своих работах использовали многие его научные положения, в том числе и термин «барочный классицизм» [4, с. 22].

Первые проявления классицизма в белорусской архитектуре, как и в архитектуре польской, наблюдаются в деятельности магнатов, увлечённых идеями Просвещения. Однако на белорусской земле это происходило позднее и практически совпадало по времени с первыми постройками в классицистической стилистике, созданными для короля Станислава Августа в Варшаве и окрестностях.

Таким просвещённым магнатом был князь Александр Сапега, задумавший в своих белорусских поместьях строительство подстать королевскому с использованием барочно-классицистической стилистики.

У него на службе с конца 1750-х годов находился немецкий архитектор И. Г. Беккер, творчество которого развивалось параллельно формированию архитектурной стилистики в Речи Посполитой 2-й половины XVIII в. от позднего барокко через увлечение барочным классицизмом к созданию построек в стиле строгого классицизма [6, с. 65 – 85].

Первые и наиболее значительные проявления барочного классицизма мы видим в грандиозной по замыслу перестройке дворца Сапегов в Ружанах, осуществляемой с конца 1760-х годов до 1777 г. (рисунок 1). Здесь был создан обширный комплекс, организованный вокруг большого парадного двора и изолированный от построек местечка. В его композицию вошли переделанное старое здание дворца, два больших флигеля, включающих театр, манеж, библиотеку и картинную галерею, въездная арка с двумя пристройками для караульни и канцелярии. Всё это объединялось полукруглыми в плане колоннадами и монументальными оградами. К флигелям были пристроены два корпуса, где размещались кухня и конюшня.

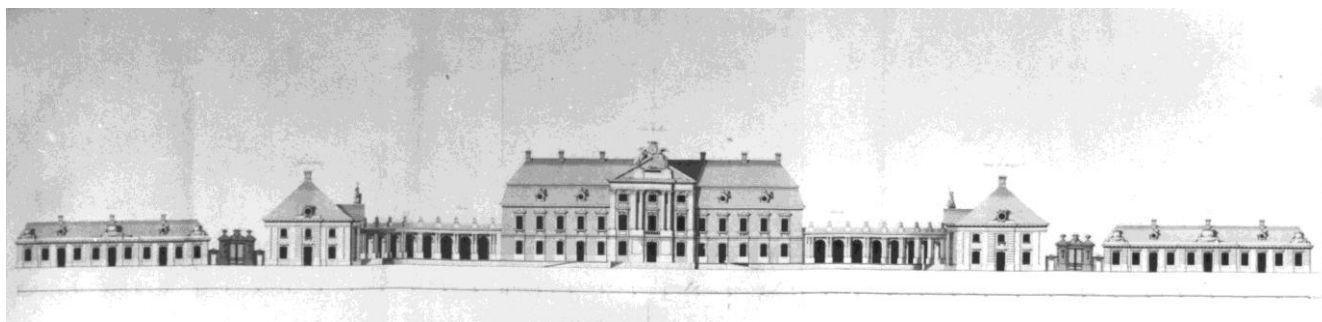


Рисунок 1. Ружаны, дворец Сапегов. 1598 – 1777 гг., разрез главного корпуса и фасад театрального флигеля, проект перестройки конца XVIII в. (КГБВУ)

В архитектуру дворца внесено новое, соответствующее идеологии Просвещения содержание. В значительных по объёму флигелях, где обычно размещались хозяйственные помещения, был устроен театр, манеж, библиотека и картинная галерея. Введение новой классицистической стилистики проявилось в общей композиции дворца, которая выполнена по палладианской схеме дома с флигелями, соединёнными колоннадами. Кроме того, в композицию включён мотив «римской» триумфальной арки, акцентирующий главную ось ансамбля, а также тема античной колоннады в интерьере театрального флигеля. Главным же классицистическим элементом явилось многократное повторение восьмиколонного портика со сдвоенными колоннами, завершённого треугольным фронтоном – характерная архитектурная тема для большого стиля французской архитектуры XVII в.

Создавая с королевским размахом ансамбль дворца в Ружанах, А. Сапега и И. Беккер обратились к лучшим образцам европейской архитектуры. Рассматривая композицию дворца, мы находим в нём близкие черты с Новым королевским дворцом в Сан-Суси в Потсдаме, построенном в 1755 – 1769 гг. И. Бюрингом и Г. Мантером: тот же мотив полукруглых колоннад, идентичная по характеру архитектуры и рисунка деталей триумфальная арка. Кроме того, многое здесь и от комплекса в Нанси, созданного С. Лещинским: от использования отдельных архитектурных мотивов до включения в комплекс дворца помещений общественного назначения. В ружанском дворце применён характерный для Нанси мотив триумфальной арки наподобие римской, полукруглых колоннад, устроены помещения для театра, библиотеки и картинной галереи.

Одновременно с реконструкцией дворца велась застройка площади местечка Ружаны, где также были использованы классицистические мотивы в барочном обрамлении. Прежде всего это униатская церковь св. Петра и Павла, где в декорировку плоскостно решённого однобашенного фасада включены классицистические детали: треугольные фронтоны, строгого рисунка балюстрады [12] (рисунок 2). Общая композиция церкви во многом напоминает церковь в Нанси [13, с. 80].



Рисунок 2. Ружаны, униатская церковь св. Петра и Павла. 1760-е годы, общий вид. Фото автора
И. Беккер активно использовал большой стиль французской архитектуры XVII в. в трактовке фасадов общественных зданий, возводимых в поместьях А. Сапеги. Так, в 1768 г. в Деречине было начато строительство здания Академии с величественным восьмиколонным портиком со сдвоенными колоннами на фасаде [15] (рисунок 3).

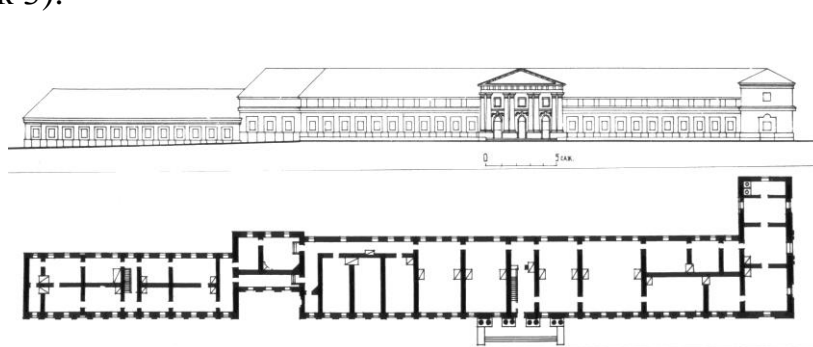


Рисунок 3. Деречин, Академия. 1768 г., главный фасад, план. Рисунок автора по материалам ГИАЛВ

С королевским строительством в стилистике барочного классицизма, развернувшимся в 1770-х годах в Гродно и его окрестностях, связана деятельность другого крупного архитектора конца XVIII в. – итальянца Джузеппе Сакко. В 1771 г. Д. Сакко был именован архитектором Комиссии Скарба Великого Княжества Литовского, затем получил титул архитектора Его королевской милости в Гродно и Великом Княжестве Литовском. С этого времени он находился на службе у графа А. Тызенгауза [17, с. 134 – 140].

Именно с творчеством Д. Сакко связана переориентация в художественной направленности архитектуры Гродненских королевских мануфактур от стилистики позднего немецкого барокко, интерпретатором которой являлся архитектор И. Г. Мозер, к французским образцам, более классицистическому стилю Станислава Августа. Начало этому было положено созданием планов мануфактур в Лососне и города Крынки [8, с. 145 – 158] (рисунок 4). В этих планах впервые использованы приёмы регулярного французского градостроительства. Проект Крынок – первый в Речи Посполитой «идеальный» план города на радиальной основе.

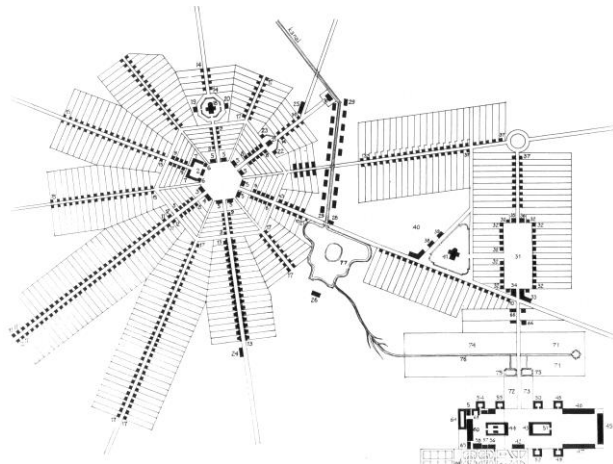


Рисунок 4. Крынки, проект плана города. 1770-е годы. Рисунок автора по материалам Исторического архива Украины во Львове

С конца 1760-х годов начинается деятельность Д. Сакко в сфере строительства королевских резиденций в Гродно и окрестностях.

Во дворце в Каролине введение колоннад на втором этаже напоминает о большом стиле французской архитектуры XVII в., компоновка плана – о виллах А. Палладио, а устройство высокой крыши и выделение ризалитов наподобие альежей – о влиянии местной архитектуры [18]. Общая композиция дворцов в Станиславово и Августово характерна для барокко с его контрастным сопоставлением объёмов [19] (рисунок 5). Черты классицизма ощутимы в убранстве фасадов, особенно центрального ризалита, где изящная плоскостная декорация пилястр и филёнок с включением античных деталей создаёт подобие античного портика. В архитектуре дворцов прочитывается значительное влияние французского зодчества эпохи Людовика XV, соединявшего черты рококо и классицизма.



Рисунок 5. Станиславово, дворец Станислава Августа. 1770-е годы, вид со стороны парка. Фото автора

Королевское строительство в окрестностях Гродно способствовало распространению на белорусской земле стилистики барочного классицизма. Популярным стал облик дворца-виллы, представленный постройками в Станиславово и Августово. Практически копию этих построек воздвиг граф В. Тышкевич в имении Клепачи, переименованном в Синфани (по-гречески – новый дом), окружив его названными на французский манер фольварками [20, с. 381].

В 1770 – 1776 гг. по проекту Д. Сакко был построен дворец канцлера Великого Княжества Литовского графа И. Хрептовича в Щорсах. Он имел замкнутую композицию, напоминающую парижские отели [2, с. 32, 33] (рисунок 6). Со стороны подъезда большой открытый двор был ограждён изящным забором с воро-

тами в духе французской архитектуры времён Людовика XV. В композиции главного корпуса использовано то же объёмное построение, что и во дворцах в Августово и Станиславово. Однако декорация центрального ризалита была более классицистичной. Членения фасадов здесь сухи и прямолинейны, на центральном ризалите устроено подобие четырёхколонного портика с треугольным фронтоном, выполненное в плоских архитектурных членениях. Архитектурное построение дворца в Щорсах было ориентировано уже не на постройки начала XVIII в., а на здания середины XVIII в., в частности, на Военную школу Ж. Габриэля в Париже. Однако в декорировке фасадов дворца в Щорсах ещё нет классицистических портиков, балюстрад, скрывающих скаты крыш. Убранство же интерьеров имело вполне классицистический характер. В облике построенной неподалеку униатской церкви св. Дмитрия также соединены черты барокко и классицизма [21, с. 29].

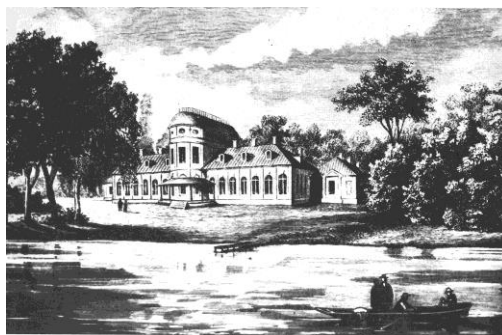


Рисунок 6. Щорсы, дворец графа И. Хрептовича. 1770 – 1776 гг., вид со стороны парка. Гравюра конца XIX в.

Дворец в Святске, возведённый Д. Сакко в конце 1770-х годов для гродненского маршалка И. Волловича, имеет традиционное объёмное построение с тремя плоскими ризалитами на фасаде и раннеклассицистической декорацией [2, с. 35]. Главным его художественным достоинством является отделка интерьеров, украшенных росписью Ф. Смуглевича [22, с. 208 – 227]. Здесь использованы различные темы – от сентиментальных пейзажей до этрусских мотивов в стиле Адамов, вероятно, подсказанных художнику архитектором Д. Сакко, который во время создания росписей дворца, в 1778 г., изучал книгу братьев Адамов [4, с. 33].

Таким образом, благодаря творчеству Д. Сакко в дворцово-усадебном зодчестве Беларуси было распространено сочетание классицистических элементов со стилистикой рококо, что имело более камерный, нежели барочно-классицистическая ориентация на французскую архитектуру XVII в., характер и отвечало тенденциям сентиментализма в искусстве белорусских земель.

Сферой развития барочного классицизма стало и культовое зодчество. Наиболее ранней и значительной культовой постройкой, сочетавшей черты барокко и классицизма, был иезуитский костёл св. Тадеуша в Лучае. Он возводился с 1766 по 1777 гг. Его строительство связано с архитекторами Виленского иезуитского коллегия Т. Жебровским и К. Спампани. Здесь общая барочная композиция здания трактована более спокойно с введением классицистических элементов. Интерьер был украшен гризайльной перспективной живописью с изображением классицистической архитектуры.

Характерным примером провинциальной трактовки традиционной барочной

объёмной композиции с введением классицистических элементов является костёл св. Анны в Воронче (1781) [2, с. 36]. Здесь классицистические черты имеет общий композиционный замысел: первый ярус трактован в виде колоннады с мерно расставленными колоннами дорического ордера. Ощутимо влияние и парижской церкви Сен-Сюльпис, имеющей длительную историю проектирования, что в итоге привело к сочетанию в её облике черт барокко и классицизма. Постройкой с провинциальной, более спокойной классицистической трактовкой архитектурных форм является Преображенский костёл в Германовичах (1787) [23, с. 41, 43]. Подобную тенденцию причудливого сочетания барочных и классицистических черт можно наблюдать и в отдельных дворцовых постройках. Пример тому – дворец М. Бутримовича в Пинске, возведённый К. Шильтгаузом в 1784 – 1787 гг. [23, с. 54 – 56] (рисунок 7).



Рисунок 7. Пинск, дворец М. Бутримовича, 1784 – 1787 гг., вид со стороны парка. Фото автора

На восточных белорусских землях, присоединённых после Первого раздела Речи Посполитой к Российской империи, стилистика барочного классицизма в поместьях новых российских владельцев не получила распространения. Новое строительство там началось лишь в 1780-х годах в стиле строгого классицизма по проектам работавших в России зодчих Н. А. Львова, И. Е. Старова, Д. Кваренги. Сферой распространения стилистики барочного классицизма стало строительство административных зданий.

Места размещения административных зданий и в определённой степени их облик были predeterminedены регулярными планами переустройства городов, основную часть которых утвердила Екатерина II в 1778 г. Руководство возведением зданий новой администрации осуществлял генерал-губернатор граф З. Г. Чернышёв, а проекты составлялись вновь назначенными губернскими архитекторами И. Зигфриденем и И. Зейделем. Безусловно, до приезда на белорусскую землю они работали в стиле барокко. Здесь же в условиях регулярного переустройства белорусских городов под влиянием архитектуры Твери – первого в Российской империи регулярно перестроенного «образцового» города, а также под воздействием заказчика графа З. Г. Чернышёва они вынуждены были сменить стилистику своего творчества на более классицистическую.

Архитектурный облик возведённых в конце 1770-х годов административных зданий в Могилёве, вероятно, благодаря влиянию З. Г. Чернышёва, требовавшего новой архитектуры для государственных построек, был выполнен в пилястровом рациональном стиле без признаков архитектуры барокко и классицизма.

ма. Использование барочной стилистики очевидно в архитектуре почтового дома, возведённого в Полоцке в 1770 г. по проекту И. Е. Старова [27]. Недавно вернувшийся со стажировки во Франции архитектор создал кубообразное здание с гладкими фасадами, покрытое рустовкой в стиле раннего французского классицизма, с введением барочных архитектурных деталей. Этот проект был использован И. Зигфриденом при строительстве дома генерал-губернатора в Полоцке, где три кубообразных объёма, повторяющих облик почтового дома, были соединены оградами с введением барочных элементов [28] (рисунок 8). Та же тема повторилась в создании проекта дома генерал-губернатора в Витебске [29] (рисунок 9).



Рисунок 8. Полоцк, дом генерал-губернатора. 1770-е годы, общий вид. Фото автора

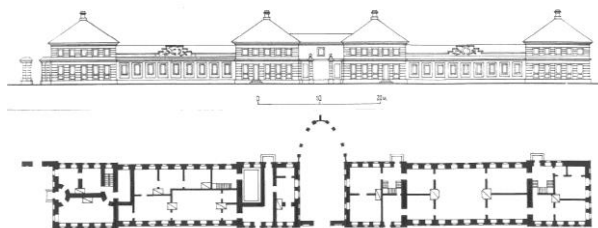


Рисунок 9. Витебск, дом генерал-губернатора. 1770-е годы, фасад, план. Рисунок автора по материалам ЦГИАР

Подытоживая рассмотрение архитектуры барочного классицизма, сделаем следующие выводы:

Барочный классицизм представлял на белорусской земле достаточно широкое явление, охватившее все типы зданий и распространившееся с 1760-х годов вплоть до конца XVIII в. преимущественно на западных территориях, входивших в состав Речи Посполитой. Его развитие здесь было связано с переходом от саксонского влияния к французскому с доминировавшим воздействием французской архитектуры.

Распространение барочного классицизма на белорусской земле было в значительной степени связано с влиянием стиля Станислава Августа, своё развитие он получил в магнатском строительстве. Из отдельных направлений можно выделить возврат к большому стилю французской архитектуры XVII в., соединение стилистики рококо и классицистического декора и провинциальную переработку общих композиционных схем с введением классицистических деталей.

Постройки барочного классицизма характеризуются соединением традиций барокко с идеями Просвещения, использованием характерных для барокко объёмных композиций в их классицистической интерпретации. Этим они отличались от следующего за ними строгого классицизма, которому присущ уже новый подход к проектированию зданий: разрыв с идущими от Витрувия традициями архитектурного проектирования и создание общих композиционных построений чисто геометрическим путём.

ЛИТЕРАТУРА

1. Габрусь, Т. В. Мураванья харалы: сакральная архітэктурна беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 287 с.
2. Морозов, В. Ф. История архитектуры Беларуси. Эпоха классицизма: учебное пособие / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2006. – 152 с.

3. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1994. – 399 с.
4. Jaroszewski, T. S. Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany / T. S. Jaroszewski. – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk : Wyd-wo PAN, 1971. – 104 s.
5. Пилявский, В. И. История русской архитектуры / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. – Л.: Стройиздат, Ленинградское отд-е, 1984. – 512 с.
6. Калнін, В. В. Архітэктурна Яна Самуэля Бэкера / В. В. Калнін // Спадчына. – 1998. – № 3. – С. 65 – 85.
7. Калнін, В. В. Архітэктурна Яна Самуэля Бэкера. Палацавы комплекс у Ружанах / В. В. Калнін // Спадчына. – 1998. – № 4. – С. 74 – 88.
8. Morozow, W. F. Cechi klasycyzmu w planach posiadłości królewskich ekonomii grodzieńskiej końca XVIII wieku / W. F. Morozow // Klasycyzm i klasycyzmu : materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. – Warszawa, 1994. – S. 145 – 158.
9. Морозов, В. Ф. Архитектура пограничья культур Беларуси, Литвы и Польши / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2012. – 176 с.
10. Giedeon, S. Spätbarocker und romantischer Klassizismus / S. Giedeon. – München : University, 1922. – 248 p.
11. Кантор, Е. А. Классическое и неоклассическое во французской архитектуре второй половины XVIII века / Е. А. Кантор // Античность в архитектуре и искусстве последующих веков : материалы науч. конф. – М., 1984. – С. 159 – 168.
12. Ружаны, костёл базилианов, б. г. // Кабинет гравюр Библиотеки Варшавского университета (КГБВУ). – Д. 771.
13. Hallays, A. Nancy / A. Hallays. – Paris : Librairie Renouard, 1908. – 144 p.
14. Ружаны, корчма, б. г. // КГБВУ. – Д. 796.
15. Фасад и план каменного одноэтажного строения в м. Деречин Гродненской губернии, б. г. // Центральный государственный военно-исторический архив России в Москве (ЦГВИАР). – Ф. 349. Оп. 12. Д. 4605. Л. 1.
16. Kwiatkowski, M. Stanisław August Król – Architekt / M. Kwiatkowski. – Wrocław : Ossolineum, 1982. – 299 s.
17. Dąbrowski, S. Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza (przyczynki archiwalne) / S. Dąbrowski // Biuletyn naukowy wydawany przez Zakład architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej. – 1932. – № 2. – S. 134 – 140.
18. Фасад дворца в Каролине, б. г. // КГБВУ. – Zb. Król. P. 187. № 169.
19. Августовек. Охотничий дворец Станислава Августа под Гродно, фото 1913 г. // Национальный музей Польши в Варшаве. – Фото № 3559.
20. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej: Cz. 1. Wielkie Księstwo Litewskie / R. Aftanazy. – Wrocław, Warszawa, Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1992. – Т. 2. Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie. – 474 s.
21. Туристическая мозаика Беларуси / А. И. Локотко [и др.]; науч. ред. А. И. Локотко. – Минск : Белорусская наука, 2011. – 640 с.
22. Tatarkiewicz, W. O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba / W. Tatarkiewicz. – Warszawa : PWN, 1966. – 538 s.
23. Морозов, В. Ф. Архитектурные школы в монументальном зодчестве Беларуси конца XVIII – XIX в. / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2011. – 224 с.
24. План города Шклова, И. Фонтаны, после 1769 г. // Главный архив древних актов в Варшаве. – Собрание картографии. № 4520.
25. Дело об архиве шкловского имения, заведенном генерал-лейтенантом Семеном Зоричем, конец XVIII в. // Центральный государственный исторический архив России в Санкт-Петербурге (ЦГИАР СПб.). – Ф. 1526. Оп. 1. Д. 448.
26. Ланцманис, И. Н. Рундальский двор / И. Н. Ланцманис. – Рига : Авотс, 1981. – 56 с.

27. Проект почтового дома, 1722 г. // Государственный архив древних актов России. – Ф. 248. Кн. 5537. Л. 698, 699.
28. Планы и фасад выстроенным в г. Полоцке Витебской губернии каменных домов для губернатора, губернского магистрата... 1808 г. // ЦГИАР СПб. – Ф. 1488. Оп. 1. Д. 417. Л. 1.
29. Планы и фасады казённых домов в Витебске, б. г. // ЦГИАР СПб. – Ф. 1399. Оп. 1. Д. 264. Л. 7.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена архитектура барочного классицизма в Беларуси конца XVIII в. Определены имена архитекторов, датировка построек, охарактеризовано распространение барочного классицизма в белорусском зодчестве.

SUMMARY

The article is about the architecture of baroque classicism in Belarus at the end of XVIII c. It is determined the architects' names, data of buildings' construction, the spreading of baroque classicism in Belarusian architecture is characterized.

Пікулік А. М.

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСКАЙ ДЗІЦЯЧАЙ КНІГІ 1930-Х ГАДОЎ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 31.08.2015)*

Трагічныя падзеі пачатку 1930-х гадоў значна змянілі культурны ландшафт Беларусі. Стварэнне таталітарнага рэжыму ў СССР было звязана з уніфікацыяй палітычнага, эканамічнага, сацыяльнага і культурнага жыцця краіны: на змену беларусізацыі прыйшла непрымірымая і жорсткая барацьба з «нацдэмамі», у выніку якой Беларусь была практычна пазбаўлена сваёй нацыянальна-арыентаванай інтэлігенцыі. Некалькі хваляў рэпрэсій закранулі і галіну кнігавыдавецтва. У 1938 г. былі растрэляныя абвінавачаны ў шпіянажы таленавіты мастак кнігі Г. Змудзінскі, «польскі шпіён» Я. Мінін; больш за 20 гадоў правёў ў лагерах мастак-графік М. Жытніцкі. У гады сталінскага тэрору існавала нават так званая «справа Беларускага дзяржаўнага выдавецтва» 1936 г., згодна з якой былі абвінавачаны ў трацкізме і рэпрэсіраваны восем супрацоўнікаў гэтай установы.

У пачатку 1930-х гадоў значна ўзмацніўся цэнзурны кантроль. Была праведзена рэвізія ўсіх беларускіх выданняў да 1931 г., вялікая колькасць з іх забаранілі і канфіскавалі з кніжнага гандлю і бібліятэк. Контррэвалюцыйнымі прызнаваліся амаль усе падручнікі для агульнаадукацыйных школ па беларускай мове, гісторыі і геаграфіі, жорсткая палітычная цэнзура панавала і ў дзіцячай мастацкай літаратуры.

Сумна вядомыя пастановы ЦК ВКП (б) («О работе Госиздата РСФСР и объединении издательского дела» ад 25 ліпеня 1930 г.; «Об издательской работе» ад 25 жніўня 1931 г.; «Об издательстве “Молодая гвардия”» ад 29 снежня 1931 г. і інш.) аказалі моцны ўплыў і на дзіцячае кнігавыдавецтва Беларусі, практычна яго спыніўшы. Татальная цэнзура рукапісаў новых кніг, пошукі ў іх палітычных і ідэалагічных хібаў, рэпрэсіі супраць аўтараў прывялі да таго, што выдавецкі план 1936 г. па мастацкай, дзіцячай і літаратуры на мовах нацыянальных меншасцей быў выкананы толькі на 35-40% [1, с. 219]. На пачатак 1941 г. колькасць надрука-

ваных рускамоўных кніг павялічылася ў параўнанні з 1931 г. амаль у 10 разоў: з 38 да 362 назвы [1, с. 220].

У гэтых умовах амаль зніклі з друку народныя казкі, істотна абмяжоўвалася выданне літаратурных казачных твораў, у якіх тагачасная крытыка бачыла «ідэалогію дэградуючага мяшчанства, культ выміраючай сям’і і мяшчанскага дзяцінства». Затое на змену ім прыйшлі палітычна вытрыманыя дзіцячыя кніжкі: І. Каганоўская «Ударныя брыгады ў дзіцячым садзе» (1928), А. Якімовіч «Акцябраты» (пасля 1932 г.), А. Дыла «Торф», «Фабрыка “Акцябр”» (абедзве – пасля 1932 г.), Шатэрнік, Шпіцэр «Першае мая ў піонэрскім атрадзе» (1930) і г. д. Асабліва ўражвае колькасць дзіцячых выданняў, прысвечаных пошуку і раскрыццю ворагаў, шпіёнаў і дыверсантаў. Героі новага часу – мужныя пагранічнікі з добра дрэсіраванымі сабакамі, воіны Чырвонай Арміі, якія пад кіраўніцтвам партыі большавікоў самаахварна аддаюць жыццё за ідэалы сацыялізму, і г. д. Патрыятызму дзеці павінны вучыцца ў персанажаў падобных параненаму ў баі з ворагам галоўнаму герою паэмы М.Калачынскага «Косця-чэкіст»:

*Кастусь ляжыць, прымяў траву
І марыць гэтым днём вясновым,
Калі паедзе ў Маскву
Убачыць Сталіна, Яжова... [2, с. 4].*

Змяніўся не толькі рэпертуар выданняў. У 1932 г. была прынята пастанова ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», якая ўзмацніла кантроль дзяржавы над тагачаснай культурай і зрабіла немагчымым шматвектарнае развіццё савецкага мастацтва: адзіным дазволеным і таму магчымым абвяшчаўся метада «сацыялістычнага рэалізму», што патрабаваў ад мастака «праўдзівага, гістарычна-канкрэтнага выяўлення рэчаіснасці ў яе рэвалюцыйным развіцці». Быў пакладзены канец усім мастацкім эксперыментам, а іх стваральнікі ва ўсіх відах і жанрах мастацтва аб’яўляліся «фармалістамі».

Прынятыя рашэнні балюча адбіся ў тым ліку і на мастацтве кнігі (перш за ўсё ўсесаюзным, а крыху пазней – і на мастацтве нацыянальных рэспублік), якое на працяглы час апынулася ў трагічных абставінах, калі сумненню падвяргалася сама яго прырода. Асноўнае патрабаванне да ілюстрацыі ў кнізе таго перыяду – быць падобнай да твора станковага жывапісу, да «выставачнага стэнда», дзе кожны мастак мог экспанавець свае творы, што адпавядалі нормам сацыялістычнага рэалізму. Ілюстрацыі існавалі амаль выключна ў выглядзе самастойных каляровых ці тонавых уклеек, якія паслядоўна і падрабязна адлюстроўвалі літаратурны тэкст, дакладней кажучы, з’яўляліся «падстрочнікамі» да літаратурных твораў. Ілюстрацыя-карцінка амаль цалкам выціснула іншыя жанры кніжнай графікі: партрэт, нацюрморт, пейзаж. Рэдка сустракаліся і фрагментарныя выявы асобных эпізодаў, не выкарыстоўваліся магчымасці вёрсткі, не было паўпалосных ці «аборачных» малюнкаў, ілюстрацый на палях і г. д.

Асабліва драматычным у такім падыходзе было тое, што ён цалкам выключаў са сферы ілюстрацыі адчуванне літаратурнага стылю, імкненне наблізіцца да яго пластычнага ўвасаблення. Ці не адзінай «правільнай» стала тэхніка размытай чорна-белай акварэлі, набліжанай да фатаграфічнай выпісанасці; адзіны спосаб вырашэння прасторы – яе ілюзорная перспектыўная пабудова карціннага тыпу;

адзіны метада мадэліроўкі фігур – аб’ёмная натуральнасць; адзінае танальнае вырашэнне – дакладныя градацыі шэра-чорных адценняў.

Адмаўляючы мастакам кнігі ў творчай самастойнасці, крытыка пачала паляванне на лепшых яе прадстаўнікоў – майстроў «маскоўскай» і «ленінградскай» школ дзіцячай кнігі; знішчальнай крытыцы былі падвергнуты творы многіх таленавітых мастакоў-графікаў, у тым ліку вялікага мастака і тэарэтыка, «кніжнага філосафа» Уладзіміра Фаворскага, прызначанага ў гэтыя гады на ролю галоўнага «ілюстратара-фармаліста». Шкоднай была абвешчана нават любімая майстрам гравюра-дрэварыт. Жорсткаму цкаванню за тэхніку дрэварыта быў падвергнуты і выдатны беларускі гравёр Я. Мінін.

І ўсё ж, нягледзячы на такія драматычныя абставіны свайго існавання, мастацтва кнігі ў 1930-я гады жыло і развівалася. Менавіта ў гэты час на ўсесаюзнай арэне лепшыя творы стварылі У. Фаворскі, С. Герасімаў, А. Дэйнека, Д. Дубінскі, Д. Шмарынаў, У. Канашэвіч, У. Лебедзеў, М. Мітурыч і іншыя. Працягвалася, хоць і ў іншых умовах, развіццё беларускай кніжнасці. Адзначаныя намі адмоўныя тэндэнцыі аказалі на яе значны, але не вызначальны ўплыў. У перадаванні час паўнаватасная перабудова беларускага кніжнага мастацтва, якое знаходзілася ўсё ж на некаторым аддаленні ад цэнтральных кніжных выдавецтваў, не паспела набраць сілу (вядома, што разгром «ленінградскай» і «маскоўскай» школ дзіцячай ілюстрацыі адбыўся толькі пасля 1935 г.). А ў пасляваенны перыяд паліграфічная прамысловасць Беларусі доўгі час знаходзілася ў стане, які не мог забяспечыць здавальняючае выданне так званых «танальных ілюстрацый», яны таксама выдаваліся, але не былі адзіным магчымым спосабам ілюстравання.

Значныя змены назіраюцца ў 1930-я гады ў складзе мастакоў дзіцячай кнігі: некаторыя з іх былі рэпрэсіраваны (Г. Змудзінскі, Я. Мінін, М. Жытніцкі), многія ў гэты час змянілі месца жыхарства і з’ехалі з Беларусі (М. Філіповіч, В. Дваракоўскі, В. Літко, А. Ахола-Вало і інш.). Гвалтоўнае спыненне беларусізацыі, жорсткая барацьба з «нацдэмамі», некалькі хваляў звязаных з гэтым рэпрэсіі зрабілі немагчымым далейшыя пошукі нацыянальнай адметнасці беларускага кніжнага мастацтва, што пачаліся дзесяцямі беларускага нацыянальнага адраджэння пачатку ХХ ст. і працягваліся ў 1920-я гады. Тым не менш, дзякуючы моцнаму імпульсу, набытаму ў папярэдні час, наяўнасці таленавітых і апантаных мастакоў беларуская дзіцячая ілюстраваная кніга развівалася ўжо як з’ява савецкага выўленчага мастацтва і здолела дамагчыся на гэтым шляху пэўных дасягненняў.

Трывалым падмуркам для развіцця мастацтва кнігі для дзяцей у 1930-я гады стала сфарміраваная да гэтага часу беларуская дзіцячая літаратура. Разам з пісьменнікамі старэйшага пакалення Я. Коласам, Я. Маўрам, М. Лыньковым, В. Вольскім, М. Танкам заявілі пра сябе і пачалі паспяхова працаваць Я. Брыль, В. Вітка, С. Грахоўскі і іншыя.

У даваенны перыяд асабліва важную, калі не вызначальную ролю ў фарміраванні беларускай літаратуры для падлеткаў адыграў Янка Маўр. Вялікі рамантык і летуценнік, ён стаў першаадкрывальнікам новага для нашай літаратуры прыгодніцкага жанру, пазнаёміў сваіх чытачоў з экзатыкай далёкіх краін і астравоў. Ужо ў канцы 1920-х гадоў пачалі выходзіць яго аповесці так званага майнрыдаўскага цыкла: «У краіне райскай птушкі» (1926), «Сын вады» (1927); у 1927

г. – апавяданні «Слёзы Тубі», «Незвычайная прынада», «Лацароні», у 1929 г. – раман «Амок». У 1930-я гады Я. Маўр, нібы насыціўшыся іншаземным матэрыялам, звяртаецца да роднай жыццёвай рэальнасці, у якой дзейнічаюць юныя героі. У 1930 г. выходзіць з друку аповесць «Палескія рабінзоны», у 1934 г. з’яўляецца прыгодніцкая аповесць «ТВТ», што атрымала першую прэмію на Усебеларускім конкурсе дзіцячай кнігі. Творы пісьменніка былі надзвычай папулярнымі, яны выдаваліся і перавыдаваліся вялікімі тыражамі і давалі цікавы матэрыял вядомым і невядомым мастакам-ілюстратарам.

У гісторыю беларускага кніжнага мастацтва па праву ўвайшлі ілюстрацыі В. Літко да аповесці Я. Маўра «Амок» (1930). Навучэнец ВХУТЕМАСа і выпускнік ВХУТЕИНа, Васіль Літко быў часова камандзіраваны ў Мінск дзеля ўзмацнення мясцовых кадраў мастакоў-ілюстратараў і за непрацяглы перыяд сваёй працы ў Беларусі здолеў выканаць шэраг заказаў. Ілюстрацыйны цыкл да аповесці «Амок» цалкам раскрывае выдатныя творчыя магчымасці майстра: у сваіх палосных і паўпалосных ілюстрацыях ён прадэманстравваў амаль неабмежаваную кампазіцыйную вынаходлівасць, лаканізм і выразнасць сілуэтных пабудов, уменне надаць асаблівую гнуткасць лініі. Мастак удала мысліць сапраўднай графічнай чорна-белай мовай, якая набывае ў яго малюнках пяром не толькі строгасць, але і пэўную элегантнасць. Кніга была перавыдадзена ў 1937 г. з вокладкай А. Каржанеўскага. Ілюстрацыі В. Літко да «Палескіх рабінзонаў» Я. Маўра, выдадзеныя ў 1933 г. ужо ў другі раз, атрымаліся ў мастака больш звыклымі: тут В. Літко стварыў пераканальнае і вычарпальнае выяўленчае апавяданне, акцэнтуючы ўвагу на кульмінацыйных сюжэтных момантах.

Значнай з’явай ў кніжным мастацтве сталі і ілюстрацыі А. Тычыны да аповесці Я. Маўра «Чалавек ідзе!» (1927), Б. Малкіна да кнігі «Пекла» (1929), М. Свяцкага да аповесці «Слёзы Тубі» (1938 г., 3-е выд.). Ілюстравалася і кніга Я. Маўра «Сын вады»: вядомы яе варыянт ў цвёрдым пераплёце са шматлікімі малюнкамі ў тэксце (1928, мастак у выданні не пазначаны, але згодна з «Кнігаспісам дзіцячай і піянерскай літаратуры» 1930 г., мастак – А. Абрамаў), перавыдадзена меншым фарматам у 1938 г. У 1928 г. з малюнкамі А. Абравава выдавалася аповесць Я. Маўра «У краіне райскай птушкі».

Нельга не заўважыць і выдадзеную ў 1934 г. у Дзяржаўным выдавецтве Беларусі аповесць Я. Маўра «ТВТ» у афармленні М. Жытніцкага. Мастак выканаў для яе не толькі шматлікія малюнкi ў тэксце, але і вокладку, форзац. Пры ўсёй прастаце і немудрагелістасці графічных выяў кніга ўражвае жывасцю і непасрэднасцю, яна нібы прасякнута духам гульні і пэўнага дзіцячага свавольства, што, дарэчы, цалкам адпавядае зместу твора.

У 1937 г. была выдадзена кніга М. Лынькова «Пра смелага ваяку Мішку і яго слаўных таварышаў», вокладку і ілюстрацыі для якой выканаў малады таленавіты мастак М. Малевіч. У гэты ж перыяд у галіне кнігі для падлеткаў паспяхова працаваў В. Волкаў: у 1935 г. серыяй алоўкавых і перавых малюнкаў ён праілюстравваў паэму А. Александровіча «Шчаслівая дарога». Акцэнтуючы ўвагу не столькі на перыпетых сюжэта, колькі на характарах герояў, мастак ці не ўпершыню ў беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі стварыў псіхалагічна дакладныя пераканальныя вобразы.

У даваенны перыяд у Беларусі некалькі разоў выдавалі творы М. Горкага: у 1930 г. у серыі «Мастацкае слова – масам» была надрукавана аповесць «Дзяцінства» (ілюстрацый няма, мастак вокладкі не пазначаны); у 1936 г. апавяданне «Дзед Архіп і Лёнька» ўдала і вынаходліва праілюстравана Я. Мінін. У 1939 г. у Дзяржаўным выдавецтве Беларусі аповесць «Дзяцінства» выдадзена ўжо пад назвай «Дзецтва», што, напэўна, было звязана з праведзенай у 1933 г. рэформай беларускага правапісу, якая, як вядома, значна русіфікавала беларускую мову. Ілюстрацыі да кнігі выканаў М. Карпенка. Не адмаўляючы яго творам у пэўных мастацкіх якасцях, нельга не адзначыць аднак, што выданне з яго строгім пераплётам і «карцінкамі» на ўклейках цалкам адпавядае ўяўленню часу аб «правільнай» кнізе для дзяцей і падлеткаў.

Нягледзячы на відавочнае лідарства ў перадаваены час літаратуры для падлеткаў і юнацтва, у Беларусі выдаваліся і кнігі для маленькіх: у абмежаванай колькасці – народныя і літаратурныя казкі, у якіх безумоўная перавага надавалася побытавым і сацыяльным матывам; апавяданні пра сучаснае жыццё, творы пра жывёл і г. д. У 1936 г. В. Волкаў стварыў ілюстрацыі да казкі А. Якімовіча «Каваль-Вярнідуб», што сталі адметнай падзеяй у мастацтве кнігі для дзяцей і ў далейшым неаднойчы перавыдаваліся.

Удала працягвалі сваю творчую працу і набывалі дадатковы мастацкі вопыт працы ў дзіцячай кнізе А. Волкаў, М. Гусеў, М. Малевіч, А. Тычына, В. Ціхановіч, А. Шахрай, І. Давідовіч і іншыя. Сярод нешматлікіх казачных выданняў 1930-х гадоў вылучаюцца творы М. Малевіча да казкі П. Яршова «Канёк-Гарбунок» (1938 г., на рускай мове). Яго малюнкi пяром з выкарыстаннем акварэлі ствараюць вельмі эмацыянальнае і натхнёнае выяўленчае апавяданне.

Як і ў папярэдні час, у беларускім кніжным мастацтве для маленькіх пераканальна гучала анімалістычная тэма: «Рак Вусач» (1938), «Казка пра смелага вожыка» (1937 г., мастак Г. Змудзінскі), В. Біянкi «Мышанё Пік» (Мінск, 1929 г.; Вільна, 1931 г., мастак М. Гусеў?), А. Дыла «Белачка» (1935), А. Чэхаў «Белалобы» (1939), М. Някрасаў «Дзед Мазай і зайцы» (1936), В. Гаршын «Лягушка-падарожніца» (1938), М. Някрасаў «Генерал Таптыгін» (1940 г., усе – мастак В. Ціхановіч), А. Чэхаў «Каштанка» (1936 г., мастак А. Волкаў) і іншыя.

Аб сучасным жыцці, навакольным свеце цікава, даверліва і шчыра, з элементамі так неабходнай дзіцяці гульні здолелі размаўляць са сваімі гледачамі А. Волкаў (Я. Колас «Міхасёвы прыгоды», 1935 г.; М. Лынькоў «Міколка-паравоз», 1937 г.), В. Ціхановіч (З. Бядуля «Люцік», 1941 г.), М. Тычына (З. Астапенка «Трактар», 1933 г.) і іншыя.

Кніжная графіка (у тым ліку дзіцячая) з поспехам экспанавалася на Дзякаднай выстаўцы беларускай літаратуры і мастацтва ў Маскве (1940), на перасоўнай выстаўцы беларускіх мастакоў-графікаў (1941), якая прашла ў Віцебску, Гомеле, Магілёве і Брэсце.

Такім чынам, агляд беларускай дзіцячай кніжнай графікі 1930-х гадоў сведчыць пра тое, што хоць яна і развівалася ва ўмовах моцнага ідэалагічнага ціску, дзіцячае кніжнае мастацтва Беларусі захавалася як эстэтычна значная з’ява і ў творах вядучых мастакоў здолела прадэманстраваць відавочныя дасягненні. Дзякуючы адлегласці ад цэнтральных кніжных выдавецтваў Масквы і Ленінграда

беларускія мастакі-графікі, магчыма, крыху менш адчувалі распаўсюджанае ў гэтыя гады ігнараванне спецыфікі кніжнага мастацтва. Набліжэнне да станковых формаў, забарона на асобныя графічныя тэхнікі, панаванне ідэалагічных догмаў «сацыялістычнага рэалізму», адмаўленне мастакам у праве на індывідуальнасць, разгорнутая барацьба з «фармалізмам» у мастацтве і г. д. паўплывалі на беларускую дзіцячую кнігу, але не знішчылі яе. Недасканаласць паліграфічнай базы рэспублікі і, як следства, немагчымасць адпаведна ўзнавіць у кнізе серыі «танальных» ілюстрацый прывялі да абмежаванасці іх выкарыстання ў беларускай дзіцячай кнізе. Жывы, непасрэдны і займальны характар дзіцячым ілюстрацыям надавала ў гэты час іх цесная сувязь з сатырычнай графікай.

ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / рэдкал. : М. В. Мікалаеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2011. – Т. 2. Кніжнасць новай Беларусі (XIX – XXI стст.) / М. В. Мікалаеў (рэд. тома) [і інш.]. – 435 с.
2. Калачынскі, М. Косця-чэкіст / М. Калачынскі. – Мінск : Дзяржвыд Беларусі, 1938. – 17 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности развития белорусского искусства детской книги 1930-х годов. Отмечается, что несмотря на мощное идеологическое давление и игнорирование природы книжной иллюстрации, детская книга Беларуси этого периода смогла сохранить свою эстетическую значимость и в творчестве ведущих мастеров продемонстрировать значительные достижения.

SUMMARY

The article discusses the features of the Belarusian art of children's books of the 1930s. It is noted that in spite of the powerful ideological pressure and ignoring the nature of children's book illustration Belarus book of this period has managed to preserve its aesthetic importance and in the works of the leading masters demonstrate significant achievements.

Прохорцева Т. О.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 30.06.2015)*

Как и в других видах искусства (музыке, литературе), в белорусском изобразительном искусстве на исходе XX – в начале XXI в. характерной тенденцией стала опора художников в своём творчестве на этнические культурные традиции, что проявилось в большей степени в обращении к фольклорно-мифологическому материалу. Другой важной особенностью искусства стало органическое слияние и сочетание общечеловеческих и этнических мотивов. В этот период активно ведётся поиск художественного воплощения особенностей национального характера и мироощущения с использованием стилистики народного искусства. Переосмысление фольклорных и мифологических образов, создание современной палитры, насыщенных традиционными мотивами и символами этнической культуры, – яв-

ление достаточно распространённое в современном искусстве Беларуси. Особенность образа мира, возникающего из совокупности произведений современных белорусских художников, во многом связан с той системой символов, которая составляет сочетание основных элементов мифологического кода традиционной модели мира белорусов [1, с. 6]. Белорусские живописцы постоянно расширяют горизонты художественного творчества, создавая свой неповторимый, продолжающий этнические и архаические традиции мир, где есть место мифам и легендам, истории и современности, глобальным проблемам и личным переживаниям.

Говоря о фольклоризме художественного мышления, необходимо выделить в современном белорусском изобразительном искусстве два уровня фольклоризма: 1) прямое включение в живописное произведение элементов народного творчества без их существенного преобразования; 2) авторское использование фольклора и мифологии, когда народные мотивы, сюжеты и образы выступают в новом художественном качестве. С одной стороны, такое структурирование фольклоризма обосновано историческими этапами развития белорусской живописи. С другой – оба уровня существуют и развиваются одновременно, с преобладанием каждого из видов фольклоризма в тот или иной исторический период.

Творчество многих белорусских художников отличается фольклоризмом – это живопись В. Кожуха, С. Тимохова, В. Товстика, Е. Батальенка, В. Климушки, М. Бущика, З. Литвиновой, В. Дидюли, А. Сковородко, Ф. Ястреба. Такое свойство проявляется как в тематике живописных полотен (В. Кожух, «Флора», 2001 г., «Поле», 2007 г., «Ночь», 2008 г.; С. Тимохов, «Тени Купальской ночи», 2002 г., «Гуканне вясны», 1997, 2009 гг., «Коляды», 2009 г.), так и в метафоричности художественного образа картин. Произведения этих художников отличаются эвокативностью, воздействуя на память, воображение и чувства зрителя.

Многие художники обращаются к архетипам, лежащим в основе коллективного бессознательного, таким как солнце, небо, дерево, птица, человек, и выводят их в транскультурное пространство: Ф. Ястреб, С. Баленок, Д. Чубуков.

Мифологический код, воплощённый в белорусском фольклоре, состоит из базовых универсальных символов, характерных для мирового мифологического кода:

- мирового дерева;
- мировых стихий;
- анимо-тотемов.

Эти символы объединяют все сферы мироздания, а также являются их классификаторами. Основным базовым символом, объединяющим все остальные, выступает Мировое дерево. Оно включает в себя сферы существования мировых стихий (небо, земля, подземный мир). Космические зоны Мирового дерева населены анимо-тотемами (верх – птицы, центр – животные, низ – хтонические существа). Картина мира белорусов включала в себя ряд мифологем (солнца, луны, красоты, женщины), а также орнитоморфные, зооморфные и дендрологические символы. Древним белорусам было свойственно сакральное отношение к солнцу, луне, небу, звёздам, а также персонификация космических стихий [2, с. 27].

Вода – одна из основных космических стихий, которая символизирует хаос при создании мира. Также вода наделялась очистительными для человека свой-

ствами. Такие водные стихии, как река, озеро, море, становятся объектом творческих поисков многих художников. И. Глазова обратилась к белорусскому мелосу, посвящённому реке, «Ой, реченька, реченька...» (1959). Полотно написано в реалистической манере, однако река становится для автора источником вдохновения так же, как и для древних белорусов.

Особое место в белорусской мифологии занимает озеро, которое обладает чудесной силой. Озеро Глубелька, входящее в группу, именуемую Голубыми озёрами, стало для многих художников символом белорусской природы, её неповторимой красоты. Этот образ, как и озеро в целом, стал для художников воплощением родного края: В. Громыко «Глубелька – сердце голубых озёр Белоруссии» (1975); С. Горячев «Луна на голубых озёрах» (1976); Н. Казакевич «Сны Глубельки» (1999). Н. Казакевич наделяет озеро антропоморфными чертами (оно спит), что свойственно мифопоэтике фольклора, а В. Громыко создаёт философское обобщение образа. С. Горячев использует две мифологемы – луны и озера.

Художники часто обращаются к образам водных духов (русалок, озерниц, водяников и др.) и к месту их обитания – водному пространству: А. Силивончик «Русалки» (2009 г., х/м), «Поцелуй русалки» (2007 г., х/м); В. Голуб «Русалочка» (1997).

Водой очищались от болезней, она была хранительницей энергии. Священным центром поселений наших предков чаще всего являлась криница. Особенно почитаема криничная вода, которая зовётся «живой» – оздоравливающей, очищающей [3, с. 63]: В. Кожух «Славянские криницы» (1994).

Водная тематика затрагивается художниками через авторскую мифологизацию образов и создание аллегорий: А. Демидов «Дива. Морская любовь», из серии «Свидание. Rendez-vous» (2000); Г. Скрипниченко «Свитязянка» (1998); С. Кирющенко диптих «Собирающие росу» (1995).

Ю. Пискун на полотне «Свадьба в Бережцах» (1985) изобразил деревенскую свадьбу середины прошлого века, когда ещё сохранялась аутентичность этого обряда. Люди плывут по реке или озеру, вместе с тем вся группа в лодке кажется застывшей во времени. Художник акцентирует внимание на символичности и важности произошедшего: молодожёны плывут по воде навстречу новой жизни, но смотрят в сторону закончившегося для них периода, как бы прощаясь с ним. Полотно выдержано в пастельных тонах, композиция статична и спокойна – всё указывает на вневременность происходящего. Типичен для белорусского края и пейзаж, где вдали виднеются хаты, пасётся конь – жизнь течёт по законам, которые задаёт сама природа и которые человек столетиями старался не нарушать.

В живописном полотне «Корабль» (2010 – 2011 гг., х/м) В. Альшевский представляет архитектуру в виде корабля, плывущего по реке жизни, преодолевая трудности. Созданный живописцем образ плывущего корабля созвучен с мифологемой воды, которая являлась фундаментом Космоса, средством очищения жизни.

Основными образами, связанными с мифологемой солнца, являлись колесо, крест, петух, конь, лебедь, огонь [4, с. 38]. Во многих натюрмортах, посвящённых традиционной культуре и быту, присутствует колесо – это может быть колесо как вертикального веретена, так и телеги. Данный образ в трактовке художников символизирует сельскую жизнь, которая является образцом гармоничного существо-

вания человека во Вселенной. К образам коня и лебедя обращаются В. Кожух («Лебедь», 2004 г., х/м), В. Барабанцев («Мелодия трав», 1999 г., х/м, «Тёплый вечер. Раков», 2005 г., х/м), В. Товстик («Ладья времени», 2006 г.), Г. Дроздов («Свет в ночи», 2006 г.), В. Исаченко («Возле избы», 2005 г.).

Солнце чаще всего отождествлялось с золотым блеском – цветом состоятельной жизни, тем самым происходила его частичная фетишизация. В. Рожков в живописном полотне «Золотые мечты» (1991) как раз использовал это мифологическое представление.

Многие элементы обрядов семейного цикла связывались с солнцем и повторяли его форму: кольцо и венок невесты, праздничный каравай. Народный календарь был также солярным, что отражалось на обрядах календарного цикла. Праздники группировались вокруг летнего и зимнего солнцестояния. Основная часть жизни солнца заключалась в границах первого полугодия. Поэтому фольклорно-этнографический колядный комплекс можно рассматривать как результат эстетического освоения макрокосма неотрывно от осознания действительности в ходе практической деятельности земледельцев [4, с. 23]. А. Марочкин в композиции «Колядная ночь. Заславье» (1982) использует мотивы колядной звезды и маски «козы» – одного из главных героев праздника. Сам художник отождествляет своё творчество с национальной культурой, её находками, традициями, обычаями и связью с природой.

Купалье – один из самых древних праздников солярного цикла. Цветок папоротника обязательно рисовался похожим на солнце. Здесь переплелись представления о солнце как источнике урожайности и любви. Купальские костры были, скорее всего, символом солнца, ведь и хороводы вокруг них водили «по солнцу». Многие художники обращаются к мифологеме «папараць-кветка» (сон-трава, святаянник): Г. Рудак «Папороть – цветок счастья» (1970); В. Костюченко «Папараць-кветка» (2007 г., 2009 г. х/м), Е. Батальенок «Где сон-трава (Купалье)» (1986 г., х/м), А. Марочкин «Святаянник (цветок святого Ивана)» (1991 г., х/м), Г. Ващенко «Сон-трава» (2001 г., х/м). Отдельного внимания заслуживает работа З. Литвиновой «Цветение» (1987). В живописном полотне художница использует мотивы птиц, хоровода, стилизованные элементы рушника. В картине прочитывается образ таких весенних обрядов и праздников, как Сороки и Троица. Художественный образ полотна дополняет тёплая цветовая гамма, выдержанная в пастельных тонах. Пространство картины лишено объёма и времени – величин, которые были чужды мифопоэтике первобытного искусства. Плоскостность и «вневременность» сближают произведение З. Литвиновой с народным творчеством.

Мифологема Луны неоднозначна в своих смысловых значениях и представлена бинарными оппозициями жизни и смерти, добра и зла, здоровья и болезни. Это было связано с видимыми изменениями формы луны, её «рождением» (нарастанием) и «смертью» (убыванием). С этими фазами связывались положительные и отрицательные трактовки образа. В изобразительном искусстве мифологема представлена в основном в положительной трактовке, связанной с лирическими переживаниями: В. Товстик «Осень в Казимеже» (2001), «Мечта о полёте» (2004); М. Гончарук «Батлейка» (2006 г., дерево/левкас); Ю. Крупенков «Влюблённые» (2001), «Лунная дорожка» (2001), «Яблони цвет» (2003).

Мифологема женщины – одна из главных единиц белорусской мифологическо-фольклорной системы. Женщина является основной фигурой трёх циклов семейной обрядности, составлявших замкнутый жизненный круг. Этот круговорот происходил вокруг определённого центра, которым являлась женщина. В мифологемах женщины и земли прослеживаются тождественные черты, так как оба образа были связаны с плодородием. Многие обрядовые действия, соответствующие культу земли, выполнялись именно женщинами [2, с. 15]. Образ женщины, созвучный со своей мифопоэтикой в фольклоре, разнообразно представлен в белорусском изобразительном искусстве: М. Севрук «Девчата» (1968), М. Рогалевич «Бабье лето» (1998), Г. Скрипниченко «Август» (1985), В. Голуб «Свитязянка» (1998), М. Меренков «Ирина» (2009). В картине «Хадора» (1989) А. Марочкин создаёт портрет белорусской крестьянки. На полотне изображён не просто образ, а сюжетно-тематическая картина. Автор показал белоруску на фоне зимнего ночного пейзажа, где вдали видны кресты погоста; на женщину с казаном картофеля в руках (здесь картофель воспринимается как символ второго крестьянского хлеба) льётся свет, который охватывает её ореолом, – образ крестьянки становится символом чистоты и непорочности белорусского народа.

В белорусском народном сознании мифологема Красоты прежде всего отождествлялась с женской сущностью, но понимание женской красоты не было однобоким. Главной являлась гармония внешних и внутренних факторов. И красота женского тела, и высокие духовные качества женщины (трудолюбие, достоинство, разум) вместе составляли смысл мифологемы красоты [2, с. 16 – 17]: М. Савицкий «Куст роз» (1974), Г. Скрипниченко «Мир спасённой красоты (аллегория мира)» (1984). В. Кожух в полотне «Приданое» (2005 г., х/м) изобразил молодую женщину, сидящую на лавке перед открытым расписным сундуком-«куфрам», из которого извлечено её богатство – рушники, один из важнейших атрибутов традиционной обрядовой деятельности. Фон холста организован как предмет народного творчества: то ли деревянная рама с резьбой, то ли имитация росписи. Таким образом, художник отсылает зрителей к лучшим образцам белорусского народного творчества.

Анимототемы в белорусском фольклоре широко представлены орнитоморфными, зооморфными и дендрологическими символами. Согласно многочисленным фольклорно-этнографическим исследованиям, человек выделил из окружающей среды в первую очередь растения и, в частности, деревья. Дерево стало базовым концептом, который определил организацию мира, универсальным средством для символизации различных ситуаций и явлений. Символика начала, характерная для всех дендрологических символов, а также тенденция обозначать первородную энергию объясняется восхождением обозначенных символов к древним архетипам. Деревья не только образы-символы, но и участники символических ситуаций и картин. Эта символичность может быть основана как на психологическо-эмоциональном начале (где проявляется взаимозаменяемость образов), так и на мифо-ритуальном значении конкретного растения.

Орнитоморфные образы использовались в качестве мифопоэтических образов божественности, природных стихий и объектов, воли, жизни, обновления. Птица в мифологическом сознании являлась медиатором между различными ча-

стями Космоса, между Космосом и Хаосом. Птица была олицетворением душ не только умерших, но и ещё не родившихся людей (аист, журавль и ласточка приносят души из рая). Из мифологемы «птица-душа» следует осмысление и пояснение антиномии «временное-вечное» (рождение – смерть – потусторонний мир), «добро-зло» (голубь-ворон). Орнитоморфные образы имели непосредственное отношение к образам природных объектов, стихий: солнце, облака, ветер, гром, молния, гроза, дождь.

Аллегоричен сюжет картины Д. Чубукова «Поздний вечер бабьего лета» (2007 г., х/акрил, темпера): женщина в народной одежде выпускает на волю большую птицу, выступающую на полотне в роли проводника между этим миром и «выраем», верхним уровнем Мирового древа. Ведь бабье лето – период, когда птицы собираются лететь в тёплые края, «вырай», который в традиционном понимании белорусов считался сакральным местом, где обитают высшие силы и божества.

Аист является одним из самых сакрализованных орнитоморфных образов и широко представлен в белорусской мифологии, являясь примером гармоничного сосуществования человека и природы [5, с. 5]. В этом контексте образ аиста распространён и в белорусском изобразительном искусстве. В ряде полотен Г. Ващенко, посвящённых этой птице, образ выступает как аллегория семьи. Художник обращается к жизни птиц, воспевая через эти мотивы материнскую любовь и заботу, мужество: «Хозяин» (1974), «Материнские крылья» (1974 – 1975). Художники используют изображение птицы как символа белорусского края: Д. Алейник «Край белых аистов» (1982).

Голубь также является святой, божьей птицей, наряду с ласточкой, аистом и жаворонком. Как и в песенном фольклоре, в изобразительном искусстве голубь выступает символом верной любви и нежного отношения к семье: В. Кожух «Голубка» (2003 г., х/м); В. Товстик «Весна», из серии «Времена года» (2004 г., х/м), «Мелодия одинокого валторниста» (2005 г., х/м), «Посещение старой усадьбы» (2001 г., х/м); Ю. Пискун «Зимний сон» (1996 г., х/м).

Анималистические (зооморфные) образы являются одними из наиболее архаичных, вследствие чего занимают важное место в структуре фольклорной традиции белорусского общества. Зооморфные образы вмещают в себя ряд символических значений, кодирующих картину мира белорусов. Фольклорные образы животных отличаются символизмом, который разворачивается в русле бинарных оппозиций, диахронических и символических аспектах зооморфного кода. В народной традиции образы домашних животных функционируют в контексте ритуальных действий (родильная, свадебная, поминальная обрядность) и календарно-обрядового комплекса (Коляды, Купалье и др.): В. Ткачёр «Коляды в Верхнем городе в год Собаки» (1996), А. Смоляк «Купальская ночь» (1997), В. Телеш «Посвящение зубру» (1980). Я. Романович в полотне «Посвящение коню» (2006 г., х/м) – натюрморте с предметами сельского быта (лапти, хомут, подковы, кувшин, оплетённые бутылки, фонарь) – предметы быта посвящает животному.

Таким образом, одним из источников образности в изобразительном искусстве современной Беларуси является фольклор белорусов. Фольклоризм отечественного изобразительного искусства, как и фольклорность отдельных живопис-

ных и графических работ ряда белорусских художников, явление достаточно распространённое для культуры Беларуси. Художники часто используют различные мифологемы (Солнца, Луны, красоты, женщины) и образы (зооморфные, орнитоморфные, дендрологические, космогонические, хтонические), наделяя их свойствами, схожими или идентичными с мифологическими воззрениями белорусов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шаўлякова, І. Л. Галерэі сноў: у крытычных сутарэннях / І. Л. Шаўлякова ; прадм. Т. І. Шамякінай. – Мінск : Фонд маладых літаратараў «Пегасавы крылы», 1995. – 55 с.
2. Казакова, І. В. Міфалагічна-фальклорная спецыфіка беларускай традыцыйнай культуры : дыс. ... д-ра філал. навук : 10.01.09 / І. В. Казакова ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Мінск, 2000. – 220 с.
3. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч ; навук рэд. С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2004. – 582 с.
4. Малашук, І. М. Архетып сонца ў беларускім фальклору : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.09 / І. М. Малашук ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Мінск, 2003. – 113 с.
5. Камарова, М. А. Архетыпічнасць, асаблівасці семантыкі і функцыянавання арнітаморфных вобразаў-сімвалаў у беларускім фальклору : аўтарэф. ... канд. філал. навук : 10.01.09 / М. А. Камарова ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Мінск, 2006. – 20 с.
6. Лобач, У. А. Уяўленні аб прасторы і часе ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў: па этнаграфічных і фальклорных матэрыялах XIX – пачатку XX ст. : аўтарэф. ... канд. гіст. навук : 07.00.07 / У. А. Лобач ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Мінск, 2003. – 19 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются фольклорные художественные образы в творчестве современных белорусских художников в сопоставлении с традиционными образами белорусской мифологии и фольклора. В качестве анализируемых примеров отобраны наиболее яркие образы-символы в белорусской живописи. Также приведены новые сведения о характере использования фольклорных традиций в изобразительном искусстве Беларуси конца XX – начала XXI в.

SUMMARY

The article deals with folklore artistic images in the works of modern Belarusian artists in comparison with traditional images of Belarusian mythology and folklore. The most bright symbolic images of the Belarusian painting are selected as an example. The work also includes the new information about the nature of the use of folk traditions in the art of Belarus late XX-ties as well as at the beginning of the XXI century.

Шамрук А. С.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА ГОРОДА: КОНЦЕПЦИИ И ВОПЛОЩЕНИЯ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 31.08.2015)

Отношение человека к городу, комфортность проживания в нём, возможность идентифицировать себя с местом, наполненным культурными смыслами, следами памяти, чувствами и ассоциациями, зависят от многих факторов, среди которых – возможность воспринимать город как художественно осмысленную структуру, которую можно рассматривать как форму города. Форма города – это

запечатлённая в материальной оболочке история его социальных, политических, экономических, культурных, художественных идей в разные эпохи его существования. Разновременные наслоения позволяют рассматривать город как палимпсест, коллаж, мозаику, составленные из разновременных фрагментов, следов, планировочных архетипов, артефактов, а также аморфной и не имеющей артикулированной формы урбанизированной ткани. «Форма города – это не единственный его образ, но возможность выстраивания внутри города пространственных ситуаций, основанных на архитектурных образцах» [1, с. 279].

На протяжении истории сменилось множество подходов к формированию городов, в которых нашли отражение общественно-культурный контекст эпохи, различные урбанистические и архитектурные концепции, утопические идеи и амбициозные проекты проектировщиков, претендующих на роль преобразователей-демиургов. При всём многообразии соединяющихся в городе разновременных фрагментов в его архитектурно-пространственной структуре присутствует определённая логика развития, отражающая историю города, смену эпох и поколений, которая составляет основу его уникальности. Эта общая логика объединяет фрагменты со стихийно сложившейся исторической планировкой, структурой городских кварталов, ансамблевой застройкой улиц и площадей, районами массовой застройки, уплотнённой урбанизированной средой и рассредоточенной малоэтажной застройкой. Воплощённые в жизнь градостроительные и архитектурные проекты входят в ткань города, приспосабливаясь к потребностям людей либо диктуя свои правила игры и механизмы поведения. Они адаптируются каждым новым поколением, которое вносит в них новое содержание, трансформирует в соответствии с изменившимися социальными условиями и техническими возможностями. Здания и городские пространства либо остаются актуальными и привлекательными на протяжении длительной истории, либо демонстрируют несостоятельность попыток решения социальных задач архитектурными средствами, заканчиваясь сносом или трансформацией.

В. Рыбчинский отмечает обусловленность форм городов многообразием потребностей людей: «Если города формируются под влиянием людских потребностей, они должны быть столь же разнообразными, сколь разнообразно само наше общество» [4]. На протяжении истории наблюдается повторение отдельных планировочных архетипов, способов организации пространства, подходов к интерпретации формы города, возрождающихся в новых исторических контекстах и отвечающих социальным условиям и психологическим потребностям людей, во многом общим для разных эпох и культур. Как утверждает К. Линч, при создании городов на протяжении истории используется только несколько основных принципов формообразования, так как «градостроительная форма базируется на физиологии и психологии человека, на устойчивости окружающего нас мира природы» [2, с. 41]. Форму поселения К. Линч определяет как пространственную организацию человеческих действий и физических признаков окружения, которые так или иначе важны для действий людей, делая акцент на универсальные принципы, зависящие от устойчивых структур человеческой психики, восприятия и «фундаментальных» потребностей. Поддерживая линию на гуманизацию градостроительства, К. Линч «утверждает позицию

градостроителя – интерпретатора потребностей обитателей поселения, а не демиурга, как бы свыше предписывающего людям избранные им ценности, способности деятельности и формы окружения» [2, с. 9].

Интерес к городу как художественно осмысленной форме, воплощённой в геометрических рациональных структурах, прослеживается в ренессансную эпоху в трактатах и проектах Л. Б. Альберти, П. Филарете, Ф. ди Джоржо, А. Палладио и находит развитие в периоды барокко, классицизма, в утопических проектах Э.-Л. Булле, К.-Н. Леду. Принципиальной для трактовки формы города авторами ренессансных трактатов является позиция, что «город следует воспринимать как большое здание, а здание – как маленький город» [1, с. 129]. В понимании формы города Э.-Л. Булле, представителя французского неоклассицизма, нашло отражение влияние получивших развитие процессов урбанизации. Образ города Э. Булле конструирует из повторяемых форм крупных архитектурных монументов, помещённых в стратегически важных планировочных точках и противопоставленных бесконечности растущего города [1, с. 215 – 218]. На карте Парижа П. Патта 1765 г. наблюдается особенность восприятия формы города как системы пространственных пауз, рождённая под влиянием градостроительных проектов барокко и классицизма, в которых система площадей приобретает значение остова структуры города [1, с. 200]. Влияние рационалистических идей эпохи просвещения XVIII в. отразилось в проекте раннеиндустриального города Шо К.-Н. Леду.

В современную эпоху категория формы актуализируется в ответ на развитие процессов урбанизации, характеризующихся неограниченным расширением городских территорий, превращающих город в аморфную структуру из однообразных районов. Термин «урбанизация» ввёл в оборот испанский градостроитель И. Серда (в книге 1867 г. «Общая теория урбанизации»), считавший целью урбанизации «максимально расширить инфраструктуру, с тем, чтобы распространить среду обитания людей за пределы символических пространств исторического города» [1, с. 33]. Художественная метафора урбанизации легла в основу проекта «Бесконечный город» флорентийской группы «Archizoom» (1968 – 1972), предсказывающего поглощение формы города однородной инфраструктурой. А. Бранци раскрывает идею проекта, которая состоит в том, что современный мегаполис перестал быть «местом», став «состоянием» [5]. Воплощением этой идеи является застройка городов монотонными микрорайонами с использованием одинаковых серий домов, что сопровождается разрастанием инертной массы типового жилья, потерей городом формы и таких качеств, как индивидуальность, образность, утратой человеком чувства дома, способности идентифицировать себя с местом проживания. Продолжение практики расширения городских территорий возведением новых микрорайонов с типовой застройкой, которая осуществляется сегодня в Беларуси, обостряет проблемы, связанные с качеством архитектурно-градостроительной формы города и жилой среды. Намечаемая в проектах застройка городов-спутников одинаковыми сериями домов приведёт к ещё большему нивелированию уникальности и выразительности облика отдельных городов.

На формирование стратегий градостроительного проектирования в XX в. и отношения к форме города значительное влияние оказали концепции, ориентированные как на развитие урбанизационных процессов, так и на противодействие им

– «Города-сада» Э. Говарда, «Лучезарного города» Ле Корбюзье, «Вертикального города» Л. Хильберзаймера, «Города широких горизонтов» Ф. Л. Райта, функционального зонирования, средового подхода, нового урбанизма, концепции Л. Мамфорда, Р. Мейера, К. Александера, К. Доксиадиса. Проникновением футурологического мышления в градостроительное проектирование характеризуются проекты А. Сант'Элиа, группы «Архигрэм», П. Меймона. Идеи Д. Джекобс, противостоящие последствиям урбанизации и ориентированные на возрождение традиционных качеств городской среды, оказали сильное воздействие на выработку ориентиров градообразующей деятельности конца XX – начала XXI в.

Различное воплощение в мировой архитектуре нашла идея города-сада, рождённая в противодействие урбанизационным процессам. Проекты Э. Говарда с жилыми, общественными и производственными зонами, разграниченными садами, парками и бульварами, нашли реализацию в проектировании отдельных городов, пригородных районов, рабочих поселков. Преимущественно идеи города-сада реализовывались в создании озелененных пригородных поселков с малоэтажной застройкой. Образцом для некоторых городов-садов, таких как Форест Хиллс Гарденс в пригороде Нью-Йорка (Ф. Л. Олмстед, начало XX в.), служили средневековые города с разнообразием планировочных приёмов, историческими стилизациями. Подобный подход к проектированию жилых поселений возродился в конце XX в. в движении нового урбанизма. Многие города-сады, такие как центр Тель-Авива (арх. П. Геддес, 1-я половина XX в.), сохранили своё значение комфортной и привлекательной среды до настоящего времени. Идеи Э. Говарда вспоминаются сегодня при посещении советских микрорайонов, возведённых в 1960-е годы. Разросшаяся зелень трансформировала маргинальные районы типовой застройки в сомасштабную человеку среду с просторными дворовыми территориями, пересечёнными протоптанными жителями тропинками, которая при условии её эстетической и эксплуатационной реабилитации могла бы возродить идеи города-сада.

Воспринятая в своё время как несостоятельная концепция «города широких горизонтов» Ф. Л. Райта, предусматривавшая бессистемное размещение жилых и общественных зданий на загородных территориях, нашла в последующие годы реализацию в процессе переселения значительного количества людей в посёлки пригородных вилл, которые в настоящее время являются альтернативой городской жилой среде.

Революционное воздействие на урбанистику XX в. оказала концепция «Лучезарного города» Ле Корбюзье. Воспринятый современниками как утопический, этот проект в последующие годы был реализован во многих странах в виде высотной застройки в жилых районах или в городских центрах. Заложенные в проекте и рождённые модернистским сознанием идеи функционального зонирования на долгие годы стали аксиомой при проектировании городов, особенно в СССР, сохранив своё влияние и в постсоветский период. Сформированные по образцу «Лучезарного города» жилые районы к настоящему времени снесены или коренным образом модернизированы. Градостроительные идеи Корбюзье сохранили своё значение преимущественно в условиях уплотнённых центров мегаполисов. В то время как концепция «Лучезарного города» уходит в историю, в отечественной

практике она предлагается как инновация, способная придать городу столичный масштаб. Неразрывность художественных и социальных аспектов в архитектуре и градостроительстве позволяет выразить сомнение в целесообразности формирования жилой среды высотными объёмами, предназначенными на роль акцентов в панораме застройки и формирующими некомфортную среду с отсутствием масштаба человеку пространств. Возведённые в сложившейся среде, высотные объёмы разрушают сложившиеся связи, условия восприятия существующих построек, что отрицательно сказывается на качестве градостроительной формы и жилой среды. В мировой практике от высотного строительства отказались многие крупные города, поставив перед современными проектировщиками задачу сохранения идентичности архитектурного образа города, развития его художественной формы, не нарушающего ранее сформированные ансамбли и артефакты, ориентации на создание эстетически полноценной и комфортной среды, что в большей степени обеспечивает уплотнённая среднеэтажная застройка.

Один из экстремальных модернистских проектов урбанизации начала XX в. – «Вертикальный город» Л. Хильберзаймера – нашёл неожиданное развитие в минском районе «Лебяжий». В проекте Л. Хильберзаймера (1924) город представляет собой геометрически однородную монотонную структуру, состоящую из одинаковых многофункциональных объёмов с разделёнными транспортными и пешеходными потоками, формирующими анонимное пространство. Синестальная гамма минского района подчёркивает техницистский образ комплекса, состоящего из суперблоков с общественной зоной в стилобате, объединённых пешеходной эспланадой. Марсианская безжизненность гладких поверхностей фасадов и поднятые над землёй пешеходные пути с высокими лестницами, затрудняющими движение, свидетельствуют о визионерском характере проекта, не ориентированного на реальные потребности и возможности человека, который воспринимается в масштабе района как маленькая шестерёнка в огромной «машине для жилья».

Внимание к градостроительной форме, в которой интерпретированы связи городского контекста, характеризует решение жилого района «Каскад» в Минске (арх. Б. Школьников). Окружающие район магистрали, железная дорога повлияли на структурную организацию пространства, конфигурацию, пластику и высоту домов. Подвижная и выразительная структура района, представляющего собой крупномасштабный артефакт, аккумулирует энергетику окружающей урбанизированной среды, трансформируя её в художественную тему объекта. Динамика силуэтных очертаний контрастирует с камерными, защищёнными от транспорта дворовыми пространствами.

Ценности художественной формы в архитектуре и градостроительстве легли в основу теоретических идей архитекторов А. Росси, О. Унгерса, Р. Колхааса, П. В. Аурели, общей чертой которых является поиск стратегий сохранения городского художественной формы, культурной идентичности и индивидуальной образности в противостояние процессам урбанизации и глобализации. А. Росси акцентирует внимание на значении архитектурных артефактов, вступающих в противостояние с однородностью застройки, не имеющей границ и определённых очертаний, и формирующих остов формы города [3]. На ценности художественной фор-

мы в архитектуре и градостроительстве ориентирована концепция «архипелага» О. Унгерса, основанная на интерпретации города не с точки зрения крупномасштабного планирования, а как пространства, состоящего из островов, каждый из которых представляет собой уникальный по форме микрогород [1]. Постмодернистскому сознанию отвечает теория градостроительной формы К. Роу, в соответствии с ней город трактуется как коллаж из разнородных архитектурных объектов (в книге «Город-коллаж», 1978 г.) [1, с. 256].

Идеи А. Росси и О. Унгерса легли в основу концепции П. В. Аурели, где находит отражение интерес к форме города, образованной через уникальность отдельных мест: «Если суть урбанизации состоит в тотальной мобильности и интеграции, то суть города – в уникальности его отдельных мест» [1, с. 75]. П. В. Аурели подчёркивает значение архитектурных объектов, которые «оппонируют силам урбанизации, чётко противопоставляя её вездесущему могуществу свои законченные формы, точные, ясно обозначенные границы», при этом разграничивая роль объектов, форма которых создаётся в связи с окружающим контекстом и может быть основой формирования образа города, и иконических зданий, лишённых всех смыслов, кроме идеи прославления экономических успехов корпораций» [1, с. 19].

Анализ рассмотренных концепций позволяет выделить важные, с точки зрения формы, требования к архитектурным и градостроительным проектам. Среди них – артикуляция морфотипов городской структуры, логики развития города, особенностей городских ситуаций и использование их в качестве основы нового проектирования. Последние строительные и реконструктивные работы в центре Минска – на проспекте Независимости, в Верхнем городе – не отвечают задачам сохранения и развития уникальных градостроительных ситуаций, урбанистической памяти города. Новое здание жилых апартаментов (арх. С. Чобан, С. Кузнецов) нарушает ритм архитектурно-пространственных и масштабных соотношений ансамбля проспекта Независимости на участке, примыкающем к площади Победы. Несомасштабный застройке объём закрывает панорамный обзор, образованный зелёным диаметром, искажает восприятие монумента Победы, который утратил своё значение пространственной доминанты на открытом участке проспекта.

Процесс разрушения урбанистической истории Минска можно наблюдать в заново застраиваемом районе Верхнего города, где задачи реконструкции уступили место логике коммерции. В застройке не решена задача артикуляции характерных для района и во многом утраченных связей, интерпретации их в новых объектах, сохранения «духа места», следов исторической памяти. В «реконструируемой» застройке преобладают глухие фасады первых этажей, тупиковые дворы, затрудняющие движение пешеходов. Несомасштабная пешеходу ширина улицы Зыбицкой, превышенная этажность первого ряда домов на набережной, использование грубых стилизаций не способствуют рождению ассоциаций со старым городом, формированию атмосферы исторического центра.

Внимание к градостроительной форме города, соединяющей художественные, социальные и функциональные аспекты, характерно для зодчих разных эпох, посвятивших творчество удовлетворению потребности людей жить в комфортной

и художественно привлекательной среде. Забвение этих задач оборачивается тяжёлыми последствиями для людей и городов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аурели, П. В. Возможность абсолютной архитектуры / П. В. Аурели ; пер. с англ. – М. : Strelka Press, 2014. – 304 с.
2. Линч, К. Совершенная форма в градостроительстве / К. Линч ; пер. с англ. В. Л. Глазычева, под ред. А. В. Иконникова. – М. : Стройиздат, 1987. – 264 с.
3. Росси, А. Архитектура города. Уникальность городских артефактов / А. Росси // Проект international. – 2011. – № 28. – С. 220 – 233.
4. Рыбчинский, В. Городской конструктор: идеи и города / В. Рыбчинский ; пер. с англ. – М. : Strelka Press, 2014. – 220 с.
5. Branzi, A. Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956 – 1976 / A. Branzi ; ed. by M. van Schaik, O. Macel. – Munich : Prestel, 2005. – 319 p.

РЕЗЮМЕ

Форма города рассматривается в соединении урбанистических концепций, художественных критериев, социальных аспектов. Анализируются градостроительные стратегии, реализующие разнообразные подходы к трактовке формы города, их переосмысление различными поколениями зодчих. Поднимаются проблемы художественной формы города в архитектурной практике Беларуси.

SUMMARY

The shape of the city is considered in conjunction urban concept, artistic criteria, the social aspects. The urban strategy that implementing a variety of approaches to the treatment of forms of the city, their reinterpretation of the different generations of architects are analyzed. The problem of the artistic form of the city in the architectural practice of Belarus are raised.

РАЗДЕЛ II ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫЧНОГО МАСТАЦТВА

Глина А. В.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРИОРИТЕТОВ УПРАВЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ С УЧЁТОМ ПОТРЕБИТЕЛЬСКИХ ВОСПРИЯТИЙ СПЕКТАКЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ОПРОСОВ ЗРИТЕЛЕЙ БЕЛОРУССКИХ ТЕАТРОВ)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 11.09.2015)*

Основные направления управления театральной деятельностью вытекают из целей, состоящих в развитии театрального искусства в соответствии с его социокультурным предназначением и, как результат, в формировании и удовлетворении художественно-эстетических потребностей населения в сценическом искусстве. Функционально они могут быть конкретизированы следующим образом: создание и продвижение театральных постановок, организационный и инновационный менеджмент, взаимодействие с театральной общественностью, организация различных художественно-творческих мероприятий, разработка и реализация маркетинговой, имиджевой и рекламной политики, организация деятельности по реализации сопутствующих товаров и услуг и другое. Определение и реализация приоритетов управления театром – это область театрального менеджмента, направленная на построение театральной деятельности как системы моделирования театрального процесса, эффективное управление продвижением сценического искусства на рынок театральных услуг и осуществление назначения театра.

В последние годы в театральной практике актуальной выступает проблема привлечения зрительской аудитории к оценке потребительских восприятий спектакля и на её основе определение приоритетов развития театра. Потребительское восприятие – это процесс получения, упорядочения и интерпретации имеющейся информации зрителями для создания собственного представления о спектакле как о потреблённом товаре, а также о факторах влияния на удовлетворение потребительского интереса к нему. В том случае, когда реципиенты способны осмыслить и оценить атрибутивные свойства товара, их восприятие может стать основным определяющим фактором потребительского отношения к нему. А когда зрителям недостаточно информации, они прибегают к каким-то иным сигналам-маркёрам, лишь номинально указывающим на потребительские свойства товара, и поэтому зачастую оказываются неудовлетворёнными его потреблением [1, с. 713]. В этой связи зарубежные авторы настоятельно рекомендуют изучать запросы и желания потребителей, поскольку продать возможно только то, что действительно хочется купить, а не то, что производители способны сделать [5, с. 16 – 17]. Нам представляется важным экстраполировать подобные рассуждения на современный театр, проследить, насколько мнения зрителей белорусских театров согласуются с

различными подходами к потребительским свойствам спектакля и, следовательно, с определением направлений театрального менеджмента. С этой целью мы обратились к результатам исследований 2014 – 2015 гг., проведённых в нескольких белорусских театрах методами наблюдения и интервьюирования зрителей.

Как свидетельствуют исследования, существует взаимосвязь между эмоциональным состоянием клиентов, их уровнем знаний о товаре/услуге и их готовностью совершить покупку [3, с. 22 – 23]. Поэтому в вопросе, позволяющем выявить ассоциации зрителей, мы попросили их назвать первое, что придёт на ум при упоминании слова «театр». Свободные ассоциации оказались разнообразными и достаточно индивидуальными. Мы объединили их в три группы: «ассоциации-эмоции», «ассоциации-ценности», «ассоциации-атрибуты». Так, среди ассоциаций-эмоций преобладают «красота» и «восторг», среди ассоциаций-ценностей лидирует «искусство». Почти каждый пятый респондент представляет современный театр как искусство. Высказали свои ассоциации более 90% опрошенных, и никто из них не связал слово «театр» с чем-то негативным. Напрашивается вывод о значительном потенциале в развитии театрального искусства, который, как свидетельствуют театральные зрители, не утерян в век информационных технологий.

Для определения приоритетов управления театральной деятельностью важно выявить понимание зрителями целей посещения театра. Ответы на этот вопрос были объединены в три группы. Во-первых, как отметило большинство респондентов (50 – 70%), наиболее важным оказалось для них от спектакля «получить сильные впечатления», «испытать яркие, неизгладимые чувства», «духовно обогатиться». Следующие по степени убывания варианты ответов – «задуматься о важном», «ощутить сопричастность с происходящим на сцене», «увидеть что-то необычное» – были высказаны практически каждым десятым театральным зрителем. Немногочисленным оказался выбор таких целей, как «встретиться с друзьями, знакомыми», «позволить себе расслабиться», «отключиться от повседневных проблем» (рисунок 1). Представляется удивительным, что вариант ответа «чему-то научиться» у столичных театральных зрителей не нашёл отклика, тогда как среди респондентов «провинциальных» театров, в частности, Мозырского драматического театра имени Ивана Мележа, каждый пятый ответил, что преследовал эту цель.

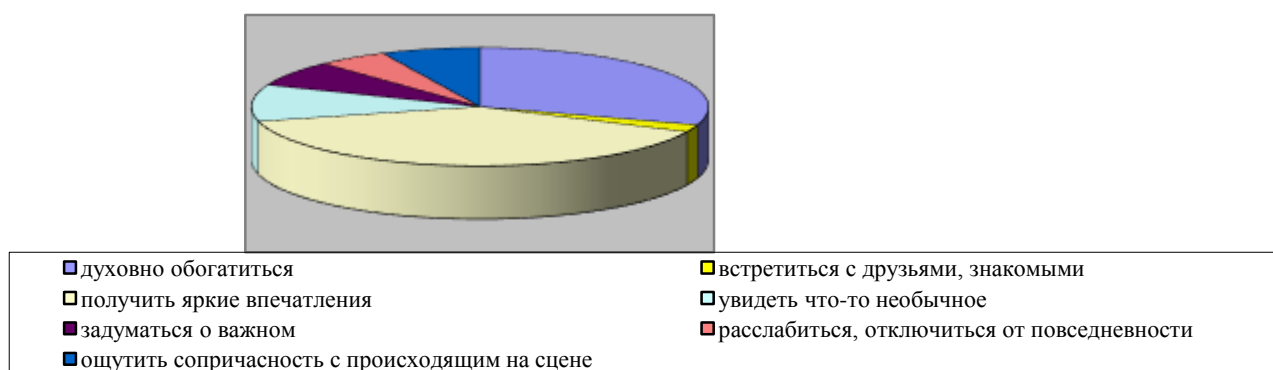


Рисунок 1. Рассуждения столичных театральных зрителей о целях посещения спектаклей

Как и несколько тысяч лет назад, театр привлекает возможностью наслаждаться эмоциями, быть сопричастным с происходящим на сцене, реализовать духовные потребности – так считает около двух третей зрителей.

Несёт ли в себе мотивационно-целевую нагрузку жанровая определённость спектаклей в выборе зрительских предпочтений, мы смогли узнать из ответов на вопрос: «Какие жанры театральных представлений Вам нравятся больше всего?». Продемонстрируем выбор жанров зрителями Белорусского государственного академического музыкального театра. В день проведения исследования здесь шёл спектакль-комедия «Стакан воды». Итак, такой жанровой разновидности как комедия («Бабий бунт», «Моя жена – лгунья»), отдали предпочтение в среднем около 26% респондентов; мюзикл («Голубая камейя», «Стакан воды») – 16%; классика («Ассоль», «Сказки Венского леса») – 14%; водевиль («Подлинная история поручика Ржевского», «Однажды в Чикаго») – 11%; мелодрама («Вечность на двоих») – 10%; драма («Эсфирь», «Вечар») – 9%; современная драма («Не мой») – 2%; фарс («Пінская шляхта») – 3%; мистерия («Чорная Панна Нясвіжа») – 3%; пародия – 2%; у трагедии, авангардного театра-эксперимента, притчи, импровизации поклонников оказалось около 1%. Во-первых, почитатели театрального искусства выражают готовность смотреть различные жанры театральных постановок, но «традиционные» жанры превалируют в их выборе над представлениями «модернистского» характера.

Во-вторых, потребителей сценических постановок привлекают «лёгкие», увеселительно-развлекательные жанры (комедия, мюзикл, водевиль и др.). Это предпочтение отражает специфику современного потребительского восприятия театрального продукта и поведения зрителей, на которую современные исследователи указывают как на наиболее очевидную духовно-эстетическую тенденцию и экономическую категорию: «В прокате среднестатистического успешного театра, который работает всю неделю, около 2/3 составляет лёгкий жанр, дающий театру оборотные средства на текущие постановочные расходы. Оставшаяся треть приходится на серьёзные классические постановки» [4]. Вторую группу предпочтений составляют классические жанры. Третья, самая малочисленная группа, это жанры, отражающие современный креативный поиск (импровизация, притча, авангард и др.). Наверное, есть потребность при определении приоритетов репертуарной политики театра учитывать высказанные мнения потребителей данного искусства. В планировании репертуара должны присутствовать жанры и для раздумий, и для сердца, и для души с преобладанием последних.

Но следует помнить, что подлинное предназначение искусства, театрального в частности, состоит не в том, чтобы опускаться до уровня удовлетворения банальных и сиюминутных потребностей и чувств зрителей, а в том, чтобы поднимать их перманентно на новый, более высокий художественный уровень, воспитывать у зрителей совершенный эстетический вкус и потребности в высоких образцах искусства. На подобные рассуждения навели ответы на вопрос о повторном посещении понравившегося спектакля. В разных театрах зрители отвечали приблизительно одинаково: более 60% поклонников театра говорили однозначно «да». Категоричное «нет» мы услышали от каждого третьего

респондента. Понятно, что большинство зрителей высоко ценит художественно-эстетические качества театрального произведения, мастерство воплощения драматургии на сцене, в актёрской игре, поэтому готово приходить несколько раз на понравившийся спектакль. С этой категорией зрителей организационно-менеджерская и маркетинговая деятельность не составит огромных усилий. Но надо также иметь в виду, что практически каждый третий посетитель рассчитывает на просмотр только новых театральных постановок, готов покупать только новый продукт.

В оценке потребительских восприятий спектакля нельзя обойти стороной вопрос о личности режиссёра и актёров в театральной представлении. Как показали опросы зрителей, он выступает очевидным критерием удовлетворенности поклонников театра просмотренным спектаклем. Для зрителей Гродненского областного драматического театра оценка личности режиссёра, актёров, как утверждают 45% из них, всегда были значимыми в принятии решения о посещении театра. Однако каждый шестой из зрителей белорусских театров говорит, что не обращает на это внимания. Он идёт в театр спонтанно-интуитивно или целерационально: его влечёт туда не актёрский состав, задействованный в спектакле, и не воплощённый в нём режиссёрский творческий талант, а скорее всего, стечение обстоятельств. В ценностно-художественном смысле такой зритель не является интересным для изучения, но в организационно-мотивационном, в контексте театрального менеджмента он представляет собой неординарный объект актуальных аспектов демонстративно-потребительского отношения к спектаклю. Демонстрация присутствия в театре, реализация корпоративных планов, социальных статусов, разного рода встречи и знакомства в данном случае, по меткому изречению американского мыслителя Т. Веблена, подпадают под категорию «престижного (показного) потребления» [2]. Как следствие из такого рода показного посещения театра, около 20% посетителей говорят в интервью о «спектаклях, непонятных широкой публике», а 34% респондентов указывают на «низкий культурный уровень» зрителей, пришедших в театр. Подчеркнём, что последний ответ оказался самым распространённым вариантом рассуждений респондентов. Так каждый третий зритель оценил культуру своего «коллеги-театрала». Мы полагаем, что театр не сможет одномоментно изменить «культурный уровень зрителей» и не подменит собой многочисленные социальные институты, призванные осуществлять воспитательную функцию. Но театр сможет повлиять на этот уровень своей духовно-художественной атмосферой, культурной традицией. Среди иного рода «неприятностей», которые испытывают посетители театра, выделим рассуждения о высокой стоимости билетов (более 10%). Отметим также, что никто не указал в качестве негативного явления в театре на его коммерциализацию, не сказал о его низком художественном уровне.

Современная театральная жизнь не стоит на месте, в ней появляются инновационные художественные приёмы и технологические процессы, закладываются новые приоритеты в управлении театром, организации связей с общественностью и т. д. Выяснению особенностей отношения зрителей к некоторым театральным проектам, апробированным во многих зарубежных театрах, было посвящено не-

сколько вопросов интервью. Первый из них касался возможностей проведения перед началом спектаклей (либо в антрактах) специальных культурных мероприятий (выставок, ярмарок, встреч и т. д.). Респонденты поддержали идею их организации (рисунок 2). По данным опросов, 63% зрителей белорусских театров сказали, что посетят эти мероприятия, отрицательно высказались об их посещении в среднем 37% респондентов. При этом перед началом спектакля большинство респондентов пойдёт на выставку и ярмарку. Немного меньше театральных зрителей посетят экспозицию, музыкальное выступление и встречу с режиссёром. По их мнению, окажутся не совсем привлекательными фотовыставка и презентация.

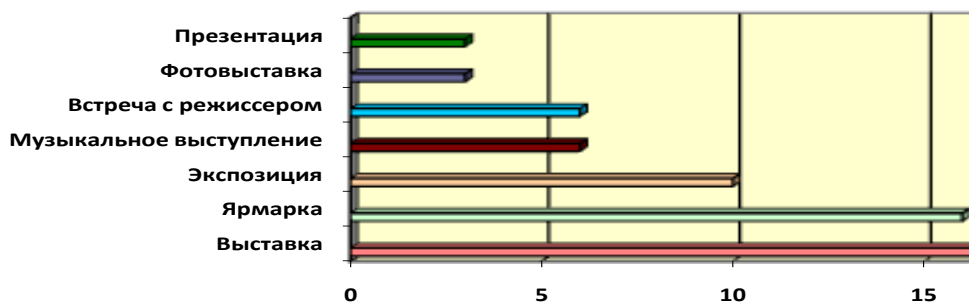


Рисунок 2. Мнение театральных зрителей о проведении в театре культурных мероприятий

Театральных менеджеров заинтересуют ответы зрителей на вопрос о реализации коммерческих проектов в стенах театра в виде оказания дополнительных услуг, сопутствующих потреблению театрального продукта. Данные услуги прошли апробацию в ряде зарубежных театров, что-то используется и в отечественной театральной практике. Так, организация досуга детей в стенах театра (пока родители будут наслаждаться просмотром спектакля) привлекла внимание почти половины опрошенных. Реализация этого предложения, на наш взгляд, позволит привлечь в театр ту категорию молодёжи, которая имеет маленьких детей и испытывает затруднения в посещении театра ввиду проблемы присмотра за ними. В среднем 30% зрителей белорусских театров не отказались бы от театральных сувениров за деньги или в качестве подарка или приза, а почти каждый шестой зритель сказал, что хотел бы сам поучаствовать в театральном представлении в различном амплуа. Заслуживают внимания рассуждения респондентов об услуге «организации работниками театра трансфера зрителей после спектакля». Она нашла отклик у каждого девятого столичного зрителя, в провинциальных городах потребность возросла приблизительно в два раза.

Таким образом, мы выявили и систематизировали мнение театральных зрителей города Минска и других городов Беларуси о некоторых аспектах управления театральной деятельностью, способствующих успешному продвижению спектакля в многочисленную аудиторию поклонников. Предложения зрителей, высказанные в интервью, театральные работники могут использовать в организационно-проектной деятельности, позволяющей им определить приоритеты развития в жанрово-репертуарной политике, системе управления театральным делом и, следовательно, оказать влияние на востребованность в обозримой перспективе сценических постановок в широких кругах ценителей белорусского театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блекуэлл, Р. Поведение потребителей / Р. Блекуэлл, П. Миниард, Д. Энджел. – СПб. : Питер, 2007. – 944 с.
2. Веблен, Т. Теория праздного класса: экономическое исследование институций / Т. Веблен. – М. : Прогресс, 1984. – 367 с.
3. Инновационные маркетинговые коммуникации : учебное пособие / И. В. Василенко [и др.]. – Волгоград : Волгоградский филиал РГТЭУ, 2013. – 81 с.
4. Огородникова, А. Театр начинается с менеджмента / А. Огородникова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ksonline.ru/stats/-/id/959/>. – Дата доступа: 17.12.2013.
5. Шульц, Д. Е. Новая парадигма маркетинга. Интегрируемые маркетинговые коммуникации / Д. Е. Шульц, С. И. Танненбаум, Р. Ф. Лаутерборн. – М. : Инфра-М, 2004. – 233 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе материалов эмпирических исследований выявлена оценка потребительского восприятия спектакля зрителями белорусских театров, что позволяет сформулировать приоритетные направления управлению развитием отечественного театрального искусства.

SUMMARY

In the article on the basis of empirical research identified consumer perceptions of the performance evaluation of the audience of Belarusian theaters, allowing to formulate priorities for the development of the domestic management of theatrical art.

Глина В. В.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ МАРКЕТИНГА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 11.09.2015)*

Под моделированием в контексте излагаемой темы подразумевается такой логико-технологический процесс, который позволяет воссоздать ту либо иную ситуацию развития театральной деятельности в упрощённо-наглядном и систематизированном виде, чтобы предвидеть различные варианты её динамики и определить последствия альтернативных решений по продвижению театрального спектакля на арт-рынок. Моделирование позволяет анализировать сложные недетерминированные процессы и скрытые причинно-следственные связи, порой возникающие в социокультурных системах, в том числе в сфере театрального искусства. Оно осуществляется как интеллектуально-логическая деятельность с той целью, чтобы составить представление об изучаемом предмете, образ которого предстоит создать для принятия эффективного решения. Поэтому анализу подвергается не сам предмет, связанный с этим решением, а его образ или модель.

Процесс моделирования состоит из четырёх основных элементов: субъекта, объекта (моделируемого феномена), инструментов моделирования и модели: «Объекты моделирования имеют потенциально бесконечное разнообразие связей со средой, поэтому для них характерно множество “входов”, которое формирует или отбирает для регистрации исследователь. Результат зависит от арсенала средств измерения и возможностей их применения, методов сбора и обработки

маркетинговой информации, от воздействия исследователя на “чёрный ящик”» [1, с. 232].

Распространённым средством создания моделей развития различных направлений театральной деятельности, её результатов, связей с потребителями выступает маркетинговое моделирование. К его инструментам следует отнести вербальные, технические, технологические средства получения и систематизации информации, а также компьютерное программное обеспечение и различные современные коммуникации с потребителями. Ни одна маркетинговая задача в театральной индустрии не может быть научно обоснована и решена без предварительной разработки модели. Исследуя театральный рынок, изучая спектакль как специфический товар, выявляя потребительские предпочтения зрителей, разрабатывая стратегию театра, мы обязаны это всё моделировать. Модель выступает своеобразным инструментом познания, который исследователь ставит между собой и объектом и с помощью которого изучает его свойства. При обнаружении складывающейся неблагоприятной ситуации в изучаемом объекте, при выработке действенного решения, направленного на оптимизацию субъективных и объективных условий его функционирования в маркетинге, используется система взаимосвязанных и взаимообусловленных факторов, структурных последовательных операций, определяемая как технология моделирования. Следовательно, под маркетинговым моделированием театральной деятельности понимается научно обоснованная технология имитационного воссоздания факторов и условий продвижения произведений театрального искусства на современный арт-рынок. Разнообразие видов моделирования можно структурировать таким образом:

- моделирование планирования и целеполагания в театральной деятельности, в продвижении театра на арт-рынок;
- моделирование поведения субъектов театральных услуг, включая потенциальных зрителей и заинтересованных лиц;
- моделирование театрального маркетинга – рынка театрального искусства, позиционирования театрального продукта на рынке, системы продвижения театра на рынок.

Исследователи театрального маркетинга утверждают, что «разнообразие видов моделирования, используемых в маркетинге, характеризует не принципиально новые типы моделей, а скорее сферы, направления, уровни, возможности, особенности применения. Формализация маркетинговых процессов и их моделирование – не самоцель исследования, а средство достижения экономически целесообразного результата» [1, с. 232]. Поэтому технологически важно представить моделирование как последовательный, алгоритмичный, формализованный процесс оперирования информацией, приводящий в итоге к закономерному результату – имитационной модели, на практике эффективно демонстрирующей все искомые показатели объекта.

Моделирование состоит из четырёх основных этапов. Первым из них выступает **целеполагание**, включающее идентификацию и определение объекта и предмета анализа, выявление проблемной ситуации, разработку целей и задач моделирования, вида модели, системы принципов. Алгоритм разработки модели на этом этапе предполагает первоначальное проведение идентификации оригинала,

определение категориального аппарата моделирования, установление границ и точек соприкосновения между объектом и внешней средой – потребителями театрального искусства.

Следующий шаг целеполагания – выявление и описание сложившейся проблемной ситуации как несоответствия реального положения дел желаемому. Она может заключаться в недостаточном знании того или иного аспекта театральной деятельности, поведения театральных зрителей либо в несовпадении действительного и ожидаемого, на что можно так или иначе повлиять: улучшить, оптимизировать, привести в соответствие с требованиями рынка театральных услуг и т. д.

После осмысления проблемной ситуации в целеполагании наступает центральная фаза – формулирования цели. При этом нельзя ограничиться постановкой какой-то общей цели моделирования (аналитическая, креативная и т. д.), а конкретизировать её в соответствии с направлениями предполагаемого решения проблемной ситуации, например, объяснение смысла принятия решения о новых возможностях в продвижении сценического произведения на арт-рынок, либо исследование динамики театральных потребностей зрителей, либо прогнозирование стратегии театра в новых условиях, с последующей постановкой соответствующих задач. На основании поставленной цели и задач субъект моделирования переходит к определению вида модели (стратегическая, структурная или функциональная, вероятностная или детерминированная и т. д.). Это позволит на последующем этапе моделирования определить, отобрать и систематизировать различные параметры маркетинговой информации.

Завершает первый этап моделирования формулировка основных принципов, необходимых для построения на втором этапе концептуальной основы предстоящего маркетингового анализа.

Второй этап моделирования – **исследование оригинала**. Концептуализация моделирования, сбор, анализ и синтез информации об оригинале, формализованное её изложение и структурное изучение процессов, систематизация свойств оригинала и выявление функциональных зависимостей – таков основной алгоритм действий по реализации второго этапа. Выбор того или иного концептуального подхода к рассмотрению оригинала в соответствии с принятой целью моделирования показывает, с какой точки зрения рассматривается оригинал, какие его черты считаются существенными, как они интерпретируются. В современных исследованиях процессов театральной жизни достаточно часто используются и модернистские учения (позитивизм, прагматизм, рационализм и др.), и концепции постмодернизма как эстетического феномена (иррационализм, интерпретативизм, релятивизм, деконструктивизм и др.) [2]. Исследование оригинала предусматривает структурный анализ процессов, осуществляемый через формализацию реального театрального процесса «путём разложения его на подпроцессы, выполняющие определённые функции и имеющие взаимные функциональные связи... Выявленные подпроцессы, в свою очередь, могут разделяться на другие функциональные подпроцессы. Структура общего моделируемого процесса может быть представлена в виде графа» [5], которому придаётся иерархическое многоуровневое построение.

Следующим шагом исследования оригинала выступает определение его свойств и функциональных зависимостей, отражающих закономерности существования и изменения. Для этого необходимо произвести отбор характеристик, отражающих существенные черты оригинала с точки зрения поставленной цели моделирования. В качестве таких характеристик выступают различные параметры моделируемого объекта (например, архетип театрального зрителя), а также входные и выходные переменные свойства театральной деятельности. Параметры моделируемого объекта отражают внутренние, объективные свойства. Их принято подразделять на постоянные (устойчивые факторы формирования потребности посещать театр), условно-постоянные (возраст, семейное положение, статусные и ролевые признаки и др.) и переменные (социокультурные, образовательные, сезонные и т. д.) детерминанты. Вместе с данными параметрами в моделирование включаются «входные переменные», отражающие влияние внешней среды на моделируемый объект, и «выходные переменные», которые демонстрируют соответствующую реакцию моделируемого объекта на воздействие внешнего окружения. Переменные величины характеризуют, например, объём и сроки реализации театральных услуг, затраты на маркетинг, расходы на продвижение театрального продукта и другое, а параметры – нормы расхода на рекламу, нормы времени на PR-мероприятия и прочее. Среди входных переменных в моделировании необходимо учитывать: процедурные средства и дискретно направленные факторы, связанные с закономерными, логически обоснованными действиями в театральной деятельности (в качестве таковых можно рассматривать изменение репертуара или организацию гастролей для оживления потребности потенциальных зрителей в посещении театра); управляющие технологии и независимые позитивные переменные, которые оказывают организационное воздействие на потребителя, в частности, на принятие решения о посещении театра и обеспечивают переход из существующего положения дел в желаемое, планируемое (например, реклама, PR-акция, участие в спектакле известного актёра и т. д.); «возмущающие воздействия» – нежелательные случайные факторы, нарушающие режим желаемого функционирования моделируемого объекта.

Завершающий шаг на этом этапе – определение функциональных зависимостей как закономерностей изменения параметров и переменных, а также существующих связей между ними. Конечным результатом данного этапа является система знаний об оригинале, позволяющая перейти к следующему, основному этапу моделирования – **построению модели**. Он заключается в «сборке модели», трансляции и корректировке отношений, обобщении полученных данных. Возможно использовать специальные универсальные программы-интерпретаторы, которые на основании полученной на предыдущих этапах информации об оригинале и формализованного описания модели запускают все имитирующие действия: «В результате можно получить отдельную моделирующую программу, которая работает независимо от системы моделирования в виде отдельного программного продукта» [5].

Алгоритм этого этапа включает определение степени подобия оригинала и модели, выбор типа модели и формы её представления, формализацию модели в терминах принятого языка описания и другое [3]. Как нам представляется, завер-

шающим шагом в этих действиях выступает графическое изображение проекта модели. Наиболее распространённый способ графики – автоматизированное описание с помощью компьютерного графического конструктора. По мнению специалистов, оно осуществимо с помощью моделирования в Pilgrim [5].

Четвёртый этап – **анализ модели с точки зрения адекватности** – это практическая проверка полученных с помощью моделирования знаний и использование их в построении обобщающей маркетинговой парадигмы того или иного аспекта театральной деятельности, её корректировка, совершенствование и модернизация. На этом этапе осуществляется перенос знаний с модели на оригинал, формирование достоверных знаний об объекте. Верификация параметров выступает как качественная проверка логики построения модели и выполняется в соответствии с принципами, на основании которых «построена модель с помощью специально выбранных тестовых примеров» [5]. В результате верификации возможна корректировка модели с уточнением параметров моделирования.

Следующий момент установления адекватности модели заключается в её валидации, то есть в количественной проверке адекватности модели по заданным параметрам. Валидация также предполагает, если потребуется, корректировку модели. После этой фазы наступает обобщение результатов анализа модели, которое состоит в формулировке выводов о степени её адекватности искомым требованиям, а также в констатации сведений об элементах модели, не нашедших подтверждения в изучаемых процессах.

Иногда в технологии моделирования выделяется и пятый этап – **«использование модели в соответствии с целями моделирования»**. Мы не станем выделять его в качестве отдельного этапа, но подчеркнём практическую значимость исследования театральных процессов путём использования разработанной модели и, соответственно, переноса выводов анализа модели на оригинал, включение знаний, полученных с помощью моделирования, в систему маркетинговых действий в театральной сфере и оперирование ими.

Следует учитывать, что моделирование является циклическим процессом. Поэтому за конструированием первого четырёхэтапного цикла вполне вероятным может стать второй и третий цикл, благодаря чему знания об исследуемом объекте будут расширяться и уточняться, а создаваемая модель совершенствоваться. Поэтому технология разработки моделей всецело зависит от возможностей получения исследователем достоверных эмпирических материалов, объясняющих суть выявленных проблем. При этом принимается во внимание не только реальная возможность поиска, сбора и упорядочения информации, но и подготовка информационных материалов в соответствии с чётко установленными технологическими параметрами избранной маркетинговой стратегии. Результаты стратегического моделирования служат основой для разработки направлений театральной коммуникации и креативной политики, позволяют внедрить в театральную деятельность современную методику и технологию формирования стратегической модели продвижения театрального продукта к потребителям.

В завершение построения системы моделирования театральной деятельности и алгоритмизации продвижения спектакля к потенциальным зрителям укажем на практическую значимость изображения модели в доступной и понятной форме.

Исследователи театрального искусства достаточно активно используют графики, диаграммы, гистограммы, рисунки, характерные для графического построения объектов. Театральных маркетологов может интересовать графическое изображение связи между объёмами реализации театральных билетов, других театральных услуг и затраченными средствами на маркетинговые мероприятия, рекламу, PR-акции. Эти графики позволят ответить на вопросы о том, носят ли данные связи причинно-следственный характер или имеют просто статистическую природу [1, с. 231], наглядно увидеть, в чём заключается качество предоставляемых театральных услуг, его влияние на продвижение спектакля к потребителям [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисова, В. В. Методология моделирования в маркетинговых исследованиях / В. В. Борисова // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 323. – С. 229 – 232.
2. Крюкова, Т. А. Постмодернизм в театральном искусстве : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 / Т. А. Крюкова. – СПб., 2006. – 28 с.
3. Моделирование в маркетинге [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://perviydoc.ru/v17372>. – Дата доступа: 22.05.2015.
4. Проведение исследований качества услуг, предоставляемых учреждениями культуры : методические рекомендации / авт.-сост. А. Сорокина ; ред. Е. П. Малованюк. – Иркутск, 2010. – 40 с.
5. Эксперимент. Имитация и моделирование [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cyberfac.ru/publ/marketing/marketing/ehksperiment_imitacija_i_modelirovanie/13-1-0-372. – Дата доступа: 22.05.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются технологические аспекты моделирования театральной деятельности с использованием результатов маркетинговых исследований по продвижению театральных услуг к потребителям. В основу разработки положен алгоритм четырёхчастного построения этапов маркетингового моделирования и особенностей их реализации.

SUMMARY

The article deals with the technological aspects of simulation theater work using the results of marketing research to promote the theatrical services to consumers. The formulation is algorithm building a fourfold stages of marketing modeling and characteristics of their implementation.

Двужильная И. Ф.

О РОЛИ ЕВРЕЙСКОЙ МУЗЫКИ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИХА ВАГНЕРА

*Гродненский государственный университет им. Я. Купалы
(Поступила в редакцию 07.09.2015)*

Белорусская музыкальная культура всегда была явлением поликультурным. Весомый вклад в её становление и развитие внесли музыканты и композиторы разных национальностей: поляки и русские, немцы и венгры, грузины, украинцы, евреи. Пионером в области исследования музыки евреев Восточной Европы и её влияния на белорусскую музыкальную культуру выступила Н. С. Степанская, оставившая серию статей в сборнике «Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе» [1]. В центре её интересов – канторское синагогальное искусство и

идишская песня [2; 3], феноменология еврейской музыки и особенности её функционирования на белорусской земле [4; 5], композиторское творчество евреев-музыкантов в контексте белорусской культуры 1-й половины XX в. [6]. Интерес представляют и работы учеников Н. С. Степанской: Д. Слеповича, автора публикаций и диссертации о клезмерской музыке [7], и Т. Халево, в центре внимания которой находилась музыка профессиональных композиторов-евреев 1920 – 1930-х годов [8].

Данная статья продолжает серию работ автора, посвящённую композиторскому творчеству бывших студентов-евреев Варшавской консерватории – М. Вайнберга, Л. Абелиовича, Э. Тырманд, Г. Вагнера, в профессиональное становление которых трагические события Второй мировой войны внесли кардинальные изменения. Цель статьи – выявить роль еврейской музыки в жизни Генриха Матусовича Вагнера (02.07.1922, Жирардув, Польша – 15.07.2000, Минск), формы её проявления в творчестве композитора.

Как и многие музыканты, стоявшие у истоков белорусской композиторской школы, Вагнер не родился в Беларуси. Несмотря на то, что республика стала для композитора второй родиной, он никогда не забывал о своих корнях – многие факты биографии, подтверждающие это, стали известны уже после смерти Г. М. Вагнера. Дополняя друг друга, они раскрывают глубокую натуру автора, который бережно относился к культурным традициям, сформировавшим его как композитора, педагога, личность.

Реконструировать отдельные страницы жизни Вагнера позволила беседа автора статьи с композитором Эдди Моисеевной Тырманд (1917, Варшава – 2008, Минск) и музыковедом Ниной Самуиловной Степанской (1954, Минск – 2007, Холон), с дочерью композитора Галиной Генриховной Вагнер (р. 1948, Минск) и художником-реставратором, исполнителем еврейской канторской музыки Анатолием Александровичем Наливаевым (р. 1931, Рогачёв).

Генрих Вагнер родился в Жирардуве, пригороде Варшавы, где прошли детские и юношеские годы (1922 – 1939) в достаточно состоятельной семье скрипача¹. Частные уроки музыки позволили мальчику в 11 лет поступить в Варшавский музыкальный институт им. С. Монюшко, а 3 года спустя – в Варшавскую консерваторию по классу фортепиано. Однако события, случившиеся в первый день осени 1939 г., кардинально изменили его жизнь.

По воспоминаниям Галины Вагнер, «летом после окончания 1-го курса вместе с группой студентов он отдыхал в районе Пинска возле границы с СССР. 1 сентября 1939 немецкие войска вошли в Варшаву. После звонка родителям несколько человек приняли решение перейти границу. Конечно, на территории СССР их всех арестовали. Работали на лесопилке возле города Барановичи, на строительстве узкоколейки. Счастливым случаем стало равнодушное человеческое отношение одного из командиров охраны – в каком-то клубе отец увидел фортепиано и сел играть. Этот человек не поленился, отвёз его на прослушивание в ближайшую музыкальную школу, где настояли на отправке в консерваторию в

¹ Известно, что Варшава 1930-х годов, когда происходило становление личности Г. Вагнера, была поистине центром еврейской культуры. Здесь функционировали еврейские театры, в синагогах пели именитые канторы, о чём в беседе вспоминала Э. Тырманд.

Минск. И вот тут, рассказывал отец, его поразило отношение советской власти. Несмотря на то, что ни о каком гражданстве речи и быть не могло, его взяли на учёбу, поселили в общежитие и даже выплачивали небольшую стипендию». В таком же положении оказались ещё двое студентов Варшавской консерватории – Мечислав Вайнберг и Лев Абелиович, окончившие Белорусскую государственную консерваторию по классу композиции профессора В. Золотарёва 22 июня 1941 г.

17-летний Г. Вагнер, студент Белорусской консерватории, некоторое время подрабатывал концертмейстером в филармонии, а также аккомпанировал Моше Кусевицкому (1899, Сморгонь – 1966, Нью-Йорк). Известный кантор в начале Второй мировой войны был схвачен в Варшаве гестапо. Однако польские подпольщики сумели переправить М. Кусевицкого в СССР, где в Минске он и воссоединился с семьёй. Владелец редкого голоса – высокого баритона, он пел оперную и литургическую музыку по всему Советскому Союзу. Возможно, в 1939 – 1941 гг. и пересеклись в Минске дороги Г. Вагнера и М. Кусевицкого, следствием чего стали записи канторских молитв из репертуара М. Кусевицкого; их обработки Г. Вагнер будет делать уже после войны [9].

22 июня 1941 г. в Белорусской государственной филармонии состоялся выпускной экзамен по композиции его двух друзей – М. Вайнберга и Л. Абелиовича, а 28 июня Минск был оккупирован. К счастью, Генрих Вагнер не стал узником Минского гетто, созданного нацистами в августе 1941 г., и не разделил судьбу Михаила Крошнера, выпускника Белорусской консерватории, погибшего в гетто в июле 1942 г..

19-летний Генрих Вагнер через Москву добрался до Саратова, а затем в Душанбе. Здесь из московских и местных артистов, а также музыкантов Московской и Белорусской филармоний сформировали Первый фронтовой театр, который возглавил народный артист СССР Георгий Менглет, а его музыкальную часть – Генрих Вагнер. Обладая блистательными музыкальными способностями, он, пианист, за неделю освоил игру на аккордеоне. Прошёл с ним всю войну, выступал как аккомпаниатор и солист. После освобождения Минска в июле 1944 г. вернулся в город и вошёл как концертмейстер в концертную бригаду белорусов (в ней были певцы Н. Пигулевский, Л. Александровская, цимбалисты И. Жинович, М. Буркович) [10].

Окончание войны Г. Вагнер встретил в Минске. К сожалению, трагедия европейского еврейства не миновала и молодого человека. Родители Вагнера и его сестра стали узниками гетто Радумь (близ Варшавы), а потом были отправлены в Освенцим. Об этом Вагнер узнал через 25 лет после войны, побывав уже знаменитым композитором с концертами в Польше. Тогда же отыскался след его двух тётушек по линии отца – Евы и Берты, с которыми он вскоре встретился в Париже.

Переехать в Варшаву Вагнер мог в 1952 г., когда И. Сталин разрешил бывшим жителям Польши вернуться на родину. Тем не менее, композитор остался в БССР, которая стала для него второй родиной. В 1947 г. он женился на актрисе Белорусского драматического театра им. Я. Купалы Татьяне Алексеевой и вошёл в семью народной артистки СССР Лидии Ржецкой. В судьбе Г. Вагнера она сыграла не последнюю роль. Как вспоминает Галина Вагнер, «в послевоенные годы в

консерватории после одного собрания (в рамках идеологической кампании борьбы с космополитизмом) над ним сгустились тучи: из-за того, что он был совершенно несведущим в особенностях и правилах высказываний в то время в отношении “шагающих не в ногу”, да ещё выходцем из буржуазного запада, его судьба могла стать очень печальной. Ситуацию спасла его тёща, моя бабушка – Лидия Ржецкая. Ей удалось убедить кого надо, что высказывание отца – это наивность, глупость и отсутствие надлежащего социалистического воспитания».

Вероятно, после этого случая Г. Вагнеру пришлось забыть о еврействе, о котором ему напоминали не раз. Но композитор всегда помнил о своих корнях, о чём свидетельствует его творчество. В 1959 г. в Белорусской государственной филармонии прозвучала вокально-симфоническая поэма «Вечно живые» (подзаголовок «Памяти жертв фашизма»). Произведение было исполнено на III Съезде композиторов СССР в Большом зале Московской консерватории (31.03.1962), на Фестивале белорусского искусства в РСФСР в Новосибирске (24.03.1966), неоднократно – в концертном зале Белгосфилармонии и в программах Белорусского радио.

На протяжении многих лет поэма «Вечно живые» рассматривалась белорусскими музыковедами в контексте темы Великой Отечественной войны, одной из знаковых в национальной культуре. Сам же Г. М. Вагнер неоднократно подчёркивал увековечивание в поэме жертв Холокоста. Правда, делал это весьма аккуратно. Десятилетиями позже подтвердили этот факт композитор Э. М. Тырманд, семья которой погибла в Варшавском гетто, и музыковед Н. С. Степанская, в юном возрасте обратившаяся за консультацией к уже известному автору произведения. В период же работы Г. Вагнера над симфонической поэмой «Вечно живые», как и в предшествующие и последующие годы, тема Холокоста не была признана на государственном уровне и деятели культуры вынуждены были избегать прямых высказываний и посвящений.

Сегодня, спустя многие годы, вслушиваясь в это сочинение, безусловно, отмечаешь колоссально большое влияние Д. Шостаковича, его Пятой, Седьмой, Восьмой симфоний, на которых формировались поколения советских композиторов. Наличие тем героической борьбы и музыки, характеризующей через гротескную сферу образ врага, эпизода-реквиема и светлой коды. Полифонический тип мышления, позволяющий в фактурных тематических пластах прочитывать смысловые подтексты, и существенная роль тембровой драматургии. Но в симфониях Д. Шостаковича предельно лаконичны связующие построения. У Г. Вагнера такие разделы развёрнуты, именно в них звучит авторский голос, нередко приобретая вид монолога. В поэме «Вечно живые» он связан с осмыслением роли женщины, вынесшей на своих плечах тяготы войны и скорбь утраты. Усиливает эмоциональное начало введение в исполнительский состав женского хора, в партии которого появляется тема родины (2-я тема вступления) и побочная партия (цитата белорусской народной песни «Павей, павей, ветрык»). Именно на тематическом материале побочной партии Г. Вагнер выстраивает в сонатной форме связующие построения. В интонационную канву вписываются выразительные мотивы синагогальных песнопений, которые были впитаны Вагнером на генетическом уровне [11]. В 1967 г. фрагмент из поэмы «Вечно живые» озвучивал открытие мемори-

ального комплекса «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане в городе Волгограде. Серию же произведений Г. Вагнера, посвящённых военной тематике, продолжили вокально-симфоническая поэма «Героям Бреста», опера «Тропою жизни» по «Волчьей стае» В. Быкова – с известным «Хором жителей сожжённой деревни», глубокая по смыслу музыка к фильму «Полонез Огинского» (1971 г., Беларусьфильм), не теряющему своей актуальности и сегодня.

В 2009 г. в Минске был издан сборник «Канторские молитвы и песни» [12], куда вошли и семь обработок Г. Вагнера. Любопытна предыстория этих произведений в творческой биографии композитора, которая для его семьи открылась только в этом году. На протяжении всей послевоенной жизни Г. М. Вагнеру приходилось существовать в двух ипостасях: в семье и на работе (в Белорусском педагогическом университете им. М. Танка и Союзе композиторов Беларуси, ответственным секретарём которого он являлся в период 1963 – 1973 гг.) – замкнутый, немногословный, погружённый в себя; на публике и в окружении друзей – весёлый, с потрясающим чувством юмора, который проявлялся и в артистическом даре пародировать друзей и коллег.

Родные композитора совершенно не знали о том, что Г. М. Вагнер в кругу друзей-музыкантов говорил на идише и оставался «хранителем» канторской культуры. По воспоминаниям А. Наливаева, который в 1950-е годы начал обучаться искусству канторского пения, вместе с бывшим кантором Виленской синагоги Кремером и Г. Вагнером он участвовал в полулегальных фестивалях канторской музыки в Москве [12]. Материалом для выступлений служили записанные в нотные тетради молитвы из репертуара М. Кусевицкого. В 1993 г., когда еврейская культура смогла заявить о себе открыто, в Общинном доме Минска был создан ансамбль канторской музыки «Фрейгиш», который успешно выступает и в настоящее время. Основу репертуара ансамбля составили канторские молитвы и идишские песни, часть из них и была представлена в одноименном сборнике. Сегодня эти произведения включены в исполнительский репертуар ансамблей «Ривьера» и «Гилель» (худ. руководитель М. Рассоха), наряду с другими сочинениями композиторов Беларуси, представляющих еврейскую музыку. По-еврейски колоритно, воскрешая традиции клезмерской музыки, в исполнении квартета «Ривьера» звучат «Родные напевы» Г. Вагнера – III часть из Сюиты для симфонического оркестра, которую автор переложил для скрипки и фортепиано в виде самостоятельной пьесы (Белорусское отделение музфонда СССР, № 2538). Танцевальные темы, сменяя друг друга, приводят к монологу-размышлению, в интонации которого вплетаются мелодические обороты «Чаконь» И. С. Баха. Возвращающаяся в варьированном виде танцевальная тема подготавливает и коду-монолог.

Еврейская музыка сопровождала Г. Вагнера всю жизнь. В полный голос она звучала в счастливые детские и юношеские годы, помогала во время происходящих на родине трагических событий, в кругу друзей и великих личностей (кантора Моше Кусевицкого) помнить о своей семье и адаптироваться к чужой культуре. Казалось бы, она стала фоном в послевоенные годы, когда осиротевший Г. Вагнер нашёл своё счастье в Беларуси. И всё же канторские синагогальные молитвы и идишские песни, клезмерская инструментальная музыка нашли свою нишу в жизни музыканта. Они сыграли роль второго плана, однако яркую, незабы-

ваемую, весомую. Благодаря исполнителям из Беларуси (А. Наливаеву и М. Рассохе – квартет «Ривьера») мы открыли для себя неизвестные страницы творчества Г. Вагнера, связанные с его национальными корнями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе : сб. ст. / под ред. Н. С. Степанской. – Минск : Бестпринт, 2006. – 348 с.
2. Степанская, Н. Хасидская музыкальная традиция в контексте культуры евреев Беларуси / Н. Степанская // Музыкальная культура Беларуси. Проблемы истории и теории. – Минск, 1999. – С. 20 – 30.
3. Степанская, Н. Мифология музыки и музыканта в традиционном сознании евреев и белорусов: сравнительный взгляд / Н. Степанская // Праздник – обряд – ритуал в славянской и еврейской культурной традиции. – М., 2004. – С. 220 – 232.
4. Степанская, Н. Еврейская музыка в исполнении белорусских народных музыкантов: к проблеме переинтонирования / Н. Степанская // «Свой или Чужой? Евреи и славяне глазами друг друга». Сб. ст. – М.: Наука, 2003. – С. 424–434.
5. Степанская, Н. Еврейская музыка как этнокультурный феномен на белорусской земле / Н. Степанская // Музыкальная культура Беларуси. Пошукі і знаходкі. – Минск, 1998. – С. 65–72.
6. Степанская, Н. Феномен еврейского композитора в Белоруссии первой половины XX века / Н. Степанская // Музыкальная культура Беларуси: перспективы исследования : материалы XIV науч. чт. памяти Л. С. Мухарынской (1906 – 1987) / склад. Т. С. Якіменка. – Минск, 2005. – С. 121 – 128.
7. Халево, Т. Забытая музыка советского еврейства: Самуил Полонский / Т. Халево // Материалы XVII Междунар. конф. по иудаике : в 2 т. – М., 2010. – Т. 1. – С. 491 – 504.
8. Слепович, Д. Клезмерская традиция в Беларуси / Д. Слепович // Музыкальная культура Беларуси: перспективы исследования : материалы XIV науч. чт. памяти Л. С. Мухарынской / склад. Т. С. Якіменка. – Минск, 2005. – С. 81 – 88.
9. Двужильная, И. Ф. Генрих Вагнер и канторское искусство / И. Ф. Двужильная // Весці БДАМ. – 2009. – № 14. – С. 55 – 59.
10. Орлов, В. Не тот – тот Вагнер / В. Орлов // Мишпоха. – №22 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mishpocha.org/n22/22a30.shtml>. – Дата доступа: 29.08.2015.
11. Двужильная, И. Ф. Генрих Матусавіч Вагнер / И. Ф. Двужильная, С. У. Коўшык // Белорусская музыкальная литература. – Минск, 2012. – Ч. 1. 1900 – 1959. – С. 144 – 155.
12. Канторские молитвы и песни. – Минск : Четыре четверти, 2009. – 144 с.

РЕЗЮМЕ

В статье, построенной на воспоминаниях родственников и современников Генриха Вагнера (1922 – 2000), аргументированно доказывается значительная роль еврейской музыки в жизни и творчестве композитора. В научный контекст впервые вводится неизвестный ранее фактологический материал.

SUMMARY

The article built on the memories of relatives and contemporaries of Henry Wagner (1922 – 2000), convincingly proved the significant role of Jewish music in the life and works of the composer. In the scientific context for the first time introduced previously unknown factual information.

ХОРОВАЯ ФАКТУРА В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ЭЛЕМЕНТЫ, ТИПЫ, ТЕХНИКИ

*Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка
(Поступила в редакцию 11.09.2015)*

Музыкальное искусство 2-й половины XX в. ознаменовалось появлением новой эпохи – постмодернизма. Специфика постмодернистской эстетики связана с неклассической трактовкой классических традиций. В музыкальном искусстве особое внимание было направлено на постижение природы музыкальных звуков в единстве и взаимодействии их между собой. Развитие хорового искусства во 2-й половине XX в. в СССР и на постсоветском пространстве происходило, с одной стороны, в русле стилистических и жанровых изменений мирового музыкального искусства. С другой – народная песня и духовная музыка как основа хорового пения накладывали неповторимый отпечаток на композиторский музыкальный язык. Исключительное место в эволюции хоровой музыки занимает период, когда актуализировались новации в области музыкального языка, приёмов звукоизвлечения, способов звуковой фиксации, и шире – новые композиторские техники. В свете этих изменений особый интерес вызывает хоровое творчество композиторов России, Украины и Беларуси, испытавшее в этот период подлинный ренессанс. Отличительной особенностью сочинений является неклассический контекст, который наиболее ярко и своеобразно проявил себя в хоровой фактуре.

Хоровая музыка в определённой степени является консервативным видом исполнительского искусства: с одной стороны, существует ограниченность возможностей человеческого голоса, несмотря на четырёхоктавный диапазон смешанного хора и некоторую техническую подвижность, с другой – используется способ воплощения образа, основной идеи не только с помощью красочного исполнения музыкального материала, но и посредством его текстового наполнения. Однако, несмотря на все эти специфические особенности природы хорового искусства, в «ренессансных» сочинениях оригинально претворились и неклассические типы организации музыкального материала (серийный, сериальный), и новые композиторские техники (алеаторика, сонорика), и новые способы нотации (графика). Неклассичность современной хоровой фактуры сказалась в переосмыслении ранее существовавших основных структурных компонентов музыкальной ткани и их функциональных связей. Остановимся на этих вопросах подробнее и рассмотрим как основные компоненты хоровой фактуры (голос, пласт, линия, фактурные рисунки), так и неклассическую хоровую фактуру в целом, отражающую, на наш взгляд, стиль музыкального мышления композитора 2-й половины XX в. Выделяется несколько наиболее важных типов фактур, получивших распространение в современной хоровой музыке. К ним относятся сонорный, алеаторический, сериальный, которые в полной мере отразили гармоническую (наиболее ярко проявляется в сонорном типе фактуры), контрапунктическую (в сериальном), пуантилистическую техники.

Одним из важнейших компонентов в системе современной хоровой фактуры является «голос». В классическом контексте голос трактуется как «каждая из

мелодических линий в гармонической и полифонической музыке» [1, с. 42], в неклассическом - подразумевает последовательность звуков не только одного голоса, но и звукового пласта, состоящего из нескольких звуков, принадлежащих разным хоровым партиям. В последнем случае образуется многоголосная линия или утолщённый голос (образованный за счёт увеличения числа хоровых партий) с определённым звуковым объёмом-пространством, что свидетельствует о расширении феномена голоса. Голос-пласт, или фактурный голос, обладает вокально-тембровой определённой и единым метроритмическим движением. Примером служит хоровая фактура хора «Мечтанье» из концерта для смешанного хора «Кипарисовый ларец» Д. Смирнова. Здесь вступление хоровых партий происходит через короткий временной отрезок (четвертная длительность), а узкий диапазон (с-d¹) способствует интегрированию звучания, приближая его к сонорному пласту.

В итоге фактурным голосом оказывается утолщённая линия, на первый план которой выходит темброво-фонический аспект музыки. В хоре симптоматична регистрово-интервальная дифференцированность с тесситурными перепадами, что способствует, с одной стороны, элиминированию линейных связей, разделению на сегменты, с другой – слиянию хоровых партий в высотнонеразличимый на слух массив, то есть супермногоголосие. Принципом организации звуковой ткани выступает «лигетиевская» микрополифония.

Звуковой пласт в хоровой музыке – это утолщённая многоголосная линия или совокупность линий, сходных или близких по метроритмическому движению, объединённых однотипными средствами конкретизации. Однако помимо этих условий важным критерием образования пласта является единый текстовый, смысловой фактор объединения. Так, в хоре «Тоска маятника» из концерта для смешанного хора «Кипарисовый ларец» Д. Смирнова на фоне различной ритмической организации происходит единовременное произнесение текста в трёх партиях, что даёт возможность говорить о наличии единого звукового пласта. В хоре также следует отметить одновременное звучание трёх пластов с эффектом полирельефности – ритмическое остинато (в басу) и диссонансная гармония (в средних голосах). Фактурный пласт в рамках двухоктавного диапазона нашёл отражение в его же хоре «Старая усадьба» из концерта «Кипарисовый ларец», где оригинально дискретное расчленение мелодии в партии баса; шестнадцатиголосном хоре в звуковом объёме (амбитусе) более трёх октав (за счёт дублировок) – в «Концерте для смешанного хора в четырёх частях на стихи Г. Нарекаци» А. Шнитке.

Область изучения фактурного голоса в хоровой музыке актуализирует понятие полирельефности, когда традиционные функции хоровых голосов-партий (тема, сопровождающий голос, бас) сменяются на одну функцию рельефа, охватывающую все партии. Весьма интересен в этом плане хор «Вера» из цикла «Исповедь» В. Кузнецова. При условно функциональной разграниченности хоровые голоса (в условиях силлабического распределения музыки и текста) образуют новое качество хоровой фактуры – несколько рельефов, составляющих единую целостность и диктующих семантические акценты в музыке. Образование новых функциональных связей и свойств элементов хоровой фактуры способствует выявлению семантических закономерностей в зависимости от качества элементов и

типа связи и, следовательно, наличие порядка в построении музыкальной ткани, определения типа фактуры и расстановке семантических акцентов.

Следующим важным компонентом в системе неклассической хоровой фактуры является «линия». Линия в хоровой музыке – это простейшая фактурная организация, обобщённо отражающая звуковое пространство темы произведения, а также организующая последовательность звуков темы или микротемы, объединённых одним (сходным или тождественным) метроритмическим движением. Важно отметить, что интервальное или ритмическое дублирование не является новой линией, а становится её уплотнением. Фактурная линия в хоре может быть выражена одногласно и многогласно. В многогласном проявлении она представляется в виде дублировки (хор «Вера» из цикла «Исповедь» В. Кузнецова), имитации, аккордовой последовательности («Концерт для смешанного хора в четырёх частях на стихи Г. Нарекаци» А. Шнитке), а также может быть хоральной, фигурационной (хор «Тоска маятника» из концерта для смешанного хора «Кипарисовый ларец» Д. Смирнова).

Фактурные рисунки в современной системе хоровой фактуры также получили новое значение. Так, мелодические, гармонические и ритмические фигурации, дублировки, «педаль», которые в классических партитурах служили лишь средством воплощения единой художественной задачи, в современных произведениях могут играть ведущую роль в образовании фактуры. Например, в хоре «Тоска маятника» хоровая фактура построена на повторении каждой партией особой остиной ритмической фигурации.

Функция дублировки в хоровой музыке современности также укрупняется. Например, в «Концерте для смешанного хора в четырёх частях на стихи Г. Нарекаци» А. Шнитке дублирующие голоса подчёркивают пространственно-фонический аспект звучания. В этом произведении представляется интересным – в русле неклассического контекста – своеобразное использование мелодической фигурации в разделе с соло двух сопрано (в оркестре скрипок) с развёрнутой мелодической линией на фоне мерно звучащего хора. По своему концептуальному значению и местоположению в музыкальной ткани мелодическая фигурация имеет инструментальную природу, что сообщает музыке оригинальные черты. Отмечается важность использования иных фигураций, особенно для передачи смысловой стороны произведения. Например, в хоре «Тоска маятника» Д. Смирнова эффект шагов разновозрастных людей (текст «и опять, и опять шагами...») музыкально воплощён ритмическими фигурациями и переменным метром, поддержанными выразительным интонационным рисунком.

Между тем, элементы хоровой фактуры всегда оформлены в конкретное фактурное «одеяние». В Новой и Новейшей музыке сформировались иные типы фактуры, создавшие современный контекст.

Сонорный – тип фактуры, где единицей строения музыкальной ткани выступает не голос, не ансамбль голосов полифонического или гомофонного склада, не интервал либо комплекс интервалов, а звучность. В хоровой музыке это явление отразилось специфически, поскольку в основе его лежит тембризация каждого певческого голоса в отдельности, что даёт существенные выразительные возможности воплощения этого приёма. Также в хоровой музыке при сонорном типе

фактуры вводятся такие приёмы, как говорок, шёпот, звукоподражание, своеобразная вокализация на согласных, глиссандо, стук ногой, ритмодекламация и другие [1, с. 172]. Широкое распространение этот тип фактуры получил в произведениях В. Рубина, С. Слонимского, В. Тормиса, Д. Лигети.

Алеаторический – тип фактуры, предполагающий мобильность, незакреплённость музыкальной ткани. В творчестве В. Лютославского появляется понятие ограниченной, или контролируемой, алеаторики, открывшей перед композитором новые и неожиданные перспективы: во-первых, богатство ритмики, которое труднее достичь с помощью других техник, во-вторых, особое выразительное средство, служащее целям музыкальной драматургии. Использование данного типа фактуры характерно для хорового творчества К. Пендерецкого, К. Штокгаузена [2, с. 64].

Сериальный – тип фактуры, в основе организации которой лежат ряды неповторяющихся звуков (звуковысотная) с жёстко запрограммированными динамическими, тембровыми, ритмическими параметрами. По средствам использования этого типа фактуры выявляется очень важный фактор композиции – время и его ощущение у композитора. У И. Стравинского музыкальное время имеет скорее физическую пульсирующую природу, а у А. Веберна (затем у Л. Ноно) время находится в пространстве нового измерения. Это новое измерение по своей природе многослойно и в то же время предельно сжато. Такое понимание различия в ощущениях времени у И. Стравинского, А. Веберна и Л. Ноно даёт исполнителям толчок к осмыслению и воплощению хоровых сочинений, написанных с использованием сериального типа фактуры, но разных по организации звукового материала, типу выразительности и образному строю [2, с. 50].

Пуантилистический – тип фактуры в основном полифонической техники, где интонационным ядром выступают звуки-точки (или микромотивы) с паузой, которые как бы одновременно распылены по голосам звуковой ткани. Благодаря быстрой смене тембров (каждая хоровая партия исполняет минимум звуков) и широким мелодическим скачкам (расчленяют мелодию на отдельные точки) в пределах человеческого голоса достигается эффект всеобъемлемости звучания. В хоровой музыке соответственно может расчленяться и текст: слова – на слоги, слоги – на звуки. Пуантилистическая фактура наиболее последовательно была выработана А. Веберном в связи со свойственной его музыке (в том числе и хоровой) особой концентрацией выразительности и хрупкой утончённости. Позднее преломление этого типа фактуры в хоровой музыке заметно в творчестве К. Штокгаузена, Э. Денисова и других [3, с. 7 – 8].

На примере анализа хоровых произведений «Поучение старца Зосимы» белорусского композитора В. Кузнецова выявим характер взаимодействия и взаимопроникновения различных типов фактуры.

Произведение «Поучение старца Зосимы» (1991) для смешанного четырёхголосного хора Вячеслава Кузнецова на текст Фёдора Достоевского имеет религиозно-философскую направленность, поскольку композитор использует не канонический текст, а литературный источник, в основе которого лежат философско-мировоззренческие размышления в контексте божественного мироздания. Форма произведения строфическая, и каждая строфа литературного текста соотносится с

появлением нового мелодического материала, а также новых темпов и типов изложения.

В хоровой партитуре чётко определяется система связей на уровне интонационности и ритмики. С точки зрения исследования интонационных связей, следует отметить чередование оstinатной мелодической линии с секундовым движением, создающее эффект псалмодирования. Наиболее ярко этот приём используется в первом разделе, поскольку встречается во всех хоровых партиях. В последнем разделе он наиболее ярко прослеживается в средних и высоких хоровых группах.

Ритмическая система связей характеризуется применением на протяжении всего произведения целых длительностей и бревис, при этом их чередование напрямую зависит от расположения смысловых узлов в тексте, например, слово «согрешил» в первом разделе. Использование такого приёма часто встречается в обиходных песнопениях, когда значимые слова выделяются остановками в ритмическом движении. Своеобразным также является существование в конце каждого раздела ритмического и мелодического приёма, который заключается в повторении гармонической вертикали в постепенном ритмическом укрупнении. Такой приём обеспечивает ясные интонационно-ритмические связи между разделами в контексте развития всего музыкального произведения.

Важным критерием в анализе хоровой партитуры выступает выявление различий в музыкальном тексте, соотнесённых по принципу однородности: использование особых приёмов вступления в начале каждого раздела: одной партии (во втором разделе); одной хоровой группы (в третьем разделе); всего хора (в первом разделе). Использование этого приёма в построении музыкальной ткани, в основе которого находится семантическое значение текста, можно рассматривать как один из принципов формообразования и развития в данном произведении.

Особое внимание привлекает решение регистрово-мелодического аспекта хоровой партитуры. Здесь характерно расширение регистрового диапазона путём увеличения числа голосов в крайних хоровых партиях (С, Б), эффекта «раздвижения хоровой фактуры», что наиболее ярко отражено в первом разделе. Интерес представляют также второй и третий разделы. Во втором разделе используется приём выстраивания гармонической вертикали путём канонического вступления голосов и туттийного проведения – от партии сопрано к партии баса в первой и последней фразе и наоборот (во второй фразе), а также противопоставление женских партий мужским в третьей и четвёртой. В третьем разделе основной чертой в решении регистровой окраски является поочерёдное вступление женской и мужской групп хора. Все эти приёмы чаще всего связаны с расширением регистрового диапазона крайних голосов, что свидетельствует о возрастающей их роли в тембрике, развитие музыкальной ткани и её динамизации.

На основе методического изучения хоровой партитуры путём анализа взаимодействия системных связей на уровне интонационных, ритмических, структурных, гармонических, регистровых и других её аспектов можно сделать выводы об использовании в данном произведении неклассического смешанного типа фактуры. Этот тип включает элементы диатонического псалмодирования, хроматической интонационности в условиях гомофонно-гармонического и сонорного типов

фактур. Такой синтез в использовании типов фактур в хоровом произведении своеобразен и имеет свои особенности, связанные со специфической природой вокального голоса, которые проявляются в использовании ограниченного диапазона как хора, так и отдельных хоровых партий, технических возможностей. Вместе с тем отмечаются практически неограниченные возможности тембрики в современной хоровой музыке, способные решать разнообразные исполнительские задачи.

На основе анализа хоровых партитур в контексте интонационных, ритмических, ладово-гармонических связей можно отметить разнообразие фактурных решений. В построении музыкальной ткани характерно использование различных элементов фактуры: гомофонно-гармонической, сонорной, алеаторической. Однако главной особенностью является одновременное включение нескольких фактурных слоёв: линейного, аккордового, сонорного, гомофонно-гармонического, контрапунктического (контрастный тип). Такой широкий спектр свидетельствует о преобладании неклассического смешанного типа фактуры как основной черты музыкальной ткани современного хорового произведения.

Таким образом, особенности хоровой фактуры, связанные с новой трактовкой голоса, линии, их функциональной ролью, подчёркивают неклассический контекст хорового письма. Суть его заключается в следующем:

1. Некоторые элементы хоровой фактуры, служившие в классических партитурах лишь средством воплощения единой художественной задачи, в современной хоровой музыке могут выполнять ведущую роль как в семантическом, так и в конструктивном аспектах (например, голос, фактурные рисунки).

2. Функциональные связи, которые помимо своих классических проявлений (мелодия, бас, средние гармонические голоса и т. д.) в современной хоровой музыке приобрели новое качество – рельефа или фона.

3. Выдвижение на первый план темброво-фонических и колористических аспектов в современной музыке обусловило усиление роли дублировок, педалей, а также расширение звукового амбитуса.

4. Для хоровой музыки 2-й половины XX в. характерно применение смешанного типа фактуры, включающего элементы алеаторического, сериального, пуантилистического, сонорного и других типов хорового письма, способного раскрыть и обогатить текстовую основу произведения.

Переосмысление основных компонентов современной хоровой фактуры и приобретение ими ряда новых свойств и функций дают возможность использовать фактуру как главное формообразующее средство. Это способствует индивидуализации современной хоровой фактуры, которая многогранно преломляется в творчестве каждого композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Романовский, Н. В. Хоровой словарь. / Н. В. Романовский. – М. : Музыка, 2000. – 230 с.
2. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение : очерки / И. В. Батюк. – М. : Московская гос. консерватория, 1999. – 192 с.
3. Холопова, В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные приёмы современной хоровой фактуры, позволяющие разнообразить музыкальные произведения.

SUMMARY

In the article the main receptions of the modern choral invoice allowing to diversify pieces of music are considered.

Заверуха Е. Л.

ХОРОВОЕ ПИСЬМО КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ФАКТОР ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЁРА

*Харьковская государственная академия культуры
(Поступила в редакцию 14.09.2015)*

В современной профессиональной среде хормейстеры руководствуются системой понятий хорового дирижирования для понимания основных принципов хорового искусства и их воссоздания в собственной интерпретации. Речь идёт о необходимости изучения хорового письма как фактора мировоззренческо-художественного процесса, где дирижёром раскрывается зафиксированная система композиторского мышления. Постановка проблемы предполагает системность функционирования хорового письма по законам музыкальной коммуникации «композитор – дирижёр», а также осмысление дирижёром значения хорового письма в исполнительском процессе.

Хоровое искусство – это целостная сфера эволюционно сложившихся форм хорового письма, где находит отражение исполнительская система (деятельность дирижёра) и композиторское творчество (создание произведения). «Стержнем» всей системы хорового искусства является **хоровое письмо** – фактор и объективное условие, сочетающее композиторское творчество и хоровое исполнительство.

Хоровое письмо – способ фиксации и организации композиторского мышления через систему знаков. Из определения явствует, что хоровое письмо – это орудие композиторского творчества, диктующее личностный выбор средств исполнительской интерпретации. Современное хоровое письмо в каком-то смысле отождествляется со стилем мышления художника: в их единстве зафиксированы мировоззренческие позиции композитора и внешние, жанрово-коммуникативные законы хорового искусства. Зафиксированное в партитуре хоровое письмо специфицируется исполнительско-дирижёрской практикой и затем (в случае научной интерпретации) трансформируется в категорию познания.

Таким образом, хоровое письмо в системе «композиторское мышление» раскрывается в два этапа:

1) композитор-творец хорового произведения как знаковой системы – это этап внутренней формы, реализация композиторского замысла, творчество осуществляется как процесс моделирования действительности в художественные образы;

2) дирижёр реализует композиторский текст средствами дирижёрской поэтики – внешней формы хорового произведения; непосредственная встреча с композитором (сотворчество).

Композиторское творчество – мировоззренческая категория хорового письма, способа фиксации и организации его содержательного текста (хоровое произведение).

Хоровое письмо как фиксация композиторского мышления – осмысленная исполнительская категория дирижёра, изначально зафиксированная средствами композиторского письма в произведении.

Хоровое письмо как исполнительско-дирижёрская категория – материализация замысла композитора с помощью «синтеза жестового языка» [5, с. 13], мануальных средств дирижёрского искусства. По мнению А. Мусина, благодаря языку жеста осуществляются «...музыкальные представления, возникающие в сознании дирижёра в момент руководства исполнением, вызывающие у него соответствующие двигательные ощущения и на их основе выразительные жесты технического и образного характера» [5, с. 41]. Прочувствовав эмоциональное и образное содержание хорового письма, дирижёр воплощает его в жестовых образах, раскрывает целостный смысл.

Укажем на важность исторического значения роли дирижёра от его истоков до нотной фиксации. Так, А. Шеринг, исследуя историю музыки, прослеживает этот факт с древних времен и пишет об «акцентуации для регулирования исполнения» (1500 г. до рождения Христа) [8, с. 10], «запевалах» (преценторах-канонархах) в так называемом респонсоральном (ответ) пении, известном как чередование соло, хора и системы хейрономии (300 г. после рождения Христа) [8, с. 15 – 16]. И. Гарднер определяет понятие «хирономия» как «законы руки ... жесты руки ... правила и искусство дирижирования» [1, с. 341], В. Мартынов называет эту систему «воздушным» письмом [4, с. 16].

Жест – древнейший вид «общения» дирижёра с хором. Исторически сложившиеся средства мануальной техники (жест, мимика, слово, функции рук, тактирование, ауфтакт) позволили дирижёру передавать целенаправленные действия. С помощью средств мануальной техники отождествляется воссоздание хорового письма. Иначе говоря, хоровое письмо воспроизводится в живом звучании благодаря деятельности дирижёра. Если композитор высказывает свои мысли путём фиксации нотного текста, то дирижёр овладевает его письмом как техническим средством реализации произведения.

Хоровое письмо как основополагающий фактор в практической деятельности дирижёра – осмысленная исполнительская категория, где раскрываются замысел и идеи композитора. Дирижёр осуществляет переход знакового текста в художественное содержание произведения поэтапно, в таком алгоритме:

- 1) осмысление и анализ хоровой партитуры (хорового письма);
- 2) истолкование вербальных элементов хорового письма, подчинённых особенностям композиторского замысла;
- 3) реализация замысла композитора (художественное воплощение произведения).

Первый этап. Для дирижёра композиторское творчество – мировоззренческая система художественных ценностей, значение которой раскрывается через анализ хоровой партитуры. Хоровая партитура, в свою очередь, это внешняя фиксация произведения, где изложена вся организационная система письма. Таким

образом, хоровая партитура является результатом письма, содержащего все внутренние и внешние составляющие музыкального произведения (слово, жанровая стилистика, принципы тематизма и драматургия). Эти элементы предполагают организацию в их целостной взаимосвязи при работе дирижёра над произведением.

Партитура как графически-знаковая фиксация хорового письма является высокоорганизованной и совершенной тогда, когда дирижёром прочитывается принцип иерархии её внутренних подсистем или структурных уровней, субординация составляющих. Системное рассмотрение хоровой партитуры дирижёром включает элементы, упорядоченные определённым образом в их тесной взаимосвязи. Партитура – это изложение (в письменной форме) принципов хорового письма. Рациональное представление хорового произведения, выбор средств и приёмов для реализации замысла композитора зависят от осмысления хорового письма (хоровой партитуры) дирижёром.

Работа дирижёра над партитурой хорового произведения (то есть хоровым письмом) имеет два периода: 1) её предварительное изучение (всесторонний анализ хорового письма); 2) разучивание произведения с хором. При анализе хоровой партитуры дирижёру необходимо усвоить приёмы хорового письма, трактовку вербально-текстовых элементов для целостного осмысления драматургии произведения и стиля в целом. Таким образом, изучение хорового письма является рациональным «зерном» дирижёрского формообразования, интеллектуальным механизмом последовательного раскрытия компонентов хорового мышления:

- анализ хоровой партитуры – выявляет сущность составляющих произведения и общего музыкально-теоретического анализа, где раскрываются заложенные основы хорового письма;
- практическая работа с хором – воплощение выявленных установок (раскрытой) структуры хорового письма в единую систему в аспекте интонационной, ритмической, динамической организации, которые осуществляются в полном соответствии «построения музыкальной речи» [3, с. 155];
- техническое освоение хоровой партитуры – процесс объективации исполнительского выражения средств композиторского письма.

На втором этапе следует отметить необходимость правильного понимания и адекватного истолкования дирижёром вербального текста.

Важнейшей доминантой композиторского (хорового) письма являются авторские ремарки – вербально-текстовые элементы, подчинённые объяснению замысла композитора. Их функция направлена на отображение художественного образа в аспекте психологии исполнительско-дирижёрского прочтения композиторского текста (например, «выразительно», «вдохновенно»). Ремарки определяются как «конвенциональные текстовые обозначения, с помощью которых осуществляется реализация художественного содержания ... и являются частью огромной сферы музыкальной терминологии» [6, с. 34].

Вместе с авторскими ремарками существуют и исполнительские (дирижёрские), которые «воспроизводят признаки образов пространственности, предметности, ощущения, переживания, действия поведения, общения. А в целом, по мнению А. Сокола, передают образность различных явлений мира: обычного, ху-

дожественного и даже мифологического» [6, с. 159]. Поэтому дирижёру для реализации произведения необходимо включить функциональную направленность авторских ремарок в свою исполнительскую концепцию. Дирижёрский базис, ориентированный на способы мануальной техники, подчиняется авторскому тексту, который впоследствии подвергается индивидуальной интерпретации.

Так, обозначенные композитором нюансы *mp* или *f* могут быть модифицированы дирижёром в зависимости от решения (реализации) художественных задач. Штрихи «маркато, стаккато, акцент» интерпретируются в соответствии с характерными особенностями произведения и художественной содержательности в целом. Агогические обозначения *accelerando*, *ritenuto*, указывающие на постепенное ускорение или замедление, и темповые *meno mosso*, *piu mosso* трактуются дирижёром согласно авторской концепции произведения.

Авторские ремарки *ad libitum*, *improvisato*, *rubato* предполагают свободу дирижёрской трактовки. В соответствии с указаниями композитора дирижёром осуществляется прочтение авторских ремарок в целях раскрытия художественного образа, и результат зависит от дарования интерпретатора.

Дирижёрский подход к истолкованию хорового письма учитывает музыкально-языковой (знаковый) уровень хорового искусства. По материально-конструктивным свойствам знаки разделяются на аналитические и синкретические (согласно концепции В. Медушевского). Первые возникают на основе осмысления дирижёром музыкальных норм и правил сочетания звуковых элементов и поэтому, как правило, связаны с композиторским текстом (звуковысотность, гармония, метроритм); вторые – знаки-интонации – охватывают все стороны исполнительской поэтики (артикуляция, тембр, динамика, темп).

Третий этап. Художественная реализация произведения непосредственно зависит от чёткого представления и понимания сущности хорового письма, его эмоционального содержания и ощущения. До момента воплощения авторского замысла хоровое произведение в дирижёрском мышлении должно «звучать ясно, со всеми особенностями своей формы и содержания» [2, с. 7].

Существуют следующие формы фиксации хорового письма:

1) организация текста в композиторском сознании (мышлении) и его нотная запись;

2) хоровое исполнение произведения как «живой текст», его объективация, что осуществляется в пространстве поэтапно, формируя дирижёрское мастерство.

Хоровое письмо существует в двух формах: фиксированная – графически-знаковая; «живой текст» – звуковая реализация хорового произведения. Фиксированная форма, во-первых, является первоначальной с точки зрения композиционного процесса. Во-вторых, графически-знаковое существование произведения представляет воплощение в живом звучании композиторского замысла. В этом случае дирижёрская реализация композиторского способа изложения становится фактурой, или «звучащим текстом» (В. Москаленко). Как следствие, дирижёр интонационно ощущает фактурную целостность и выстраивает исполнительскую драматургию, которая с помощью звука непосредственно влияет на слушателя.

Внешняя форма хорового письма является для дирижёра графическим фактором и конкретным образом, имеющим основополагающее значение. Хоровое

письмо как критерий научного познания возникает в глубине воспроизведения дирижёром композиторского замысла – в «живом тексте», каким является исполнительская интерпретация. Хоровое письмо для дирижёра – это не схема, а способ воплощения художественного образа.

Таким образом, процесс воплощения хорового письма как «живого текста» осуществляется дирижёром средствами мануальной техники – «голосоведения за счёт жестов». Это определение подтверждается высказыванием С. Казачкова: «Музыкальные образы, внутренне слышимые дирижёром, становятся как бы видимыми для хора через дирижёрский жест» [2, с. 7]. Технике дирижирования и вопросам мануальной техники посвящены десятки работ, раскрывающих проблемы данного ремесла, строения дирижёрского аппарата. Дирижёрская поэтика обладает выразительно-художественными возможностями жеста. Под этим термином следует понимать комплекс компонентов мануальной техники и средств дирижёрской выразительности, направленных на воспроизведение художественной целостности произведения (через исполнительскую драматургию), осознание основ хорового стиля и мировоззренческой системы композитора. Мануальная техника при этом выполняет исключительно художественную функцию.

Дирижёрский жест, соответствующий стилю композитора, жанровым особенностям произведения, характеру, средствам музыкальной выразительности, раскрывает не только художественную драматургию произведения, но и художественно-эстетическую сущность искусства хорового дирижирования. Одарённость и мастерство, культура, художественность восприятия музыки, воображение, эмоциональность, тонкий музыкальный вкус – вот слагаемые личности дирижёра, необходимые для воплощения того или иного музыкального произведения.

Выражая художественно-образный уровень композиторского замысла (фиксированным хоровым письмом), эмоционально воздействуя на хористов, мануальное искусство дирижирования попадает и в поле зрения слушателей, влияя на их эстетическое восприятие музыки.

Хоровое письмо в дирижёрском процессе, во-первых, выражение рациональных представлений, впечатлений, идей, логически-словесных формулировок композиторского осмысления образов произведения; во-вторых, создание музыкального образа возникает через интонационно-стилевое высказывание, воплощённое дирижёрскими средствами, а индивидуализация содержания – через авторскую концепцию («субъективный взгляд творца на окружающий мир и его явления» [7, с. 56 – 57]). Специфика хорового письма разграничивается на две категории: фиксация композиторского мышления (графически-знаковая) и рождение «живого текста» как результат исполнительской интерпретации. В процессе дирижирования роль хорового письма раскрывается как воплощение композиторского замысла.

Таким образом, дирижёрская реализация хорового письма является исполнительской категорией, направленной на переход языкового сознания в художественное содержание произведения. Благодаря хоровому письму дирижёрами создаются все смысловые измерения произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер, И. Богослужбное пение русской православной церкви / И. Гарднер. – М. : Московская духовная академия, 1998. – Т. I. – 592 с.
2. Казачков, С. От урока к концерту / С. Казачков. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1990. – 344 с.
3. Коломоець, О. Хорознавство : навчальний посібник / О. Коломоець. – Київ : Либідь, 2001. – 168 с.
4. Мартынов, В. История богослужбного пения : учебное пособие / В. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. – 240 с.
5. Мусин, А. Язык дирижёрского жеста / А. Мусин. – М. : Музыка, 2006. – 232 с.
6. Сокол, О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль / О. Сокол. – Одеса : Астропринт, 2013. – 276 с.
7. Сыров, В. Типологические аспекты композиторского стиля / В. Сыров // Стилиевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX века. : сб. ст. / сост. и научн. ред. Е. В. Шевляков. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 53 – 70.
8. Шеринг, А. История музыки в таблицах/ А. Шеринг ; пер. с нем. С. Гинзбурга ; под ред. И. Глебова. – Л. : Academia, 1924. – 156 с.

РЕЗЮМЕ

В статье освещены вопросы хорового письма как важнейшего фактора деятельности дирижёра. Установлено, что хоровое письмо следует рассматривать как объективное условие межличностного общения субъектов музыкального творчества: для композитора это фиксация принципов хорового мышления автора; для дирижёра – системное освоение хорового письма, направленное на целостное рассмотрение хоровой партитуры. Раскрыт алгоритм изучения хорового письма в процессе исполнительско-дирижёрской деятельности: 1) целостный анализ хоровой партитуры; 2) дирижёрская трактовка вербальных элементов хорового письма; 3) художественное воплощение произведения дирижёром.

SUMMARY

The article covers the issues of choral writing as the most important factor of conductor's activity. It has been defined that choral writing should be considered as the objective condition of interpersonal communication of the subjects of music creative work: in relation to the process of composing, it is a fixation of the author's choral thinking principles; for a conductor, the system development to choral writing is aimed an integral consideration of a choral score. The algorithm of study of choral writing in the process of rendering and conducting has been exposed: 1) analysis of a choral score; 2) conductor's interpretation of verbal elements of choral writing; 3) artistic embodiment of composition of a conductor.

Измаилова Л. В.

КАМПАНОЛОГИЯ: СПЕЦИФИКА ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 14.09.2015)*

Исследование колоколов и колокольности связано с применением специфической терминологии, практически не встречающейся в музыковедческой литературе. Причина заключается в том, что хотя колокольные инструменты были широко распространены на европейском континенте вплоть до XX в., но с профессиональной музыкой и инструментарием почти не соприкасались и потому не входили в орбиту интересов исследователей – историков и теоретиков искусства.

Известно немного работ о колоколах, и по большей части это тексты специалистов, имеющие практическую направленность. Например, один из наиболее ранних материалов – это чертежи и описание технологии литья колоколов, принадлежащие монахам бенедиктинского ордена, в среде которых были изготовлены первые благозвучные инструменты.

В терминологии закреплены основные позиции философско-эстетического осмысления инструмента, его бытие, с одной стороны, в конкретно-исполнительском музыкальном контексте, с другой – как специфического отражения культурной среды. Так, само название области колокольных знаний – кампанология, принятое в русскоязычной литературе и в православной традиции, происходит от старинного латинского наименования церковных колоколов – *campan*, отлитых в итальянской провинции Кампанья.

Цель терминологии – раскрыть специфику колоколов-инструментов и их важные церковные или социокультурные функции. Семантика названий, укоренившихся в колоколоведении, нередко свидетельствует о стихийности их появления и закрепления в практической жизни.

Терминологический блок можно разделить на несколько групп: в первой нашла отражение социокультурная значимость колоколов-артефактов и их звонов, во второй акцентирована иерархичность отдельных инструментов. Необычные названия некоторых дорогостоящих церковных колоколов в России прямо указывали на заказчиков – Царский, Годуновский, Патриарший, Боярский и другие.

Колокола ещё в культуре Средневековья получили официальный статус аудиовизуального «заместителя» христианства («*signum ecclesia*»), Иисуса Христа, голоса церкви. Преобразованному в сакральный предмет колоколу и его звону придавали силу очищения и освящения, а также право проповедничества.

Обратимся к конкретным примерам. Практически не знакомый современнику инструмент *zimbelstern* («колокольное колесо») состоял из набора маленьких серебряных колокольчиков, прикреплённых к ободу и спицам большого колеса, которое подвешивалось к потолку. Его вращали вручную, а с XIII в. с помощью часового механизма либо особой органной педали. С X в. он широко использовался во время богослужений в Германии, Испании, Франции, иногда в Великобритании. Самое большое колокольное колесо (диаметр = 7,3 м) находилось до 1781 г. в кафедральном соборе немецкого города Фульда, оно состояло из 350 колокольчиков.

В богослужебной практике и в церковном обиходе колокола приобрели значение аудиовизуального канала связи. Функции инструментов и звонов многообразны: оповещательная (литуургическое оповещение, церковное времяизмерение), охранительно-апотропеическая, молитвенно-апеллирующая, проповедническая, погребально-поминальная.

Сигнатурка (латин. *signo* – обозначаю, указываю) – полисемантический термин, имеющий отношение именно к христианским колоколам: 1) небольшая башенка в месте перекрещивания нефа и трансепта, обозначающая центр средокрестия или алтарное помещение костёла, внутри которого размещается малый ли-

тургический звон; 2) маленький сигнальный церковный колокольчик в восточно-христианских храмах.

В христианскую эпоху сохранились и «рудименты» язычества: колокольчик-апотропей выполнял функцию оберега, амулета, с помощью которого совершали изгнание злых сил. Лоретанские колокольчики – маленькие ручные колокольчики-апотропеи, широко распространённые на территории Польши и Беларуси. Ими пользовались в чрезвычайных ситуациях (нередко параллельно читая заклинания), например, во время разбушевавшейся непогоды, для защиты покойника от демонов, посягавших на его душу. Часто такого рода звон поручали детям. Этот обычай был запрещён православной церковью в конце XIX в.

Известно, что в культуре Европы колокола утвердились в первую очередь в лоне христианской церкви в Средние века. Кампанологическая терминология позволяет проследить процесс дальнейшей инкультурации и социализации этих инструментов. Инкультурация, иначе говоря культурная идентификация, колокольных инструментов в ту или иную модель культуры представляет собой своеобразный процесс их интеграции и адаптации, на который оказали влияние сложившиеся традиции (национальные, региональные, конфессиональные, художественно-стилевые), вкусы, мода, эстетические предпочтения и т. д., например, инкультурация христианских колоколов и звонов в светскую культуру.

Социализация (включение в социум) колокольных инструментов соответствует жизненному укладу и культурным запросам, определяет ранние культурно-исторические функции колоколов-коммуникантов: магически-обрядовую, охранительно-апотропеическую, сигнальную, репрезентативную.

Например, некоторые устоявшиеся функции церковных колоколов были переосмыслены в сигнально-организующие времяизмерительные, так называемые «урочные звоны» с помощью курантов. Сложились новые сферы применения колокольного звона, сближающие его со светским музыкальным искусством карильона, гlockenшпиля.

Часозвон – известные в Западной Европе с XIV в. «звонящие башни» с боевыми часами, оборудованные большими колоколами, отбивающими каждый час. В XV в. к часовому удару добавлено звучание более мелких, перечасных колоколов, отмерявших полчаса и четверти.

Куранты и карильон относятся к классу механических инструментов; оборудованы набором точно настроенных колоколов (минимальное число колоколов в курантах – три). На курантах заранее подобранная мелодия исполняется автоматически в нужное время суток. Инструменты вошли в обиход Западной Европы с XI в., о чём свидетельствует первое графическое изображение в иллюстрированной Библии, изданной в 1070 г. Первые карильоны были сконструированы на основе курантов голландскими мастерами в начале XVI в. Простейший карильон может полностью дублировать куранты. Более сложные инструменты оборудованы набором неподвижно закреплённых колоколов, а также молотками, управляемыми с помощью клавиш и педалей одним музыкантом. Многозвучный карильон квалифицируется как концертный инструмент, требующий наличия подготовленного исполнителя-карильонера. Есть сведения, что в Варшаве был установлен ка-

рильон ещё в XVII в. Именно тогда звон из церковного искусства превратился в светскую забаву.

Глокеншпиль (нем. Glocke – колокол, Spiel – игра; ит. – campanelli; фр. – jeu de timbres) – ныне забытый механический идиофон, широко распространившийся в Западной Европе с XIV в. Он имитирует звучание колокольных подборов и представляет собой ансамбль, состоящий из традиционных колоколов разной высоты, или 25-32 металлических пластин, расположенных вертикально на металлическом корпусе в виде лиры либо горизонтально в плоском ящике. Звук извлекался ударом деревянных или металлических палочек с круглой головкой, а иногда инструмент был обустроен молоточковым механизмом. В XVIII в. это название закрепилось преимущественно за ксилофоном, а также за стальной рамой с укрепленными на ней пластинами, по которым ударяли молоточками, что представляло переходный вариант к новому инструменту – оркестровым колоколам. Инструмент с горизонтальной клавиатурой, благодаря звонкому серебристому тембру в инструментоведении получивший название «колокольчики», был известен в оркестровой практике XVIII – XX вв. Впервые использован в профессиональной музыке Г. Генделем в оратории «Саул» (1738).

Своеобразный музыкальный инструмент «колокольная лира» состоит из набора мелких колокольчиков, закреплённых на штативе. Их использовали в Западной Европе во время уличных шествий: древко встряхивали – и раздавался звук. Позднее колокольчики начали подбирать так, чтобы по высоте они образовывали гамму.

Ещё один необычный термин – очепной (очапный, стременной) звон, был широко распространён в православной церкви и относится к способу звукоизвлечения. Он осуществлялся с помощью механической конструкции, соединявшей высоко подвешенный колокол с длинным шестом и канатом, спускающимся до земли и имеющим петлю-стремя для рук и ног. Колокола раскачивали стременные звонари. Сегодня эта традиция сохранилась в Псково-Печерской лавре.

Колокольчики-игрушки известны в Западной Европе и в наши дни. «Ангельские куранты» – оригинальная старинная, распространённая в Западной Европе игрушка в виде подсвечника с колокольчиками (тип профиля – часовой). Энергия тепла от горящих свечей, поднимающаяся вверх, вращает по кругу лёгкие фигурки парящих ангелов, а металлические палочки в их руках ударяют снаружи по неподвижно закреплённым колокольчикам.

Характерна кампанологическая терминология, укоренившаяся в России и отражающая как региональные традиции, так и специфику народного мышления. Приведём три примера. В первом артикулирован исторический аспект, позволяющий установить время и место происхождения конкретных колоколов, непосредственную связь, «прикреплённость» к каким-либо событиям. Напомним некоторые названия, принятые в России. Вкладные колокола – инструменты, отлитые на пожертвования («вклады»). Часто общая сумма состояла из трёх долей: мирской (милостыня прихожан или взносы состоятельных «доброхотных дателей»), собранной клиром, из государственной казны. Вымененные колокола – инструменты, перелитые из одного или нескольких старых колоколов с дефектами, плохо звучащих либо не имеющих художественной или исторической ценности.

Второй пример также связан с традицией православного богослужения.

«Церковь под колоколы» – старинная православная церковь-колокольня, выполняющая специфическую функцию отпевания и поминания умерших. В названии выделен основной типологический признак церкви-звонницы: «для несения колоколов приспособлены сами архитектурные формы», в результате чего создаётся впечатление, что «звонит не колокольня, а как бы сам храм» [1, с. 65]. Истоки возникновения часовни-церкви связывают с особенностями традиций православного отпевания и поминания усопших.

И, наконец, третий пример представляет целый пласт народной культуры. «Ямщицкая гармонь» (набор бронзовых колокольчиков различной высоты) – своеобразный дорожный инструмент, известный в России с XVIII в. К первым саям обоза прикрепляли звонницу из шести инструментов различной величины, образующих благозвучный ансамбль. Мелкими колокольчиками украшали лошадиную упряжь, а к дуге каждой лошади подвязывали отдельный звонкий колокольчик.

Обширная историческая фактология, небольшая часть которой представлена в данной статье, позиционирует колокол не только как музыкальный инструмент (точнее, группу инструментов), но как репрезентант многовековой европейской культуры в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кавельмахер, В. Способы колокольного звона и древнерусские колокольни / В. Кавельмахер // Колокола. История и современность / отв. ред. Б. В. Раушенбах. – М., 1985. – С. 39 – 78.

РЕЗЮМЕ

Цель статьи – выявление специфических особенностей колокольной терминологии, связанной с производством этого инструментария и его социокультурным функционированием на протяжении XI – XX вв. Впервые колокольные инструменты и их звучание («колокольность») рассматривается в контексте художественной деятельности (церковной и профессиональной практики) Западной Европы, России и Беларуси.

SUMMARY

The object of the article is to reveal the specific features of the bell's terminology, connected with production of this instrumentation and their sociocultural functioning of the XI – XX centuries. For the first time the bell's instruments and their sound («kolokolnost») represented in the context of the artistic activity (confessional, folk and secular practice) of theof the West Europe, Russia and in Belarus as well.

Маковцова А. И.

ПОНЯТИЯ «АРТ-ПРАКТИКА» И «АРТ-ПРОЕКТ» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 08.09.2015)*

Проблема синтеза искусств представляется многоплановой и актуальной в истории современной художественной культуры, и нашла отражение в ряде искусствоведческих работ (А. Я. Зись, М. С. Каган, И. Г. Хангельдиева,

В. В. Ванслов, В. П. Прокопцова, Т. Н. Бабич, Е. Е. Корсакова, Н. В. Карчевская и др.).

Синтез искусств и межвидовая интеграция становятся центральными понятиями современной художественной культуры. В научной практике сегодня широко используются такие определения, как «симбиоз искусств», «склеивание», «концентрация», «гибридность», «трансляционное сопряжение», которые предельно усложняют трактовку этого феномена. Под синтезом часто понимают синкретичность, пограничность, монтажность, компилятивность, коллажность и просто механическое соединение различных видов и жанров искусства [5, с. 62]. Ведущие искусствоведы отмечают, что современное искусство имеет ярко выраженную тенденцию к слиянию, синтезу, технологизации, что проявляется в таких его разновидностях, как перформанс, хеппенинг, экранное, компьютерное искусство и других. Все эти явления апеллируют не к догматическим образовательным формам и методам, но скорее к интеллектуальным трансформациям, основанным на актуальной логике развития искусства [5, с. 62].

Искусство XX в. акцентирует внимание на примерах межвидовой, внутривидовой, жанровой, формообразующей интеграции: межвидовой синтез архитектуры и скульптуры, музыки и изобразительного искусства; жанровое взаимопроникновение – рондо-соната, опера-балет, балет-симфония, натюрморт-пейзаж, фильм-опера, фильм-портрет и т. д. [5, с. 61].

Мощный скачок научно-технического прогресса XX в., приведший к современной техногенной цивилизации, оказал беспрецедентное воздействие на художественную культуру в целом, на все виды традиционного искусства и вызвал к жизни новейшие разновидности арт-практик. Возникают принципиально новые виды технически ориентированного искусства, образуются не только новые языки и арт-пространства, но и художественное сознание новейшего типа. На наших глазах во многом меняется язык традиционных (литература, живопись, музыка, театр, хореография) и технических (фотография, кинематограф и другие экранные искусства, мультимедиа) искусств, возникли актуальные технизированные арт-практики (перформансы, акции, инсталляции), а также новейшие сетевые арт-феномены (медиа-арт). Искусство стало утрачивать или существенно модифицировать традиционные и незыблемые основания: миметичность, идеализацию, символизм, выражение сущностных оснований бытия, художественно-эстетическую основу, духовность и т. п. Под мощным влиянием научно-технического прогресса начинают меняться менталитет, психология восприятия, склад мышления, идеология, система миропонимания человека. Параллельно с этим трансформируются и традиционные средства художественного выражения (изобразительность, выразительность, дескриптивность, тональность, ритмичность и т. п.).

В современном искусствоведении предпринимаются попытки классифицировать появляющиеся новые виды искусства. Так, С. Ю. Смульская в статье «Искусство объекта: к вопросу о принципе классификации» выделяет искусство объекта (ассамбляж, формы коллажа: аккумуляция, реди-мейд, инсталляция, энвайронмент) и искусство действия (формы акционизма: хеппенинг, перформанс). В основе такого разделения лежит принцип функциональной трансформации вво-

димого в произведение искусства фрагмента реальности [6]. Понятием «искусство действия» (или «искусство акции») определяют художественные практики, в которых происходит перенос акцента с самого объекта на процесс его создания. Подобное разделение позволяет структурировать разнообразие форм современной художественной культуры. Характерной чертой большинства современных художественных практик является их осознанно экспериментальный характер, отказ от реалистически-натуралистического изображения видимой действительности, стремление к созданию принципиально нового в формах, приёмах и средствах художественного выражения.

Категориально-понятийный аппарат современного искусствоведения чрезвычайно широк и разнообразен, однако появляется необходимость введения универсального понятия, которое бы отражало интеграцию различных форм современного искусства, основанных на синтезе. Нам представляется продуктивным в научном отношении выделение и специальное рассмотрение понятия «арт-проект», широко употребляемое в современной культуре. Дефиниция «проект» проецируется на разные области знания, в том числе технические науки, социологию, менеджмент, искусствоведение, избирая для толкования разные подходы, стержни, структуры. Ключевой в данном случае выступает приставка «арт-» (англ. – искусство), образуя базовое понятие искусствоведения – «арт-проект». Проблематика проекта и его статуса в различных областях знания связана с вопросами дискуссии о его функциональности. Так, в технических науках под понятием «проект» (от лат. *projectus*, букв. – брошенный вперёд) подразумевается совокупность конструкторских документов, содержащих принципиальное или окончательное решение, дающее необходимое представление об устройстве создаваемого сооружения (изделия) и исходные данные для последующей разработки рабочей документации [4, с. 419].

В социологии понятие «проект» подразумевает некий прототип, прообраз предлагаемого объекта. Работа по созданию проекта требует знания об объектах проектирования; назначении и функционировании сферы деятельности (действительности), в которую вводятся преобразуемые объекты; методиках и понятийных средствах проектирования как специфической деятельности. Гипотетическое преобразование объекта не только связано с описанием данности, но также учитывает возможность практического приведения существующего объекта к тому виду, который задаётся в проекте [5, с. 802].

Задание объекта начинается с выделения процессов в этом объекте, прежде всего функции как осуществления вводимых преобразований. Процессы функционирования очерчивают границы объекта проектирования как системы. В соответствии с полученным способом функционирования выбирается обеспечивающий его материал. Специфический порядок выделения и организации объекта характеризует структуру проективного исследования. Понимание проекта как одного из результатов методологической работы, охватывающей познавательную, практическую и организационно-управленческую деятельность, распространяет принципы проектирования на научное исследование как таковое, что приводит к изменению типа объектов, которыми оперирует наука, и трансформации структуры научного познания [5, с. 802 – 803].

В нормативной документации данное понятие унифицировано. Согласно Международному стандарту по менеджменту проектирования ISO 21500:2012, «проект» трактуется как уникальный набор процессов, состоящих из скоординированных и управляемых задач с начальной и конечной датами, предпринятых для достижения цели. Достижение цели проекта требует получения результатов, соответствующих определённым заранее требованиям, в том числе ограничения на получения результатов, таких как время, деньги и ресурсы [2].

Проект обладает рядом свойственных ему характеристик, определив которые, можно точно сказать, относится ли анализируемый вид деятельности к проектам: временность – любой проект имеет чёткие временные рамки (это не относится к его результатам); уникальные продукты, услуги, результаты – проект должен порождать уникальные достижения, продукты, в противном случае такое предприятие становится серийным производством; последовательная разработка – любой проект развивается во времени, проходя через определённые ранее этапы или шаги, но при этом составление спецификаций строго ограничивается содержанием, установленным на начальном этапе.

В современном искусстве, обусловленном влиянием неклассической эстетики, всё чаще произведения искусства заменяются арт-проектами. Они коммерциализированы, ориентированы на популярность, визуальность, сценичность. Проект постепенно стал альтернативной реальностью, в которой стираются границы между искусством, творчеством, коммерцией.

Современная художественная культура репрезентирует многообразие форм художественного творчества, в том числе творческий проект. Под данным понятием может пониматься как оригинальный замысел какой-либо формы (конкурс молодых исполнителей «Фабрика звёзд», телевизионные шоу «Большая опера», «Ледниковый период», «Танцы со звёздами»), так и зарождение новых традиций (закладка именных звёзд на «Аллея звёзд» – площадь у концертного зала «Россия»), а также новый оригинальный подход к проведению форм творческих вечеров, концертов, презентаций (медиа-концерты) или ретро-проекты (цикл «Старые песни о главном», «Дискоотека 80-х», «Сказки с оркестром»).

Под творческим проектом в практике художественного творчества сегодня понимают замысел, план, нацеленный на преобразование, составную часть или предварительную модель одной из форм социально-культурной деятельности по реализации разработанной концепции. Он является обязательным компонентом профессиональной деятельности творческой команды продюсера, арт-менеджера, коллектива учреждения культуры, министерства, инициативы частного лица [3, с. 72].

Процесс проектирования основывается на методологических принципах, характерных для прогнозных технологий: учёт духовных интересов и потребностей группы населения, на которую рассчитан проект; проблемно-ситуационный подход в определении цели, направленной на эффективное воздействие на зрителей; ориентирование на междисциплинарное использование взаимодополняющих методов выявления актуальных и перспективных проблем и совместное сотрудничество; гибкость и адаптация к изменениям среды, где проект будет функционировать [3, с. 73].

Рассматривая технологии арт-менеджмента, Г. Н. Новикова выделяет следующие этапы, характерные для процесса создания художественного проекта:

1. Подготовительный, включает принятие решения о необходимости проектирования новой системы, формы; выбор базовой модели проектирования; создание и запуск системы управления; формирование рабочих проектных групп, налаживание коммуникации; ресурсное обеспечение проектных групп. На этом этапе изучаются интересы аудитории, формируется идея будущего арт-проекта, разрабатывается документация о цели и форме.

2. Основной этап реализации, предполагает анализ и прогноз ситуации в значимой внешней среде, требований к системе, форме; анализ состояния и достижений действующей системы и формы; проблемный анализ действующей системы, формы и её компонентов; генерацию проектных идей для образа новой системы; создание целостного проекта новой системы, формы, его редактирование и оформление. На данном этапе проводится самая важная и творческая работа: написание сценария, репетиционный период, показ мероприятия.

3. Завершающий, включает самооценку полученного проекта; независимую экспертизу, доработку и принятие решения по освоению проекта [3, с. 73 – 74].

Многообразие драматургических форм социально-культурной деятельности (театрализованное представление, праздник, гала-концерт, литературно-музыкальная композиция, игровая и конкурсная программы, разговорные шоу и др.) диктуют свои законы при отборе соответствующего выбранной форме содержания [3, с. 83].

Очевиден и тот факт, что сфера употребления понятия арт-проекта значительно расширяется. В журналистике О. Драничкина трактует данное понятие как одну из самых популярных форм выражения современной творческой общественности, в частности, художников. Автор отмечает, что идеями арт-проекта чаще всего становятся актуальные популярные и понятные темы: пороки современного общества, внутренний мир человека, государственная политика, экология и другие [1]. Такая формулировка вызывает ряд вопросов. Автором арт-проекта может быть не обязательно художник, а представитель любой творческой профессии. Составлять арт-проект могут различные по характеру и жанру объекты, начиная от станковой картины, заканчивая визуальными объектами и инсталляциями. Однако это не значит, что традиционная выставка, состоящая из одних только картин, не может стать арт-проектом, ведь основное в проекте – это идея. Все участники должны как можно полнее и необычнее выразить её в индивидуальной манере [1].

Во всём разнообразии трактовок понятия «арт-проект» реалии современной художественной культуры дают основания рассматривать данное явление в двух аспектах: в узком и широком значении. Так, в узком понимании под «арт-проектом» подразумеваются все проекты, произведения искусства, артефакты, которые создаются во 2-й половине XX в. в постмодернистической философской парадигме и вбирают в себя основные черты данной эстетики (перформанс, хеп-пинг, энвайронмент и т. д.). В научной литературе подобные арт-проекты могут называться также арт-практиками. В современном искусствоведении с посылом

на его дальнейшую теоретическую разработку мы предлагаем универсальное определение арт-проекта, под которым понимается любой проект, созданный в сфере художественной культуры. Арт-проект имеет определённую целевую аудиторию (детская, подростковая, взрослая) и, исходя из этого, его создатели определяют соответствующие приёмы, методы, формы реализации.

Современная художественная практика позволяет использовать понятие в его широком значении, что расширяет границы термина и включает традиционные формы творчества (концерт, спектакль, фильм, выставка, показ, шоу, представление и др.). Таким образом, **арт-проект** – проект традиционной или новейшей формы, созданный в сфере художественной культуры, основанный на синтезе искусств.

Современная афиша зрелищных мероприятий Беларуси насыщена большим количеством арт-проектов. Так, среди наиболее оригинальных выделяется арт-проект «Zabor». Идея возникла в начале 2010-х годов с целью вписать современное белорусское искусство в городской пейзаж. Выбор места (забор парка им. Челюскинцев) позволил охватить большую зрительскую аудиторию, что способствовало не только популяризации белорусского искусства, но общему росту культурного уровня горожан. Арт-проект был воспринят весьма успешно, и с 2012 г. проекты стали проводиться в областных городах Беларуси, а в 2014 г. организована выставка современных художников в Париже на заборе мэрии города. Сегодня арт-проект «Zabor» включает не только выставочную деятельность, но и проведение экскурсий и лекций о белорусском искусстве для детей и взрослых.

Большой популярностью пользуются арт-проекты, организованные в Национальном историко-культурном музее-заповеднике Несвиж и музее «Замковый комплекс “Мир”». *Open-air* проект «Вечера Большого театра в замке Радзивиллов» проводится ежегодно с 2010 г. и включает в свою программу ведущие оперные и балетные постановки из репертуара Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. Представления проходят на нескольких сценических площадках: во внутреннем дворе замка, Театральном зале, костёле Божьего Тела. В программу включены концерты звёзд мировой и белорусской эстрады, театральные спектакли, художественные выставки в стенах музейных комплексов, ярмарки-продажи изделий народных промыслов. У молодёжи популярностью пользуются фестивали уличных театров, концерты «под открытым небом» (музыкальные субботние вечера «У ратуши» в Минске), фестиваль 3D рисунка на асфальте (Центральный детский парк им. Горького, Минск) и другие.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что современные арт-проекты отражают основные тенденции развития искусства XXI в., а взаимодействие видов, форм и средств высказывания обуславливает инновационные подходы к изучению данного явления. Появление сложных художественных практик (инсталляция, перформанс, хеппенинг, медиа-концерт и др.) вызвало расширение синонимических рядов как в видовом определении искусства (акциональное, визуальное, *media-art* и др.), так и в толковании художественного произведения (арт-объект, артефакт, текст, гипертекст). Таким образом, идентифицировать синкретическую природу арт-практик можно по следующим параметрам: стремление искусства к рас-

творению в потоке реальности, разрушение традиционного пространства произведения искусства; диалогичность современного искусства, наличие в нём параллельных потоков информации разного рода; тенденция к формированию новой единой картины мира, единству всех видов и жанров искусства; принципиальная иррациональность, невозможность прямого рационального прочтения; междисциплинарные объединения искусства с другими сферами деятельности. Важнейшие теоретические основы современных процессов в искусстве лежат в сфере выявления, классификации и систематизации формообразующих универсалий искусства и приведения их к своеобразному «общему знаменателю», которыми являются в данном случае арт-практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Драничкина, О. Арт-проект?! / О. Драничкина // Радиус города. – 2010. – №7(62) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.radiuscity.ru/articles.aspx?id=2287>. – Дата доступа: 03.06.2015.
2. Международный стандарт по менеджменту проектирования ISO 21500:2012 // Официальный сайт Международной организации по стандартизации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.iso.org/iso/ru/home/store/catalogue_tc/catalogue_detail.htm?csnumber=500. – Дата доступа: 25.08.2015.
3. Новикова, Г. Н. Технологии арт-менеджмента / Г. Н. Новикова. – М. : Изд. дом МГУКИ, 2006. – 178 с.
4. Проект // Политехнический словарь / гл. ред. А. Ю. Ишлинский. – М., 1989. – С. 419.
5. Прокопцова, В. П. Компаративизм в практике и теории искусства / В. П. Прокопцова // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2012. – № 2. – С. 59 – 68.
6. Смутьская, С. Ю. Искусство объекта: к вопросу о принципе классификации / С. Ю. Смутьская // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорусская государственная академия музыки [и др.]. – Минск, 2008. – Вып. 2. – С. 700 – 703.

РЕЗЮМЕ

В статье актуализируется вопрос сущности понятия «арт-проект» в контексте современной художественной культуры. Автор определяет специфику существующих арт-практик, даёт трактовку понятия «арт-проект» в условиях развития современного искусства.

SUMMARY

In article has actualized question the essence the concept «art project» in the context of contemporary art. The author defines the specifics of the existing art practices, provides interpretation of the term «art project» in terms of modern art.

КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В БЕЛОРУССКИХ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ.

*Белорусская государственная академия музыки
(Поступила в редакцию 22.07.2015)*

Фортепианный концерт – один из фундаментальных музыкальных жанров. Его художественный облик характеризуется яркой игровой природой, динамикой концертирования, возможностью проявить солистам художественную индивидуальность, виртуозное мастерство, выразительные возможности своего инструмента. По мнению Е. Долинской, «такая ветвь, как фортепианный концерт, традиционно была в лидерах жанра. Причины тому разные, главная среди них: многие крупнейшие музыканты прошлого были не только гениальными композиторами, но и самыми выдающимися пианистами своего времени» [3, с. 5].

Зародившийся ещё в эпоху барокко в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя фортепианный концерт окончательно сформировался в творчестве венских классиков. Для модели классических концертов характерны неконфликтная драматургия, основанная на контрастной смене образов, лирико-жанровый мелодизм, позволяющий выявить «певучее начало» фортепиано, блестящая виртуозность, предполагающая особый способ звукоизвлечения – «жемчужную игру». В нём партия пианиста выдвигается на первый план, в то время как оркестру поручается камерная, аккомпанирующая роль (за исключением первой экспозиции и туттийных разделов). Окончательно утверждается форма первых частей цикла: сонатная с двойной экспозицией, с тутти на её гранях и импровизационной каденции перед кодой.

В последующую романтическую эпоху образный строй и стилистика жанра изменились. Концерт насыщается романтическим пафосом, драматизацией и психологизацией лирических образов. Формируются два основных типа концерта: симфонизированный и виртуозный. Симфонизация концерта берёт начало в творчестве Л. Бетховена и получает свое развитие в концертных сочинениях Ф. Листа, И. Брамса, А. Рубинштейна, П. Чайковского, С. Рахманинова. Модель виртуозного концерта вслед за В. А. Моцартом развивают И. Гуммель, И. Мошелес, Д. Фильд, Ф. Шопен.

Характерной чертой концертов становится так называемый «блестящий стиль». Он базируется на многообразии фактурных формул, наряду с гаммообразными и арпеджированными пассажами активно вводятся нетрадиционные фигуры, усложнённые полифонизированной фактурой, и элементы крупной техники: двойные ноты, аккорды в разнообразных сочетаниях. Параллельно происходит уплотнение фактуры солиста, расширяется используемый регистровый объём инструмента. Звуковой образ фортепиано трактуется симфонизированно, усиливаются звуковые контрасты соло и тутти, обостряется соперничество участников.

Белорусский фортепианный концерт зародился довольно поздно – в середине XX в. Его модель опирается как на базисный классический стиль мышления, так и на фольклорные истоки в национальной культуре. Она характеризуется преимущественно сохранением трёхчастной либо одночастной структуры, закреплё-

нием в первой части формы сонатного аллегро, трактованного в ряде случаев индивидуально, и атрибутов концертного жанра: двойной экспозиции, тутти, каденции, устоявшихся типов фактуры. Фольклорная основа проявилась в использовании композиторами народных песенных и танцевальных элементов. Эти признаки характеризуют ранние белорусские концерты А. Клумова (1940), Д. Каминского (Первый и Второй концерты – 1949, 1953 гг.), Э. Тырманд (Первый и Второй концерты – 1952, 1956 гг.), Е. Тикоцкого (1954).

Типичная для фольклорной традиции манера импровизационного развёртывания, ладовый колорит и ритмическая идентичность синтезируются с классическими формами инструментального искусства: приёмами концертирования, диалогичностью изложения, темброво-фактурными решениями. Белорусские композиторы сохраняют приоритет виртуозного начала, обогащая партию солиста «декоративно виртуозной» фактурой и импровизационно устремлёнными каденциями, развивающими основные темы сочинений.

Главные образы концертов связаны с лирическими и жанрово-танцевальными темами, характерными для воплощения национального начала. Типичным явлением становится инструментализация народной песенности. Как отмечает И. Назина, «белорусские народные мелодии разных исторических пластов послужили не только основой тематического материала и образного строя концертов... Влияние народной песенности сказалось и в том, что даже авторские темы оказались насыщенными народнопесенными оборотами и в принципах построения, развития, фактуры трактовались как темы, основанные на народном материале» [4, с 22]. Тип лирико-жанрового концерта надолго закрепился в отечественной практике, именно к нему в XX в. обращалось большинство композиторов.

В 1960 – 1970-е годы сложившаяся модель получает развитие в творчестве Г. Вагнера, Д. Каминского, Р. Бутвиловского, П. Подковырова. Наиболее оригинально она трактуется Г. Вагнером. Два его фортепианных концерта (1964, 1977) написаны в традиционной трёхчастной форме. Их образная сфера близка балетной, а фортепианная фактура преимущественно классицистского типа. «Контраст различных типов танцевальной пластики, – пишет В. Антоневиц о Первом концерте, – составляет фундамент драматургии Концерта» [1, с. 346]. Контрастная композиция как Первого, так и Второго концертов подчинена раскрытию антитезы «действие-созерцание». Подобное расслоение образной концепции на два пласта отражается в насыщении тематизма сочинения хореографической пластикой, с одной стороны, и динамично-токатными чертами инструментального исполнительства – с другой. Вместе с тем связь фольклором не прерывается. Проникая в интонационный и ритмический строй народных источников, Г. Вагнер ассимилирует их в хроматически усложнённую музыкальную ткань, модифицируя ритмически, инкрустируя их мотивы в качестве жанрово-ассоциативных элементов.

Новым явлением для белорусского концерта становится обращение к детской и молодёжной тематике в Концерте (1964) П. Подковырова, «Концерт-сказке» (1964) Р. Бутвиловского, «Юношеском концертино» (1969) Д. Каминского. В них представлены, с одной стороны, подвижные, темпераментные танцевальные образы, с другой – лирические. Первые воспроизводят атмо-

сферу беззаботной юности, другие вызывают ассоциации с картинами родной природы. В этих концертах композиторы сохраняют трёхчастный цикл и по традиции используют классико-романтическую фактуру.

В 1980-е годы группу юношеских концертов продолжают Г. Вагнер (1986) и Г. Сурус (1987). В их сочинениях более очевидна связь с национальной ментальностью. Она проявляется в гармонии и ритмике сочинений, имитации звучания народных инструментов, опоре на фольклорные источники. При отсутствии прямого цитирования темы концерта Г. Вагнера близки двум белорусским мелодиям «Ой ляцелі гусі, ды з-пад Беларусі» и «Ой, мамачка, што рабіць?» [2, с. 153]. В концерте Г. Суруса ощутима связь с народными танцевальными ритмами.

Интересными стилистическими поисками в 1980-е годы отмечены концерты, синтезирующие колорит национального музыкального языка и джазовой культуры. Сплав белорусского мелоса с джазовыми ритмами и гармониями, сопоставление методов вариантной разработки материала и джазовой импровизации показательны прежде всего для Четвёртого концерта Г. Вагнера (1988). Это первый и пока единственный белорусский концерт для двух фортепиано и симфонического оркестра. Опираясь на опыт двойных концертов И. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Пуленка, Б. Бартока, И. Стравинского, фантазии «Карнавал животных» К. Сен-Санса, Г. Вагнер адаптировал избранную модель к стилистике и манере джазового исполнения. Несмотря на то, что солирование между партиями фортепиано распределено неравнозначно (преимущество отдано первой партии), оба пианиста ведут оживлённый диалог. При этом звуковые образы всех участников максимально приближены к звучанию биг-бенда.

Взаимодействие джаза и академической музыки, феномен преломления джазовых игровых приёмов в рамках традиционного музицирования в 1980-е годы стали одной из примет времени. Несколько раньше они наметились во Втором концерте Р. Щедрина (1966), концерте Э. Денисова (1974), а в 1980-е годы – и у отечественных композиторов в фортепианных концертах В. Раинчика (1981), П. Альхимовича (1987), в оркестровых В. Доморацкого (1987) и В. Кузнецова (1988).

В белорусском концерте 1980-х годов по-разному воплощены принципы концертности. В ряде сочинений стираются грани между «виртуозным» и «симфонизированным» концертами. Создаётся новый отечественный прототип концерта-симфонии. Одним из первых опытов такого типа явился Концерт для оркестра и солирующего фортепиано В. Кондрусевича (1980). В своих творческих поисках он продолжил опыт Е. Глебова, написавшего симфонию для оркестра и солирующего фортепиано (1964). Развитие партий солиста и оркестра определяется тесным взаимодействием, хотя сольная партия часто звучит как подчинённый голос оркестра. Несмотря на то, что виртуозных разделов в концерте В. Кондрусевича не так много, художественные и исполнительские задачи солиста значительны. Одна из них продиктована необходимостью паритетного ансамблирования, умением подчинить сольную партию общему симфоническому развитию. В стилистике сочинения ассимилированы интонации старославянского мелоса, обострённые гармониями XX в.

В симфонизированном концерте В. Каретникова (имеет несколько редакций, последняя относится к 1980 г.) продолжены традиции романтического концерта поэтного типа. Композитор активно использует приёмы «сквозного развития», лейтмотивных связей. Одночастная композиция, претворяющая черты сонатно-симфонического цикла, достаточна масштабна. Все её разделы структурно оформлены и сочетают в себе черты сонатности и вариационности. Например, побочная партия представлена в форме свободных вариаций. Вариационный метод развития, широко применявшийся Г. Вагнером, свидетельствует о преемственности В. Каретниковым метода этого композитора.

В концерте В. Каретников усиливает роль оркестра, то ведущего выразительный диалог с солистом, то красочно сочетающегося с ним. Вместе с тем, в фортепианной партии сохранён концертный стиль изложения. Она внешне блестяща, виртуозна, насыщена красочно-декоративными фигурациями, особенно в трёх каденциях.

В 1990-е – 2000-е годы активизируются процессы образного и стилевого расслоения концертного жанра. Наметившиеся ещё в 1960 – 1970-е годы в творчестве С. Кортеса, Л. Абелиовича (1977), О. Солина (1980), они коренным образом меняют облик белорусского концерта. Стабильные жанровые признаки переосмысливаются в концертах А. Короткиной, Д. Смольского, А. Литвиновского. В то же время в ряде сочинений сохраняется национальная жанровая природа и опора на классико-романтические традиции. К таким сочинениям относятся концерт А. Клеванца, Концертные вариации для фортепиано и симфонического оркестра Г. Вагнера, симфония-концерт Ф. Пыталева. В первых двух модель виртуозного концерта обогащается колоритом национального музыкального материала. Народные источники создают художественный контекст, позволяющий сохранить национальную идентичность (ментальность) жанра.

В произведении Ф. Пыталева очевидны традиции симфонизированного концерта. Не отходя от классических приёмов письма, сохраняя каноническую трёхчастную модель, композитор развивает возможности концертного диалога, опираясь на традиции симфонизированного концерта.

В фортепианном концерте А. Клеванца (1990) возрождается модель романтического одночастного концерта. Сонатная форма в нём синтезирована с вариационной. В главной партии использована свадебная обрядовая песня, исполнявшаяся на отъезд жениха, «Із-пад дуба, із-пад корыня», а в побочной – протяжная «Ішла купалінка, ішла сялом», сопровождающая языческий славянский праздник Ивана Купалы.

Фортепианное произведение А. Клеванца выдержано в духе виртуозного концерта с типичной жизнеутверждающей, праздничной образной сферой. В нём органично сопряжены лирическое и виртуозное начала. Инструментализация песенного материала, усиление национального колорита, синтез сонатности и вариационности отражают влияние традиций русской композиторской школы.

Среди сочинений, продолжающих классико-романтические традиции, Концертные вариации Г. Вагнера (1996). Их отличает ярко выраженный национальный колорит темы лирической народной песни «А у садзе рэчанька» и самобыт-

ность симфонической вариационной формы. Г. Вагнер использует вариационность как одну из черт народного творчества, обогащающую народный материал.

Традиции симфонизированного концерта преломились в Симфонии-концерте для фортепиано с симфоническим оркестром Ф. Пыталева (2004). В нём сохраняется форма концертного трёхчастного цикла с классическим соотношением частей: *Allegro moderato, Andante cantabile, Allegro moderato*. Структурная определённость формы характерна и для каждой из них (крайние – сонатное *allegro*, средняя – трёхчастная). В сочинении отражены типичные свойства концерта: оно динамично, виртуозно, с ярко выраженными признаками концертности в сольной и оркестровой партиях. Драматургия основана на сопоставлении субъективных, преимущественно лирических образов в первых двух частях с объективными жизнеутверждающими в финале.

Сближение симфонического и концертного жанров в сочинении Ф. Пыталева усилило взаимосвязь симфонических и виртуозно-инструментальных принципов развития. Это способствовало симфонизации канонов концертного жанра. Но эти каноны обусловлены не демонстрацией концертного блеска, а симфонической динамизацией игрового ансамблирования. В сочинении по-разному взаимодействуют солист и оркестр: от сдержанно-интеллектуального собеседования до стремительных взаимодополняющих реплик. Возрождается и барочная традиция паритетного ансамблирования, проявляющаяся в многочисленных переключениях функций солиста и оркестровых групп.

Национальная концертная традиция Беларуси, сформировавшаяся во 2-й половине XX в., основана на исторически апробированной модели классико-романтического концерта. Развивая эту модель, многие концертные сочинения названного периода обогащают её колоритом народной музыки. В начале XXI в. ряд композиторов отходит от этой традиции. Это вызвано расширением образного строя, обусловленным новым мироощущением, трансформацией принципов современного музыкального мышления, обновлением техник композиции. На примере концертных сочинений Г. Вагнера, А. Клеванца, Ф. Пыталева прослеживается верность классико-романтической традиции, отражающей один из аспектов формирования национального концерта на современном этапе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонец, В. А. Инструментальный концерт / В. А. Антонец // Белорусская музыка второй половины XX века / сост. К. И. Степаневич; под ред. Г. С. Глуценко, К. И. Степаневич. – Минск, 2009. – С. 342 – 366.
2. Герольд, К. Особенности музыкальной драматургии и исполнения «Юношеского концерта» для фортепиано с оркестром Г. Вагнера / К. Герольд // Музыкальное исполнительство как вид художественной деятельности. – Минск, 2007. – Серия 1, вып. 15. Белорусская музыкальная культура. – С. 109 – 161.
3. Долинская, Е. Фортепианный концерт в русской музыке столетия: исследовательские очерки / Е. Долинская. – М.: Композитор, 2005. – 560 с.
4. Назина, И. Белорусский фортепианный концерт / И. Назина. – Минск: Наука и техника, 1977. – 136 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется воплощение классико-романтических традиций в белорусских фортепианных концертах, созданных на рубеже XX – XXI вв. Выявляются сочинения,

развивающие эти традиции в новых социокультурных условиях. Интерпретации сочинений рассматриваются с позиций преломления в них фольклорных жанровых признаков, игровой природы симфонизированного или виртуозного ансамблирования.

SUMMARY

In the article researches the embodiment of the classic-romantic traditions in Belarusian piano concertos, created at the turn of XX – XXI centuries. Compositions are educed, which develop these traditions in the new sociocultural conditions. Interpretations of the piano concertos are considered from the point of view of refractive folk genre features and symphonic or virtuoso ensembling.

Мальцев В. В.

РЕПЕРТУАРНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ «БЕЛОРУССКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА»¹

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 19.03.2015)*

В «Народном театре», созданном в августе 1918 г., драматург Ф. К. Олехнович развернул показ своих пьес: новых, созданных в Минске, и уже шедших в Вильно, но для местной публики остававшихся неизвестными. Пожалуй, только комическая шутка А. П. Чехова «Медведь» (премьера 18 августа) осталась единственным произведением, которое не принадлежало Ф. К. Олехновичу. Пьесы «Чёрт и баба» (премьера 10 августа) и «Страхи жизни» (премьера 14 сентября) тут были сыграны впервые, положив начало длительной сценической истории их постановок. Авторский парад репертуара, совершенно нового для белорусской сцены Минска, впечатлял.

В афишу театра вошли «Манька» (премьера 24 августа), «Бутрым Нямира» (впервые показана 26 сентября) и «Когда-то»² (премьера не позже 27 сентября), уже игравшиеся Товариществом и труппой Белорусского государственного театра. Мелодрамы «Когда-то» и «Бутрым Нямира» там ставил Ф. П. Жданович, а «Манька» была подготовлена режиссёрами совместно. Печать слишком скупа в комментариях, и потому не ясно, был ли это прокат готовых постановок или их новые редакции под руководством Ф. К. Олехновича. В любом случае, спорные постановки «Манька» и «Бутрым Нямира» Ф. К. Олехнович ранее осуществлял с артистами виленской дружины [1, с. 63] и, репетируя с другими исполнителями, имел моральное право на режиссёрское прочтение собственных пьес и перенос на минскую сцену сложившихся постановочных решений.

Драматургией писателя, направлявшей сценическую практику (отбор актёрских красок для воплощения характерных типов, ракурсы осмысления драматических ситуаций, сквозные темы спектаклей), были заданы творческие ориентиры, и две главных, проявившихся в афише репертуарных линии наметили вектора движения театральной мысли.

¹ Продолжение публикации, начатой автором в статье «История создания и творческая программа “Белорусского народного театра”» («Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі». Вып. 16. Минск, 2014. С. 106 – 112).

² Премьера, объявленная на 10 августа, была перенесена; спектакль показывался труппой на гастролях в Бобруйске и датируется по гастрольному отчёту.

До «Народного театра» спектаклей на сюжеты и темы из белорусского фольклора не было на сцене Минска. Благодаря В. В. Теравскому фольклор попадал в спектакли только в виде народных песен и куплетов в сольном, дуэтом и хоровом исполнении, сопровождавшем драматическое действие. Отзвуки его слышались и в сочной речи персонажей из народной гущи, вкраплевших пословицы и образные крестьянские сравнения. Обработки народных легенд, баек и сказок сложились в самостоятельный круг спектаклей «Народного театра» по фольклорным мотивам. Впервые столь массированное и последовательное обращение к образам белорусской старины декларировалось национальной сценой. Поиски приемлемых форм существования «фольклора», «древнего национального наследия» в современном художественном творчестве проявили органическую потребность в укреплении связей с многовековой народной культурой. Фольклорные сюжеты, трансформированные воображением близкого к модернизму литератора, получали первые самостоятельные театральные интерпретации.

В советские годы сюжет об обездоленном, ищущем цветков счастья, был признан эмблематичным и культовым для белорусской культуры. Многократное использование и варьирование этого сюжета в самых известных постановках на драматической и музыкальной сценах способствовало популяризации образности купальского фольклорного цикла и выдвиганию его на положение маркера самобытности белорусского народа. Традиция же его сценического воплощения выростала из постановочных опытов Ф. К. Олехновича. Спектакль «В купальскую ночь» [2, с. 26], впервые поставленный им в Вильно весной 1917 г., шёл в «Народном театре» под названием «Цветок папоротника». Авторская инсценировка по ритмизованным, стихотворным текстам Я. Купалы и К. Буйло послужила материалом для сценической волшебной феерии, визуализировавшей образы белорусского демонологического пантеона (премьера 18 августа). Драматургическая коллизия встреч крестьян с таинственной нечистью, потусторонней бесовской силой присутствовала и в постановках комедий «Чёрт и баба», «Птица счастья» (труппой был осуществлён первый, не сохранившийся вариант пьесы). Ситуация, когда беснуется нечисть и оборотни шутят с людьми, становилась средством либо комического («Чёрт и баба», «Птица счастья»), либо поэтического, составленного из грёз, снов, видений героя, изображения («Цветок папоротника»). На очной ставке с призраками загубленных им людей оказывался и боярин-тиран Бутрым Нямира. Авторская легенда В. Ю. Ластовского «Каменная гробница», переработанная Ф. К. Олехновичем в мистическую мелодраму, разворачивалась в условно-историческом антураже белорусской древности. Не обладавшая большим опытом труппа пыталась осваивать те художественные пласты, с которыми другие деятели белорусской сцены Минска ещё не соприкасались.

К музыкальному оформлению спектаклей по фольклорным мотивам был привлечен профессор Минской консерватории И. Н. Устюжанинов, в прошлом – руководитель московских народных хоров. Собирающий и обработчик народных мелодий написал «оперу» по пьесе-сказке Ф. Олехновича «В лесной чаще», и труппа собиралась её поставить при участии хора В. В. Теравского [3, с. 4]. Ни нотная партитура, ни рабочие записи композитора не выявлены, а следом за анон-

сом в печати не появились сообщения, подтверждающие осуществление намерений.

Промелькнувшее в современных трудах упоминание о представлении на сцене фольклорной сказки-пьесы Ф. К. Олехновича «Василишк» [4, с. 84] также не может быть безусловно подтверждено документами. В сводный репертуар «Советского театра», объединившего в начале 1919 г. большую часть спектаклей Товарищества Ф. П. Ждановича и «Народного театра» Ф. К. Олехновича, оба произведения не вошли и не показывались публике.

В поддержку руководителя новой труппы, создающего для сцены фантастические и поэтические произведения по фольклорным источникам, выступил писатель З. Бядуля, почувствовавший в нём близкого себе по духу и литературным интересам автора. Поддержка единомышленника сопровождалась лёгкой критикой привычного для белорусской сцены жанрово-бытового изображения крестьянской среды, поэтика которого направляла отбор комических средств, стиль актёрской подачи образов, в которых писатель уловил отдельные проявления национального самоуничижения: «По правде, жанр и юмористика белорусского крестьянина-пьяницы достаточно уже приелась, да и излишне грубый юмор на сцене убеждал публику в том, что в белорусском театре можно хорошо посмеяться над грубостью белорусского народа... И вот п. Олехнович быстро стал поправлять эти ошибки, показывая лирику белорусской души в инсценизации народных сказок» [5, с. 2]. К личным заслугам руководителя «Народного театра» З. Бядуля относил развитие тех художественных поисков, которые в белорусской литературе вели обращавшиеся к фольклору М. Богданович, Я. Колас и Я. Купала, и выделял в его драматургии «фольклорные» пьесы и инсценировки «Бутрым Нямира», «Василишк», «В деревне», «Цветок папоротника»: «Из-под пера п. Олехновича ... выходят сценические произведения очень сочные, в деликатно-эстетичных тонах, подаваемые в фантастически-сказочном ореоле» [6].

Вторую тематическую линию репертуара театра наметили мелодрамы о несчастных современниках – жителях урбанизирующихся провинциальных городков, оказывающихся сначала на обочине, потом на «дне жизни» и катящихся под откос, зависших над бездной, не в силах изменить траекторию своей судьбы. По образному определению И. С. Дворчанина, в белорусскую драматургию Ф. К. Олехнович вошёл как «поэт места» [7] и литературные персонажи, населяющие его пьесы, – обыватели, принадлежащие к разным сословиям и классам, с размытым, неочерченным этническим происхождением. Стареющие провинциальные интеллигенты, оказавшиеся без работы и в одиночестве тихо сходящие с ума; гимназистки, ставшие уличными проститутками; полунищий пролетариат, набранный в деревне, не приросший к городу и спивающийся в кабаках. За такими людьми в советские 1920-е годы, заряжённые пафосом очистки рядов от вырожденцев, закрепится пренебрежительная кличка «тутэйшыя», деклассированные элементы, и они никогда не представляли от «лица нации». Персонажи «городского дна» не соответствовали расхожим представлениям о белорусском народе, складывавшимся в национальной культуре под влиянием народной литературы, идеализировавшей близкого к природе жителя деревни и крестьянское сознание, по его образцу конструируя белорусские этностереотипы.

Горожан-маргиналов театр выводил в спектаклях «Манька», «Страхи жизни» и, показывая на сцене психические переживания людей, не сумевших адаптироваться к изменяющимся социальным условиям, не проявлял к ним осуждения. Природу чувств этих литературных героев хорошо понимал И. С. Дворчанин: «Особенностью героев Ф. Олехновича является некоторая болезненность психики, какой-то надлом души, “мелководность” характеров, которым не хватает силы победить жизненные обстоятельства, определённая дегенерация. Возможно, что это действительно живые люди места, которые во время войны и голода, смены, одной за другой, власти пережили страшную жизненную драму, которая вынуждала их чаще всего пасовать перед ударами обстоятельств» [7].

Новая пьеса Ф. К. Олехновича, названная в духе дешёвой, крикливой кинодрамы «Страхи жизни», была отрекламирована печатью под стать зазывающим анонсам для Иллюзиона: «Психологическое развёртывание типов», «глубокие жизненные вопросы», «безвыходный трагизм», «аффектация страстей и жутких актов» [8]. Беспросветная нищета и голодное существование, безработица, психическое расстройство, множество душераздирающих сцен и смертей, самоубийство, бесконечное страдание, в которое окрашена внутренняя жизнь всех персонажей, – все эти экстремальные переживания, выраженные со сгущённым, вязким мелодраматизмом, и положения, которыми они были порождены, представляли ужасы современного существования. Уставший от отчаяния, потерявший последние надежды на достаток, понимание, веру в проблески света, человек оказывался беззащитен перед обстоятельствами и, утратив стабильность собственного жизненного положения, напоминал призрачную тень. Главную роль сумасшедшего пьяницы Симона автор исполнял «на артистической высоте». После премьеры в «Народном театре» пьесу с участием драматурга в этой роли 20 октября показали и виленцы. На положении ведущего актёра-гастролёра Ф. К. Олехнович приехал из Минска, чтобы поучаствовать в премьерном спектакле виленской дружины. Совершенствуя исполнение, в последующие годы артист всегда оставлял эту роль за собой и неизменно впечатлял публику горячечными переживаниями одержимого внутренними видениями персонажа. «Бесспорно, наилучшими местами были монологи центральной фигуры – сумасшедшего мечтателя и пьяницы, изнемогшего от страхов старика-отца Симона, – писал М. И. Горецкий. – И в этой роли автор был поистине актёр-художник» [9, с. 141]. Другой рецензент акцентировал, как инерция больного сознания, утратившего чувство объективной реальности и самоконтроля, толкает сценического персонажа на чудовищное преступление: Ф. Олехнович «дал правдивый тип человека, которым вдруг овладели “страхи жизни” и толкнули на страшный поступок: сделать кровавой жертвой этих страхов собственного сына» [10].

Писатель, ставящий собственные пьесы и исполняющий в них главные роли, стоял у истоков зарождения нового для белорусской культуры творческого типа театра, в котором главенствует режиссёр-драматург. Как показательное художественное явление «авторская режиссура» оформляется на национальной сцене лишь в 1920-е годы с началом постановочной деятельности В. И. Голубка и Е. А. Мировича – драматургов, также ставивших собственные пьесы. Наличие трёх крупнейших деятелей-современников, возглавлявших разные труппы, но

бравших сходный курс, свидетельствует об особом художественном феномене, складывавшемся на белорусской сцене. Любой театральный коллектив всегда стремится быть разнообразным, заинтересован в создании и расширении круга близких ему по творческим взглядам, обогащающих его творчество писателей, а узкая специализация на постановке произведений одного, даже очень талантливого автора – явление всё же редкое и обычно воспринимается как признак творческой ограниченности, узости мышления либо как проявление злоупотребления руководителем служебным положением ради саморекламы. Из общей постановочной практики театров «авторская режиссура», однако, может быть вычленена как одна из отчётливых и важных для развития национальной культуры тенденций, которая набирала силу и объединяла разные периоды белорусской сцены. Неслучайно на центральное место в белорусской театральной культуре 1920-х годов вышли авторские постановки Е. А. Мировича и В. И. Голубка, за которыми критика закрепила репутацию главных и ключевых художественных событий сезонов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калубовіч, А. Т. Крокі гісторыі / А. Т. Калубовіч. – Беласток-Вільня-Мінск : Гамаск, Наша ніва, Мастацкая літаратура, 1993. – 285 с.
2. Луцкевіч, А. «У купальскую ноч» / А. Луцкевіч // Выбраныя творы: праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / А. Луцкевіч. – Мінск, 2006.
3. Белорусская опера // Минский голос. – 1918. – 16 августа. – С. 4.
4. Няфёд, У. І. Францішак Аляхновіч. Тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць / У. І. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1996. – 144 с.
5. Бядуля, З. Беларускі народны тэатр / З. Бядуля // Беларускі шлях. – 1918. – 18 жніўня. – С. 2.
6. З. Б. Нататкі. Народная творчасць і новае беларускае краснае пісьменства / З. Б. // Беларускі шлях. – 1918. – 17 ліпеня. – С. 2.
7. Дварчанін, І. Францішак Аляхновіч / І. Дварчанін // Хрэстаматыя новай беларускай літаратуры (ад 1905 году) / І. Дварчанін. – Вільня, 1927. – Б. с.
8. Bielaruski teatr // Roman. – 1918. – 18 kastryčnika. – S. 3.
9. Гарэцкі, М. Публіцыстыка 1918 – 1919 гг. / М. Гарэцкі ; уклад. В. Д. Селяменеў, В. У. Скалабан ; навук. рэд. М. І. Мушыньскі. – Мінск : БелНДДАС, 2000. – 157 с.
10. Н. Тэатр і мастацтва. «Страхі жыцьця», драма ў 3-х актах Ф. Аляхновіча / Н. // Беларусь. – 1920. – 4 студзеня. – С. 4.

РЕЗЮМЕ

В статье воссоздаётся и анализируется репертуарная афиша «Белорусского народного театра» и определяются черты нового для белорусской культуры творческого типа театра, предложенного в 1918 г. его создателем Ф. Олехновичем.

SUMMARY

In the article the repertoire poster «Belarusian folk theater» is recreated and analyzed and lines of creative type of the theater, new to the Belarusian culture offered in 1918 by his founder F. Olekhovich are defined.

ЗНАКИ И СИМВОЛЫ ВОСТОКА В ЕВРОПЕЙСКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 28.08.2015)

Устойчивый интерес европейцев к восточным мыслительным концептам, по-видимому, начал оформляться в XVIII в. Так, у Г. Лейбница есть упоминание о естественной теологии китайцев, о Зороастре, а также сопоставление взглядов европейских и восточных мыслителей. Движение западной культуры к восточной получило философское осмысление у К. Ясперса. Он считал, что восточная ментальность содержит в себе «нечто такое, что непосредственно касается» нас самих и что «открывает перед нами возможности человека, которые мы не осуществили, и заставляет нас соприкоснуться с подлинными истоками иной человеческой сущности, которой мы не являемся – и все-таки потенциально являемся». Западный мир, по К. Ясперсу, не только ощущает свою полярность к Востоку, но и несёт эту полярность в себе самом. Её суть в рационалистически ориентированном познании, в направленности на реальный мир, что есть «осознанная внутренняя глубина бытия личности», включая вероисповедание, основанное на Библии и т. д. [2, с. 91]. Примечательны работы «О языке и мудрости индейцев» Ф. Шлегеля, «Философия религии» и «Философия духа» Г. Гегеля, рассуждения о восточной мифологии у Ф. Шеллинга, о мировоззрении древних индейцев А. Шопенгауэра, о сходстве манер философствования у Ф. Ницше, А. Швейцера, К. Юнга, М. Хайдеггера, а также внимание Ш. Монтескьё к «Персидским письмам». Музыка всегда находилась в тесной связи с мировоззрением и социальными процессами, воплощая и выражая мысли и чувства человека, исторические события, жизнь в целом средствами музыкального языка. Свидетельствами тесной и в определенном смысле непосредственной связи музыки с окружающим миром служат «Гармония мира» П. Хиндемита, «Жизнь за царя» М. Глинки, «Сириус» К. Штокхаузена. Разные по стилю и эстетическому содержанию, они имеют одну общую субстанцию – европейскую музыкальную традицию, основу которой составляет западный рационализм. Сложившись на землях *Abendland*, он определил главные принципы европейской музыки академической традиции: детерминизм, логицистский тип мышления (причинная связь), экстравертный характер творчества, строгую композиционную упорядоченность, динамическую направленность формы, имеющей начало и конец.

Сформировавшаяся в течение пяти столетий европейская композиторская практика в современный период представляет собой уникальную художественную систему, главной чертой которой является универсализм: в любом уголке земного шара, где достигнут определённый уровень цивилизации, она оказывается вовлечённой в процесс развития музыкального искусства. Но так было не всегда: изначально академическая музыка европейской традиции развивалась автономно, изолированно, избегая расширения географических границ музыкального восприятия. В итоге в XVIII в. сформировалось композиторское творчество классического уровня, ставшее эталоном и критерием профессионализма. Однако, му-

зыкальный изоляционизм просуществовал недолго, и уже в конце XIX – начале XX в. появляются первые примеры интенций европейских музыкантов к восточной культуре. Восток трактуется ими как метафора, как обобщённый образ внеевропейского начала, простирающегося от берегов Испании до Японии и охватывающего арабский мир, и, наконец, как оригинальный, неведомый и новый для европейского уха интонационный пласт, привлекающий своей таинственностью. Главным творческим методом композиторов в его обращении к Востоку выступила *par excellence* интерпретация, проявляющая себя в отношении к литературному первоисточнику («Шехерезада» Н. Римского-Корсакова), инструментарию (имитация звучания магелана у К. Дебюсси), жанрам («Симфонический мугам» Ф. Амирова), выразительным средствам (лады с увеличенной секундой, изобретательный ритмический рисунок и проч.). Характер освоения европейскими композиторами Востока приобретал различные формы, где есть место рецепции, ассимиляции и переосмыслению с определённой долей сохранения европейского начала (А. Субботняя-Де Рой).

В целом, процесс адаптации восточных традиций в европейском музыкальном искусстве шёл от впечатлений и образов Востока (XIX в.) через преломление стилистических, композиционных и жанровых идиом (XX в.) к созданию новой концепции музыки – «востокоизированной» (термин В. Холоповой) музыкальной целостности, демонстрирующей амальгаму европейского и восточного начал и, соответственно, новый стиль музыкального мышления (П. Булез, Д. Кейдж, К. Штокхаузен, Л. Берио). Его характерной особенностью выступили «европеизация» медитативности, опосредованной созерцательным характером восточного мироощущения, и «интуитивного чувства порядка», коренящегося в искусстве восточной импровизации; апологетизация нелинейности, связанной с восточными представлениями о естественности природных рефлексий, колебаний и ритмов (базировались на восточной идее «саморегуляции»); наконец, формирование «новой философии звука» (Л. Кириллина), где художественной интерпретации подвергается сложившаяся в Европе интонационная система и связь элементов музыкальной материи. Центральным моментом, указывающим на новые, неевропейские черты музыкального мышления европейских композиторов, выступила нелинейность, которая символизировала выход индивидуального сознания в мир созерцания и надличностного знания. Тем самым европейский рационализм, лежащий в основе академической музыки Европы, вошёл в соприкосновение с рационализмом неевропейского типа.

На землях *Abendland* процесс «востокоизации» протекал по-разному. Например, Л. Ноно исходил из «новой философии звука», считая, что «тишина столь же музыкальна, сколь и звук, и порою между ними нет точной границы» [3, с. 50]. «Услышать неслышимое» у него означает высшую мудрость, средство общения к тайнам мироздания [3, с. 50]. Для К. Штокхаузена актуальной становится апелляция к «магическому, фантасмагорическому», служащими композитору олицетворением восточной ритуальности и восточной концентрации на чём-то одном. Так, художественным смыслом композиции «*Stimmung*» является состояние духа – «настроение», одним из аспектов содержания – магические имена всех времён и народов, особенно восточных, произносимых молитвенно и страстно как

заклинание. Музыкальный материал представлен однородной и бесконтрастной, внутренне непротиворечивой звуковой средой, структурируется одним аккордом. В основе формообразования лежит не европейский динамический принцип, направляющий процесс развития к кульминации, а восточный, адинамический, основанный на идее самодвижения и самоорганизации. В целом, сочинение явилось апробированием одного из путей высвобождения творческого разума от тотального европейского детерминизма (в форме серийности) и установления особых структурных взаимосвязей между различными сферами – «акустических вибраций и вибраций космоса, солнечной системы и тоновой, тоновой и молекулярной, атомной систем» [8, с. 53]. В этом синтезе Штокхаузен видел проявление «нового сознания»¹, соединяющего разные ментальности, типы мышления и сознания в «одно», суммативное целое.

Попытка к созданию «целостной полноты» на основе раскрепощения «неизмеримых» зон сознания (психического) и их гармонизации с «измеримым» осуществлялась и в таком важнейшем звене формообразования, как каденция, «конец» сочинения. На основе пересмотра функции завершающего раздела музыкальной формы – исключительной прерогативы европейской музыки – появилась «открытая форма», или форма *et cetera*. В «без-граничности» формы заключалась новая, неевропейская концепция формообразования, согласно которой открытая, нелинейная среда (форма) также содержит в себе определённые организационные посылы: интенцию, тяготение, итерацию и самоорганизацию. Последнее говорит о принципиальной родственности восточного типа мышления синергетическому, что позволяет рассматривать музыкальную композицию без заключительной каденции и тактовой черты, то есть «без окончания», как самоорганизующуюся, в «режиме бесконечного растекания от центра» [4, с. 103].

В Новой белорусской музыке восточные символы заявили себя в несколько иной форме. Например, Сергей Бельтюков обращается к имитации тембра китайских ударных инструментов («Китайские акварели»), Виктор Копытько – к стихам китайских поэтов, создавая своеобразный музыкально-поэтический коррелят («Северный ветер»), Вячеслав Кузнецов использует форму медитации, трактуя её как музыкальный жанр (медитации «Тень стекла»). Другими словами, Восток интерпретируется отечественными музыкантами образно, эстетически, на ассоциативном уровне, согласно сформировавшимся традициям.

Таким образом, сочинения, одухотворённые образами Востока и идеями восточного мистицизма, как и неевропейские способы построения музыкальной целостности («открытая форма» и так называемые «интуитивные» музыкальные проекты), есть свидетельство тому, что западная музыкальная цивилизация постепенно стала утрачивать идентификационные качества, то есть дошла до своего края, за которым – неизвестность, непонятность. Такой переломный, неопределённый момент будущего развития европейской музыки академической традиции назван в синергетике точкой бифуркации, которая характеризуется принципиаль-

¹ К. Штокхаузен давал и такие указания исполнителям: «Вы начинаете осознавать и ощущать различные части черепа, которые вибрируют “при изучении скелета” ... Если бы вы встретили моих певцов, вы бы увидели, насколько они изменились как человеческие существа. Они сейчас полностью преобразовались, после того как спели эту вещь более ста раз на Всемирной выставке в Осаке» [1, с. 261].

ной непредсказуемостью будущего и неопределённостью настоящего. Между тем, европейский композиторский опыт рубежа столетий показывает, что интенция к Востоку пока не приобрела статуса новой или особенной музыкальной концепции и западный рационализм как онтологический принцип композиторского мышления до сих пор сохранил своё значение и не утратил привлекательности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житомирский, Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 300 с.
2. История современной зарубежной философии. – СПб. : Лань, 1997. – 480 с.
3. Кириллина, Л. Луиджи Ноно / Л. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 11 – 57.
4. Князева, Е. Основания синергетики / Е. Князева, С. Курдюмов. – СПб. : Алетей, 2002. – 414 с.
5. Сороко, Э. Структурная гармония систем / Э. Сороко, Е. Бабосов. – Минск : Наука и техника, 1984. – 264 с.
6. Субботняя (Де Рой), А. Восточные традиции в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века / А. Субботняя (Де Рой). – Витебск : ВГУ, 2011. – 156 с.
7. Холопова, В. Современная музыка Европы / В. Холопова // Современная Европа. – 2005. – № 1 – С. 131 – 144 ; №2 – С. 126 – 138.
8. Штокхаузен, К. Из интервью / К. Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. – М., 1995. – Вып. 1. – С. 47 – 55.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные тенденции и приёмы восточной традиции, применяемые в европейском композиторском творчестве.

SUMMARY

In the article the main tendencies and receptions of east tradition applied in the European composer creativity are considered.

Олейникова Э. А.

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ ЛЮДМИЛЫ ШЛЕГ

Белорусская государственная академия музыка

(Поступила в редакцию 15.09.2015)

Среди современных композиторов Беларуси Людмила Шлег занимает особое место. Её творчество включает произведения разнообразных жанров и отличается, по справедливому мнению многих отечественных музыковедов, ярким колоритом, в котором органично сочетаются «современная и фольклорная интонация, старинный модус и хроматика», стилизация и выразительность всех компонентов речи [3, с. 179]. Начало творческого пути музыканта можно обозначить серединой 1960-х годов, ознаменовавшейся появлением таких сочинений, как «Романс» для скрипки и фортепиано, «Рондо» для цимбал и фортепиано, «Сборник романсов на тексты сонетов В. Шекспира». В 1960 – 1970-е годы композитор плодотворно осваивает камерные жанры, в которых постепенно формируется авторский интонационный словарь и свои взгляды на специфику композиторского

творчества, имея в виду диалектику национального и интернационального, светского и духовного, субъективного и объективного начал. Творческими удачами можно считать многие камерные опусы музыканта: вокальный цикл «Аб мінулым» на стихи белорусских поэтов, посвящённый событиям военных годов, «Два романса на стихи М. Танка», вокальный цикл «Няма дурных» на стихи А. Вертинского. В 1980-е годы появляются камерные вокальные произведения, во многом обогатившие палитру белорусской музыки, среди которых «Вянок» на стихи М. Богдановича, «Песні зямлі» для двух солистов и фортепианного квинтета на слова Я. Коласа, венок сонетов «Vade tecum» на тексты Ц. Норвида и другие.

Очевиден широкий образный мир вокальной музыки Л. Шлег, стремящейся объять многообразие тем и настроений. Отечественная поэзия, фольклор, социальные реалии – всё это в разной степени находит отражение в музыке талантливого мастера. К 1970-м годам относится цикл «Няма дурных» на текст А. Вертинского. Известный музыковед Р. Н. Аладова точно охарактеризовала новаторство письма, учитывая жанровую специфику данного опуса. Социально-критическая тема, по мнению исследователя, предстаёт в лапидарно-плакатном стиле, позволяющем отнести это сочинение к жанру музыкальной карикатуры. Выразительность заострённо-шаржированной вокальной интонации, «пародийные элементы в развитой фортепианной партии определяют музыкально-стилистическое “лицо” сатирической линии белорусского характерного вокального цикла» [1, с. 18].

Как и для многих других композиторов, камерная музыка для Л. Шлег является своеобразной творческой лабораторией, в лоне которой обнаруживаются многие приёмы адекватного художественного преломления того или иного текста, индивидуальные особенности восприятия стиха во всём многообразии его поэтических нюансов. Одним из ярких ранних сочинений Л. Шлег является цикл «Старадаўнія жніўныя песні» для голоса и инструментального ансамбля. В четырёхчастном цикле композитор интерпретировал знаковые моменты в жизни белорусской женщины с элементами психологизации и индивидуальной реакции на события. Это позволяет усматривать в цикле, с одной стороны, фольклорную линию типичную для многих композиторов того времени (достаточно вспомнить «Женские песни» эстонского музыканта Вельо Тормиса с использованием древних рунических напевов), с другой – неугасающую романтику произведений композиторов прошлого (например, Р. Шумана с его вокальным циклом «Любовь и жизнь женщины»). Подобные аллюзии неслучайно неожиданно возникают в творчестве отечественных авторов. Одному из первых в белорусской поэзии объединить фольклорное и глубинно психологическое начало удалось Максиму Богдановичу, особенно если вспомнить его удивительный по искренности интонации «женский» цикл «Каханне і смерць».

В цикле Л. Шлег также представлена история трагической любви, что предопределяет нарочитое избегание древних аутентичных черт фольклора. Повышенный «эмоциональный градус» (термин Б. Асафьева), свойственный творческому темпераменту композитора, вызывает потребность органичного соединения техники письма XX в. (своеобразные тембровые находки с оригинальным фоническим эффектом) с приёмами, характеризующими народную манеру исполни-

тельства, имея в виду вариационные преобразования мелоса, глиссандирование, импровизационность. Как справедливо отмечают исследователи, «не цитируя подлинные напевы жатвенных песен, Шлег удаётся стилизовать их жанровые признаки. Народное и индивидуальное здесь тесно переплетаются. В интонационном содержании вокальной партии преобладает первое (творческая интерпретация известного); в решении же структурного оформления материала и его фактурной обработки на первый план выдвигается второе (создание новых форм)» [2, с. 50].

Убедительна музыкальная драматургия вокального цикла: внутренняя тревога первой части «Поле маё шырокае» логично перетекает в напряжение второй песни «Сакатала бочачка». В третьей части «Кацярына мая матушка» взрыв чувств кульминационно «снимается» своеобразным «смехом сквозь слёзы»; заключительная песня «Надаела жаркота, спякота» рождает настроение печали и безысходности, логично завершая эмоционально-смысловое развитие цикла.

«Старадаўнія жніўныя песні» Л. Шлег продемонстрировали не только талант композитора в области взаимодействия музыкальной и поэтической интонации, но и умение по-своему интерпретировать, говоря по-белорусски, «подых даўніны», совмещать фольклорные и современные музыкально-стилевые парадигмы.

Начало 1980-х годов ознаменовалось появлением замечательного вокального цикла «Вянок» на стихи Максима Богдановича. Поэзия белорусского классика постоянно находилась и ныне находится в поле зрения белорусских композиторов. Достаточно назвать имена Л. Абелиовича, Н. Аладова, А. Богатырёва, Э. Тырманд, Г. Суруса, С. Бельтюкова, Е. Поплавского, В. Петько и других. Красота поэзии М. Богдановича, её смысловая глубина, философичность, национальное своеобразие, наконец, особая музыкальность стиха, о которой неоднократно писал автор статьи, нашли преломление и в вокальной музыке Л. Шлег [4].

Цикл «Вянок» складывается из трёх романсов-монологов: «У космах схаваліся кветы чырвоныя», «Плакала лета, зямлю пакідаючы» и «Астры». Тема цикла, связанная с образами цветов, аллегорически переосмысливается в экспрессивные размышления о временности бытия; ирония и страстность, безнадёжность и ожидание – вот те эмоциональные полюса, вокруг которых развивается музыкально-поэтическая концепция. «Сюита-монолог», как определила в своё время жанр цикла музыковед Н. Н. Юденич, построена на контрастных сопоставлениях, но стилистически очень целостна. Истоком подобной целостности служит умело скомпонованный текст: все три стихотворения объединяются не только общим доминантным настроением, но и трёхдольным метром (дактиль и амфибрахий), слитностью межстиховых переходов, мотивированным акустическим развитием, разнообразными анафорическими приёмами, сквозным построением формы.

Убедительность художественного воплощения стихов М. Богдановича во многом обуславливается чуткостью автора к музыкально-поэтической структуре текста, которая отразилась на многих стилистических и композиционных моментах вокальных опусов. Тем не менее, Л. Шлег намеренно создаёт иллюзию выразительного декламационного интонирования при сохранении основных парамет-

ров музыкальности самой поэтической речи. Метроритмика трёх стихотворений определяет основные размеры и ритмоформулы романсов, что не мешает автору внести в стилистику вокальной партии дыхание современной речи. Однако эффузивность высказывания достигается не только характером вокальной интонации, но и функционально строго выверенной трактовкой партии сопровождения. Исследователи вокальной музыки констатировали тот факт, что необходимым условием воспроизведения речевой интонации в музыке является эффект «фонического диссонанса» (термин Е. Ручьевской). Использование периферийных диапазонов в сопровождении способствует созданию подобного эффекта, а следовательно, усиливает темброво-речевую характерность вокальной мелодии. Более того, сопровождение в романсах Л. Шлег часто играет лишь разделительную функцию между стиховыми сегментами. Это лишний раз подтверждает идею о том, что «вокализация без сопровождения в известной мере обычно ярче выявляет речевую окраску, нежели вокализация с консонантным сопровождением» [5, с. 146].

В стилистике романсов Л. Шлег явно усматривается стремление изнутри обновить «интонационный мир» белорусского классика. В неровности, рефлексивности дыхания вокальной интонации слышится импульсивность современной просодии. Постепенное накопление внутренней энергии, удачно передающееся средствами восходящих секвенций, звуковысотная переменность ступеней лада, скольжение полутонов, нейтрализация тоновых тяготений, миграция ладовых устоев (без чёткой дифференциации мажоро-минорной системы), тонкая градация темпо-динамических оттенков – всё это в комплексе создаёт впечатление иллюзии свободы, гибкости, спонтанности развёртывания мелодической линии речи.

Исследователи творчества Л. Шлег не раз отмечали (и даже упрекали) в повышенно экспрессивной манере высказывания. На наш взгляд, подобный феномен объясняется не только субъективными свойствами её творческого темперамента, но и общей тенденцией усиления эмоционального тонуса современной речи, опосредованно влияющего на вокальную стилистику композиторов разных поколений, включая Д. Шостаковича, С. Слонимского, А. Локшина, М. Вайнберга и других.

Одним из ярких произведений анализируемого цикла является романс «Астры», по тому времени отличающийся от многих сочинений камерно-вокального жанра современников. Автор тонко интерпретировал сквозную композицию стихотворения, подчёркивающуюся системой рифм, «анафорическими» секвенциями, переносами, фонемно-акустическими арками. Условно в романсе можно выделить три раздела, соответствующих логике развития текста. Истоками вокальной партии явно послужили многие реалии современной речевой интонации, что проявилось в тонкой нюансировке альтерированных ступеней, в постепенном удалении и возвращении мелодии к уровню основного тона, в выверенной градации темпо-динамических оттенков.

Звучание вокальной мелодии, с точки зрения и темпа произношения, и временных показателей, максимально приближено к реальной декламации стиха. «Анафорические секвенции» стихотворной речи подчёркнуты в вокальной партии идентичным приёмом, ритмика слова и длина межстиховых цезур также нашли отражение в мелодике романса, причём тембровая общность рифменных оконча-

ний подчёркивается ритмико-звуковой идентичностью этих слов, что помогает более направленному восприятию фонемной акустики.

В среднем разделе трёхдольность ритма, обусловленная четырёхстопным амфибрахией, интерпретируется в двухдольном размере. Образующийся ритм «суммирования» в данном контексте, в отличие от мелодики первого раздела, формирует контрастно-мелодизированную речь. Вокализованные вставки не разрушают структуры стиха, они являются водоразделами формы, а с эстетической точки зрения способствуют усилению экспрессии.

Цикл «Вянок» – яркий пример стремления Л. Шлег органично совместить современную авторскую интонацию с музыкой речи белорусского классика. С профессиональной и эмоциональной точки зрения, сделано это достаточно убедительно и перспективно для будущих поколений композиторов, стремящихся по-своему и по-новому воплотить в своём творчестве поэзию М. Богдановича.

На наш взгляд, многие камерные вокальные сочинения Л. Шлег достойны внимания исследователей и исполнителей. Анализ произведений композитора помогает музыковеду осмыслить сложный процесс претворения литературного модуса в новое качество – в модус собственно музыкальный и от того, насколько чутко слышит композитор имманентную музыкальность литературного первоисточника, насколько адекватно, образно говоря, «дешифрует» этот феномен, зависит рождение нового художественного синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аладова, Р. Н. Камерно-вокальная лирика в жанровой системе белорусской музыки последней трети XX века / Р. Н. Аладова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2003. – № 4. – С.15 – 20.
2. Белорусская музыка 1960 – 1980-х годов / сост. К. И. Степаневич. – Минск : Беларусь, 1997. – 359 с.
3. Мдзівані, Т. Г. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 400 с.
4. Нікалаева, Э. А. Музыкальныя аспекты паэзіі Максіма Багдановіча / Э. А. Нікалаева // Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1986. – № 2. – С. 78 – 86.
5. Поэзия и музыка : сб. ст. / сост. В. А. Фрумкин. – М. : Музыка, 1973. – 302 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются вокальные сочинения Людмилы Шлег – одного из ярких и самобытных композиторов Беларуси XX в. Музыкальная стилистика её камерных произведений анализируется в связи с прямыми и опосредованными влияниями фольклорных традиций и особенностей музыкально-поэтической организации стихотворного текста.

SUMMARY

The article deals with vocal works by Lyudmila Shleg – one of the brightest and original composers of the twentieth century in Belarus. The musical style of her chamber was works analyzed in connection with the direct and indirect influence of folk traditions and peculiarities of musical and poetic organization of the poetic text.

СОВРЕМЕННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ЗАРУБЕЖНЫХ АВТОРОВ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 15.09.2015)*

На сегодняшний день духовые инструменты обладают богатыми тембровыми красками, высокой технической подвижностью, что позволяет композиторам активно применять их для воплощения разнообразных авторских замыслов. В XX в. постоянный поиск нового усиливает интерес к самому звуку, разнообразию и многовариантности его воплощения в музыке – вплоть до шумовых эффектов. Во многом это связано с новыми веяниями второй половины века, основная идея которых заключается в том, что основа любого музыкального сочинения – звук – создаётся композитором в процессе работы над сочинением. Само изменение тембровых характеристик звука становится областью композиторских экспериментов. Данная тенденция способствовала активным поискам новых исполнительских возможностей духовых инструментов как способу расширения звуковой палитры музыкальных произведений. Композиторы активнейшим образом начинают использовать при создании произведений различные нетрадиционные приёмы звукоизвлечения. В статье будут рассмотрены публикации зарубежных специалистов, посвящённые современным исполнительским возможностям как медных, так и деревянных духовых инструментов.

Одним из первых исследований, где рассмотрены новые исполнительские возможности духовых инструментов, вошедшие в композиторскую и исполнительскую практику в XX в., является работа итальянского исследователя Б. Бартолоцци «New sounds for woodwind» («Новые тембровые краски деревянных духовых инструментов») [2]. Автор отмечает, что деревянные духовые инструменты ещё не достигли предела своих исполнительских возможностей: общая тенденция к унификации аппликатуры привела к тому, что практически не используются богатейшие возможности, заложенные в конструкции инструментов. Существовавший долгое время идеал единого тембрового звучания деревянных духовых инструментов «в меньшей степени отвечает, однако, требованиям современной музыки» [2, с. 9]. В своей работе Б. Бартолоцци делает попытку преодолеть ограниченность традиционных форм использования звуковых возможностей деревянных духовых инструментов и исследует специфику исполнительской техники, связанную в первую очередь с новыми приёмами звукоизвлечения.

В исследовании приводится обширный практический материал: разнообразные виды аппликатуры, с помощью которых образуются новые приёмы звукоизвлечения. Для расширения исполнительских возможностей деревянных духовых инструментов Б. Бартолоцци разрабатывает шкалу напряжения исполнительского аппарата и воздушного столба в инструменте. Положение губ на мундштуке или трости деревянных духовых дифференцируется автором на обычное (нормальное) положение, положение на конце трости, положение на нижней части трости.

Исследователь формулирует новые исполнительские возможности деревянных духовых:

- 1) унификация интонации натурального звукоряда на протяжении всего диапазона инструмента;
- 2) тембральное разнообразие в исполнении одного и того же звука;
- 3) исполнение аккордов, в состав которых входят звуки с однородным тембром;
- 4) исполнение аккордов, в состав которых входят звуки с разнородными тембрами;
- 5) соединение монофонических и полифонических возможностей исполнения звуков (с помощью перехода от отдельных звуков к аккордам и наоборот), в результате чего достигается полноценное полифоническое движение голосов;
- 6) исполнение музыкального материала с использованием меньших интервалов, чем это позволяет темперированная хроматическая шкала, расширение мелодических возможностей звучания инструмента;
- 7) исполнение аккордов, в структуру которых входят четвертитоновые звуки, – расширение гармонических возможностей звучания инструмента.

Открытия Б. Барталоцци подготовили почву для возникновения впоследствии ряда работ, посвященных персонально каждому инструменту из группы деревянных духовых. Так, в монографиях П.-И. Арто «Flûte au présent» («Современная флейта») [1], К. Левин и К. Митропулос-Ботт «The Techniques of Flute Playing» («Техника игры на флейте») и «The Techniques of Flute Playing II (Piccolo, Alto and Bass Flute)» («Техника игры на флейте II (пикколо, альтовая и басовая флейта)») [7; 8] предпринята попытка обобщения современных исполнительских возможностей флейты и ряда её разновидностей. Исследователи выделяют следующие приёмы звукоизвлечения, характерные для инструмента: фруллато, флажолеты, «свистящий тон», «взрывной свист», «трубная атака», мультифоника, одновременное пение и игра на инструменте, различные виды трелей, амбушюрное и пальцевое глиссандо, звук клапанов без вдувания воздуха в инструмент, пиццикато, «поршневой язык», разнообразные виды вибрато, произнесение во вдувное отверстие инструмента различных звуков, «эолийские звуки», «воздушный тон». Кроме того, авторы рассматривают «перманентное» дыхание, исполнение нот в четвертой октаве, микрохроматические возможности инструмента. Все исследования снабжены приложениями, где содержатся различные варианты аппликатур для исполнения нот и трелей в четвёртой октаве, *bisbigliando*, микрохроматики и мультифоники. Отдельные разделы работ К. Левин и К. Митропулос-Ботт посвящены использованию при игре на духовом инструменте различных электронных устройств. Данная книга является на сегодняшний день наиболее исчерпывающим исследованием в области исполнительских возможностей флейты и её разновидностей.

В коллективной работе П. Веаля, К.-С. Манкопфа, В. Мотца и Т. Хуммеля «The Techniques of Oboe Playing» («Техника игры на гобое») [13] обобщаются современные исполнительские возможности гобоя, а также его разновидностей: английского рожка, гобоя д'амур, мюзета *in F* и *in Es*, баритонового гобоя и гекельфона.

В исследовании рассматриваются различные приёмы звукоизвлечения, которые можно получить на инструментах семейства гобоев: исполнение звуков одной высоты, разнообразных по тембру, несколько видов тремоло и трелей (в том числе с использованием микрохроматики), одинарное, двойное и тройное стаккато, фруллато, глиссандо, осцилляция, разнообразные виды вибрато, сморцато, «трубная атака», игра на трости, игра на инструменте без трости, пение или гудение в инструмент, слэпы, звук клапанов без вдувания воздуха в инструмент, звучание вдуваемого в инструмент воздуха. Исследователь предлагает также варианты аппликатур, в процессе применения которых возможно извлечение микрохроматических интервалов, а также рассматривает так называемое «перманентное», или «цепное», дыхание (вдох носом при непрерывном выдохе). Приводятся варианты аппликатур, употребляемых для получения мультифонических звучаний. Рассматриваются также некоторые конструктивные различия инструментов различных фирм. Данное исследование о гобое, наиболее полное на сегодняшний день, содержит большое количество аппликатурных примеров и ориентировано, в первую очередь, на практическое использование его музыкантами-исполнителями и композиторами, чтобы, как отмечается, «для приблизительного или неполного знания больше не осталось места» [13, с. 5].

Работы таких авторов, как Ф. Рехфельд «New Directions for Clarinet» («Новые наставления для кларнета») [11], Д. Гарбарино «Metodo per Clarinetto» («Техника игры на кларнете») [4], Г. Красницер «Multiphonics für Klarinette mit deutschem System und andere zeitgenössische Spieltechniken» («Мультифоника и другие современные исполнительские возможности кларнета немецкой системы») [6], М. Раасакка «Exploring the Clarinet» («Исучая кларнет») [10], Х. Бук и Е. Вендель «Nouvelles techniques de la clarinette basse» («Современная техника игры на бас-кларнете») [3], посвящены новым исполнительским возможностям кларнета *in B*, *in A*, *in Es*, а также бас-кларнета. В данных исследованиях рассматриваются различные приёмы звукоизвлечения, игра микрохроматических интервалов, перманентное дыхание. Кроме того, М. Раасакка приводит краткую историю развития современных возможностей кларнета. Приведённые работы, снабжённые значительным количеством аппликатурных примеров, а также отрывками из произведений различных композиторов, имеют большую практическую значимость.

В коллективной работе М. Вайсса и Д. Нетти «The Techniques of Saxophone Playing» («Техника игры на саксофоне») [15] рассматриваются современные исполнительские возможности четырёх наиболее часто используемых разновидностей саксофона: сопрано, альты, тенора и баритона. Авторы предлагают развёрнутые таблицы аппликатур различных нетрадиционных приёмов звукоизвлечения – фруллато, глиссандо, осцилляция, разнообразные виды вибрато, сморцато, «трубная атака», пение или гудение в инструмент, слэпы, звук клапанов без вдувания воздуха в инструмент, звучание вдуваемого в инструмент воздуха, флажолеты, мультифоника, а также микрохроматические интервалы, различные виды трелей и тремоло. Представлены отрывки музыкальных произведений, в которых современные композиторы используют различные звуковые инновации на духовых инструментах.

В центре внимания автора книги о современном фаготе С. Пенацци «*Il fagotto – altre tecniche nuove fonti di espressione musicale*» («Новые выразительные возможности и техника игры на фаготе») [9] – микрохроматика, мультифоника, исполнение на инструменте различных видов тремоло (микрохроматических, монофонических и мультифонических, тембровое тремоло (*bisbigliando*)), тембральная переокраска звука, флажолеты, осциллато, вибрато, различные ударные эффекты, игра на одной или нескольких тростях, игра на эске с одной или несколькими тростями, игра на вдохе, фруллато.

Группа медных духовых также интересует исследователей. Книга «*Extended Techniques for the Horn*» («Расширенная техника игры на валторне») [5], как видно из названия, посвящена современным возможностям валторны. В центре внимания исследователя – различные способы игры засурдиненным звуком, артикуляционное разнообразие, возможное на инструменте, тремоло и трели, глиссандо, игра не полностью нажатыми вентилями, различные виды вибрато, пение и игра на инструменте, мультифоника, «воздушный тон», эффекты, создаваемые при помощи мундштука, а также тембровые эффекты. Публикация снабжена схемами и аппликатурами, что позволяет говорить о её практической направленности.

В публикации А. Трубици «*Extended Trumpet Performance Techniques*» («Расширенная техника игры на трубе») [14] анализируются современные возможности игры на трубе. Автор рассматривает глиссандо, вибрато, различные виды сурдин, нестандартное использование вентиляей, микрохроматику, различные воздушные и ударные звуки, мультифонику, тембровые эффекты. Кроме того, исследованы и некоторые нетрадиционные приёмы звукоизвлечения (например, глиссандо) как джазовые эффекты. Не претендуя на фундаментальность, данная публикация, несомненно, может представлять интерес как для исполнителей, так и для композиторов.

В работе Б. Случина «*Practical Introduction to Contemporary Trombone Techniques*» («Практическое пособие по современной технике игры на тромбоне») [12] наряду с различными традиционными исполнительскими возможностями игры на тромбоне рассмотрены такие нетрадиционные приёмы звукоизвлечения, как «эффект трубы» (игра без раструба), игра на вдохе, глиссандо, исполнение разнообразных по тембру звуков одной высоты (с помощью смены позиций), использование сурдины, мультифоника, а также извлечение микрохроматических интервалов на инструменте. Автор делает вывод, что мультифонику (чаще всего это понятие используется применительно к деревянным духовым инструментам) на медных духовых можно исполнять тремя различными способами: с помощью игры и пения, специальных сурдин, а также определенных колебаний губ, создающих так называемые «тоны раскола». Кроме того, по мнению Б. Случина, на тромбоне можно воспроизвести множество других звуков, например, изменённые при помощи электронной аппаратуры различные ударные эффекты. Перспективным определяется использование тромбона в комбинации с заранее записанным на электронный носитель аккомпанементом, а также в театральном действии (мультимедиа). Значительную часть исследования занимают нотные примеры для тромбона из произведений современных зарубежных авторов.

Таким образом, анализ различных источников показал, что в работах зарубежных авторов достаточно подробным образом отражены современные исполнительские возможности как деревянных, так и медных духовых инструментов. Следует отметить практическую направленность этих публикаций, что в значительной степени повышает их научную значимость. Важное значение имеет тот факт, что большинство рассмотренных работ снабжено приложением в виде компакт-диска, и при помощи его можно прослушать различные нетрадиционные звучания духовых инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Artaud, P.-Y. Flûte au présent / P.-Y. Artaud. – Paris : Editions Musicales Transatlantiques, 1980. – 132 p.
2. Bartolozzi, B. New sounds for woodwind / B. Bartolozzi. – London, New York, Toronto : Oxford University Press, 1967. – 86 p.
3. Bok, H. Nouvelles techniques de la clarinette basse / H. Bok, E. Wendel. – Paris : Editions Salabert, 1989. – 94 p.
4. Garbarino, G. Metodo per Clarinetto / G. Garbarino. – Milano : Edizioni Suvini Zerboni, 1979. – 96 p.
5. Hill, D. Extended Techniques for the Horn / D. Hill. – Madison : University of Wisconsin-Madison, 1996. – 98 p.
6. Krassnitzer, G. Multiphonics für Klarinette mit deutschem System und andere zeitgenössische Spieltechniken / G. Krassnitzer. – Aachen : Ebenos Verlag, 2002. – 172 S.
7. Levin, C. The Techniques of Flute Playing / C. Levin, C. Mitropoulos-Bott. – Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2002. – 145 p.
8. Levin, C. The Techniques of Flute Playing II (Piccolo, Alto and Bass Flute) / C. Levin, C. Mitropoulos-Bott. – Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. – 128 p.
9. Penazzi, S. Il fagotto – altre tecniche nuove fonti di espressione musical / S. Penazzi. – Milano : Ricordi, 1982. – 134 p.
10. Raasakka, M. Exploring the Clarinet / M. Raasakka. – Helsinki : Fennica Gehrman, 2009. – 121 p.
11. Rehfeldt, Ph. New Directions for Clarinet / Ph. Rehfeldt. – Lanham, Maryland, Oxford : Scarecrow Press, Inc., 1994. – 200 p.
12. Sluchin, B. Practical Introduction to Contemporary Trombone Techniques / B. Sluchin. – Paris : EME, 1995. – 87 p.
13. The Techniques of Oboe Playing / P. Veale [etc.]. – Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994. – 181 p.
14. Tribuzi, A. Extended Trumpet Performance Techniques / A. Tribuzi. – Hayward : California State University, 1992. – 96 p.
15. Weiss, M. The Techniques of Saxophone Playing / M. Weiss, G. Netti – Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2010. – 188 p.

РЕЗЮМЕ

Исполнительство на духовых инструментах в XX – XXI вв. претерпело значительное изменение. В данной статье рассматриваются работы ряда зарубежных специалистов, посвященные современным исполнительским возможностям как медных, так и деревянных духовых инструментов.

SUMMARY

Carrying out on wind instruments in XX – XXI centuries suffered a considerable change. The works of a number of foreign specialists sanctified to modern carrying out possibilities of both copper and wooden wind instruments are examined in this article.

НОВАЯ ХОРОВАЯ ВОКАЛЬНОСТЬ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 17.03.2015)

В процессе многовековой эволюции вокально-хоровой концертности под воздействием определённых стилевых направлений, исполнительских школ и других объективных и субъективных факторов, о которых мы писали в предыдущих работах, шёл процесс формирования специальных хоровых концертных приёмов вокально-хорового изложения [4; 5]. Модификация имманентных жанрово-стилевых свойств, присущих концертной хоровой музыке в историко-стилевых условиях XX в. (музыкальный модус новой хоровой концертности [4]), привела к расширению диапазона хоровых средств выразительности и способов их фиксации. Интертекстуальность, полистилистика, многопараметровость композиций с характерным для них повышенным вниманием к сонорике хоровой концертной ткани, а также и художественное содержание произведений неклассической эпохи [3] в целом обусловили необходимость применения альтернативной нотации хоровых композиций вплоть до графического способа записи, а также актуализировали необходимость обновления певческих исполнительских технологий. Таким образом, для фонического воплощения современной хоровой концертной композиции необходимо расширение границ академического исполнительства в сфере вокала, что делает проблематику данной статьи актуальной. Современные исследователи, среди которых И. Батюк, Г. Григорьева, В. Живов, Н. Кошкарева, Д. Кузнецов, Ю. Паисов, С. Савенко, В. Холопова и другие, занимаются научным осмыслением жанра, концепции, формы, структуры, техник композиции, фактуры современной хоровой композиции. Кроме того, в их работах есть разделы, посвящённые исполнительству в его связи с проблематикой дискурса «музыка и эмоции» (уделяется внимание новым звучаниям голоса и инструментов), сферы трактовки фактурных форм, тембровой палитры и т. д. [1; 3]. Вместе с тем вопросам новой хоровой вокальности в специальной искусствоведческой литературе внимания не уделено. Отсюда цель данной статьи – на основе осуществленного нами исполнительского анализа музыки композиторов XX в. предпринять попытку определения сущности новой вокальности в сфере хорового концертного жанра. Для достижения поставленной цели мы обратимся к произведениям ведущих европейских композиторов, создавших современную концертную музыку для хора. Среди них – Л. Берио (*Sinfonia, Coro*), Х. Вайс (*Vocalstudie*), К. Орф (*Quando conveniunt*), Ф. Рабе (*Rondes*), Э. Раутаваара (*Personalia*), К. Суттнер (*Vater unser*), Э. Тох (*Geographical Fugue*), К. Штамер (*Süßer Tod*), В. Штокмайер (*Vater unser*), Л. Эдлунд (*Scherzo*) и другие.

Как известно, роль интерпретатора в «бытии» современной музыки так же важна, как и роль самого композитора – создателя произведений в стиле новой хоровой концертности [5]. Специфика ряда современных композиций такова, что автор при создании музыкального текста предполагает творческий подход интерпретатора к исполнению. Отсюда вытекает особенность современного исполни-

тельского искусства, которая заключается в том, что исполнитель активно участвует в создании звукового образа произведения, становясь «креативным» интерпретатором, при этом скрупулёзно и точно следует композиторскому тексту.

Музыкальный модус новой хоровой концертности предполагает сонористическую трактовку хора в опоре на возможности хора как «инструмента», особенности которого предопределены физическими свойствами и физиологическими возможностями человеческого голоса. Формирование же техники хоровой сонористики шло на основе поисков в области фони́зма. В сфере вокала – это новая концепция человеческого голоса, основанная на внимании к самому звучанию собственно интонирования при известных голосовых импликациях, интересубъективизме, эмоциональных кодах. Этот новый подход к темброфонической трактовке голоса и лежит в основе **новой хоровой вокальности**.

В целом певческие технологии новой хоровой вокальности востребованы в процессе исполнения современного произведения в связи с тем, что музыкальный модус новой хоровой концертности имеет весьма разнообразную и многоуровневую систему средств сонористики, где особое внимание уделяется «красочности», которая «довлеет» над звуковысотностью; формированию техники хоровой сонористики на основе фони́зма; претворению в музыке фоники и сонорики речи; отрыву от звуковысотности музыкального звука и др. Новая хоровая вокальность привлекает в свой арсенал технологии не только вокального и декламационного (музыкальная и театральная декламация) искусства, но и разного рода звучания окружающего мира, такие как интонации речи и эмоционально выразительные звуки. Отсюда проистекает многообразие видов звучания голоса, открывающих ранее неизвестный спектр эмоциональных сфер и духовную глубину.

Важную роль в определении сущности новой хоровой вокальности играет постижение специального смысла **музыкальной театральности** в хоровой концертной музыке [6], которой свойственны: инструментальная трактовка хора как ансамбля вокалистов-виртуозов с большим исполнительским потенциалом; использование всего диапазона каждой из хоровой партий, в том числе и крайних регистровых зон; фактурная и тембровая переменность, активизация изложения тутти, собственно фактурное развитие в виде «движения», «пульсации», «дыхания». Одним из проявлений театральности в современной хоровой музыке является и концертно-хоровая вокализация текста, где выделяются паритетность слова и музыки; опора не только на слово, но и на образно-смысловую, содержательную сторону литературного текста в целом; повторение, расчленение и свободная группировка словесного материала; контрастное сочетание разных способов вокализации; автономность музыкального ряда. Особо отметим такие приёмы музыкальной театральности, как эффектная виртуозная дикционная техника (применение приёмов декламационного и ораторского искусства); акцентирование сонорных свойств определённых фонем и колористических качеств согласных звуков. Кроме того, понятие театральности в хоровой концертной музыке проявляется и в усилении роли театрального фактора, в присутствии элементов сюжетности, драматургии хоровых и инструментальных тембров (фактуры).

В новой хоровой концертной стилевой среде театральность сближается с музыкальным перформансом, с присущей ему акционностью и стиранием грани

между реальностью и искусством. Отсюда новизна технологий, их спонтанность и расширение границ хоровой вокальности, что находится в русле расширения границ современной академической музыки [2] в целом. Исходя из этого, несмотря на достаточно радикальные процессы в области вокала, освоение новой хоровой вокальности предполагает не кардинальный отказ от хоровых певческих традиций, а постижение новых вокальных технологий на основе многовекового исполнительского опыта подобно тому, как в современном балете на основе классического танца идёт процесс освоения новой пластики. Как известно, ведущая исторически сложившаяся профессиональная хоровая техника академического пения зиждется на приёмах *belcanto*. В хоровой музыке «неклассической эпохи» она используется всегда, если нет специальных указаний автора: хоровая ткань произведения в стиле новой хоровой концертности предполагает владение интерпретатором всем арсеналом звукоизвлечения и звукообразования, который включает в себя *belcanto*. Это связано с тем, что музыкальный модус новой хоровой концертности, несмотря на известные радикальные новации, такие как существенное расширение границ диапазона в сфере исполнительских приёмов (артикуляция, звуковедение, динамика), всё же не порывает с хоровой певческой традицией. Технологии новой хоровой вокальности базируются на фундаментальных приёмах академического вокала. Так, вокальная техника *belcanto* применяется в процессе исполнения хоровой фактуры в стиле новой хоровой концертности, где имеют место: персонификация темброво-регистровых комплексов (тембровая драматургия); спецификация старинного приёма группировки голосов *cori spezzati*, предстающего в форме драматургии тембровых, функционально определённых пластов, несущих как колористическую, так и семантическую нагрузку; сложная система средств сонористики, где выделяются *quasi*-сонорные звучности с присущим им сочетанием традиционных приёмов хорового письма с колористическими исполнительскими приёмами, такими как вокализация фонем и хоровая колокольность; техника хорового кластера; вокально-хоровая виртуозность как важное концертное качество хоровой концертной музыки, в характеристику которой входят специальные концертные приёмы вокально-хорового исполнительства, репрезентирующие певческое мастерство.

Нетрадиционные певческие технологии, которые характеризуют новую хоровую вокальность, включают в себя специфические приёмы хорового звукоизвлечения и звукообразования. Их можно условно разделить на три крупных группы: вокальная хоровая речь, шёпот и возглас. В каждой из указанных групп есть разновидности, которые композитор использует как специальное средство создания художественного образа.

Хоровая речь как новая технология используется в современной музыке для декламирования литературного текста при отсутствии графической фиксации определённых параметров музыкального звука. В целом, при полном отсутствии записи ритма или звуковысотности авторы, предполагая исполнительскую импровизацию («креативный подход»), пользуются различными знаками альтернативной нотации (вплоть до графических). Они фиксируют эмоциональную окраску, тембровый колорит и его насыщение, временную продолжительность раздела. Создатели хоровых композиций используют хоровую речевую декламацию (от-

сутствие ритма и звуковысотности), хоровую ритмизованную речь (вокальная декламация в определённом ритме), хоровую вокальную речь (*Sprechgesang*, декламация на определённой высоте и в определённом ритме), хоровое речевое пение (*Sprechstimme*, близкое к речитативу интонирование). Например, хоровая речевая декламация лежит в основе композиции для хора В. Штокмейера *Vater unser*. Каждая фраза литературного текста в этом сочинении сопровождается инструкциями по специфике его декламации, но графическая фиксация ритма и звуковысотности отсутствует. Э. Тох своё произведение для четырёхголосного хора *Geographical Fugue* из сюиты *Gesprochene Musik (Spoken Music)* предназначил для *Speaking Chorus* (говорящего хора). Интерпретаторам этой музыки следует обратиться к новым хоровым вокальным технологиям в русле хоровой ритмизованной речи. Произведение создано в форме фуги: используются композиционные принципы свободной полифонии, но автор обращается к её ритмической стороне, абсолютно исключая звуковысотность (весь нотный текст выписан в определённом ритме, но на одной строке, без указания высоты тона). Таким образом, исполнителю даётся возможность «креативно» исполнить это произведение, создав свой звуковысотный вариант речевого интонирования. Хоровая ритмизованная речь как ведущий приём лежит в основе хоровых композиций К. Орфа (*Quando conveniunt* из цикла *Stücke für Sprechchor*) и Х. Вайса (*Vokalstudie*). Зачастую авторы используют несколько видов хоровой вокальной речи, требующих использования технологий новой хоровой вокальности: хоровая вокальная речь (*Sprechgesang*) и хоровое речевое пение (*Sprechstimme*). Это композиции Л. Берлио (*Sinfonia, Coro*) и К. Штамера (*Süßer Tod*).

Хоровой шёпот предполагает декламацию без подключения голоса. При этом широко применяется хоровой крик шёпотом (громкий шёпот-свист), хоровое интонирование шёпотом (шёпот на определённой высоте), хоровой сценический шёпот (с незначительным включением голоса), хоровое пение шёпотом (с придыханием, промежуточная техника между пением и шёпотом). Эти технологии новой хоровой вокальности необходимы для исполнения композиций Э. Раутаваара (*Personalia* из цикла *Ludus verbalis, op. 10*), К. Штамера (*Süßer Tod*).

Особое место занимает сфера хоровых возгласов, которая включает собственно хоровой возглас (без фиксации звуковысотности), хоровой звуковысотный возглас (звуковысотность определена композитором), хоровой крик (эмоциональный возглас на крайнем верхнем участке диапазона). Разнообразие вариантов возгласа находим в хоровых партитурах Ф. Рабе (*Rondes*), Л. Эдлунда (*Scherzo*), К. Суттнера (*Vater unser*), Э. Раутаваары (*Personalia* из цикла *Ludus verbalis, op. 10*).

Итак, подведём итоги. Художественное содержание современной хоровой концертной музыки, музыкальный модус новой хоровой концертности, сближение музыкальной театральности с музыкальным перформансом, новая концепция человеческого голоса и «креативная» интерпретация ставит перед хоровым исполнительским искусством задачи по освоению неклассических певческих технологий. Новая хоровая вокальность, которая входит в арсенал средств выразительности современного певческого искусства, с одной стороны, зиждется на многовековых традициях хорового исполнительства, а с другой – включает в себя при-

ёмы хорового звукоизвлечения и звукообразования, которые можно условно разделить на три крупных группы: хоровой шёпот, речь и возглас. Именно указанные приёмы, основанные на новой трактовке голоса, включающей голосовые импликации, интересубъективизм, эмоциональные коды, придают перформансный характер исполнению, создают особую атмосферу акционности, стирания грани между искусством и действительностью и в целом являются важным средством для создания интерпретаций высокого художественного уровня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение : очерки. – М. : Московская гос. консерватория, 1999. – 192 с.
2. Карпилова, А. А. Феномен академической музыки: сущность и современное состояние (на материале российского и белорусского композиторского творчества последней трети XX – начала XXI в.) / А. А. Карпилова, Т. Г. Мдивани, Г. П. Цмыг // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 174 – 189.
3. Мдивани, Т. Г. Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т. Г. Мдивани. – Минск : Белорусская наука, 2003. – 327 с.
4. Цмыг, Г. П. Хоровая академическая музыка Беларуси последней четверти XX – начала XXI века: аспекты теории, истории, исполнительства / Г. П. Цмыг // *Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси)* / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск, 2014. – С. 211 – 322.
5. Цмыг, Г. П. Новая хоровая концертность (к вопросу о стилевых исканиях современных белорусских композиторов) / Г. П. Цмыг // *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. 210 – 215.
6. Цмыг, Г. П. О специфике театральности в хоровой концертной западно- и восточноевропейской музыке / Г. П. Цмыг // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Вып. 5. – С. 284 – 291.

РЕЗЮМЕ

В статье предпринимается попытка определения сущности новой хоровой вокальности на примере хоровых композиций XX в. Автор уделяет внимание актуальным хоровым певческим технологиям, основанным на музыкальном модусе новой хоровой концертности, современных особенностях концепции человеческого голоса и «креативной» музыкальной интерпретации.

SUMMARY

In the article an attempt of definition of essence of a new choral vocality on the example of choral compositions of the XX century is made. The author pays attention to the actual choral singing technologies based on a musical mode of a new choral concertivity, modern features of the concept of a human voice and «creative» musical interpretation.

**МЕТАФАРЫЧНА-ЎЗНЁСЛАЯ СЦЭНАГРАФІЯ ЯЎГЕНА ЖДАНА ЯК
ВАЖНЫ СКЛАДНІК МУЗЫЧНАГА СПЕКТАКЛЯ БЕЛАРУСІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2015)*

У параўнанні са сцэнаграфіяй драматычнага спектакля, для якой галоўным з’яўляецца драматургічны твор, сцэнаграфія музычнага спектакля адштурхоўваецца ад музыкі, на яе аснове мастаком ствараецца візуальны вобраз сцэнічнага відовішча, што ў выніку злучаецца з ёй [2, с. 400 – 403]. Развіццё музычнага тэатра Беларусі звязана з узнікненнем нацыянальнай музычнай школы. Ужо ў 20-я гады ХХ ст. першыя музычныя творы ствараюць такія беларускія кампазітары, як М. Аладаў, Р. Пукст, А. Туранкоў, Я. Цікоцкі і іншыя [4, с. 353]. Пра такую з’яву, як прафесійная сцэнаграфія музычнага спектакля Беларусі, можна гаварыць пасля адкрыцця ў Мінску ў 1933 г. Дзяржаўнага тэатра оперы і балета [4, с. 352]. 1930-я гады былі этапам прафесійнага станаўлення музычнага тэатра Беларусі, калі акрэсліваліся, выпрацоўваліся прынцыпы оперна-балетнага мастацтва. У гэты час з’яўляюцца першыя оперы, балеты [4, с. 353] і, адпаведна, першае мастацкае афармленне музычных пастановак [3, с. 14]. Але нельга сказаць, што гэтае афармленне было дасканалым і раскошным. Хутчэй за ўсё, малявалася некалькі заднікаў, якія чаргаваліся са зменай мізансцэн. Што датычыцца касцюмаў, то яны з-за адсутнасці сродкаў свядома шліся толькі для галоўных герояў. Асноўным накірункам сцэнаграфіі музычнага спектакля Беларусі 30-х гадоў ХХ ст. быў рэалістычны. Яго прытрымліваліся М. Бобышаў, Б. Волкаў, С. Нікалаеў, П. Масленікаў, М. Каровін [4, с. 390]. Так, М. Каровіным былі аформлены опера «Ціхі Дон» І. Дзяржынскага (1938), балеты «Марная засцярога» Г. Гертэля (1938), «Бахчысарайскі фантан» Б. Асаф’ева (1939) [4, с. 360]. Сцэна музычнага тэатра Беларусі ў 30-я гады ХХ ст. імкнулася ў жывапіснай дэкарацыі ілюстраваць месца дзеяння, а таксама з’яўлялася фонам для мізансцэн, дзе былі задзейнічаны галоўныя героі і артысты масавых сцэн. У першыя гады дзейнасці Беларускі тэатр оперы і балета ствараў і арыгінальныя айчынныя творы. На яго сцэне былі прадстаўлены балет «Салавей» М. Крошнера (1939), оперы «Міхась Падгорны» Я. Цікоцкага (1939), «У пушчах Палесся» А. Багатырова (1939), «Кветка шчасця» А. Туранкова (1940) [3, с. 17]. У названых пастаноўках мастакі С. Нікалаеў, Б. Волкаў, Б. Матрунін, Л. Кроль свядома падкрэслівалі, што гэтыя творы належаць да нацыянальнага мастацтва, маюць беларускае паходжанне. Усё, на што былі здольны таленавітыя народныя мастакі, прадэманстравана пры стварэнні прадметнага свету музычных спектакляў: бела-чырвоная вышыўка на касцюмах выканаўцаў, тканя габелены, разьба па дрэве ў архітэктурных збудаваннях дэкарацыі і г. д.

Паступова, на працягу шэрагу дзесяцігоддзяў мінулага стагоддзя, сцэнаграфію музычнага тэатра Беларусі пачалі прадстаўляць мастакі, імёны і якіх пастаноўкі набылі вядомасць па-за межамі нашай краіны. Так, у 60 – 70-я гады ХХ ст. прыкметнымі сталі сцэнаграфічныя праекты Я. Ждана [1, с. 11]. Калекцыя эскізаў дэкарацыі і касцюмаў яго пастановак захоўваецца ў Дзяржаўным музеі

гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь і ва ўласным архіве мастака. Сцэнаграфічныя вырашэнні гэтага творцы значна адрозніваюцца ад пошукаў першых пастановак Дзяржаўнага тэатра оперы і балета. Яго творчасць – гэта спалучэнне традыцыі і авангарду ў сцэнаграфічным мастацтве [1; 7].

У шэрагу работ мастака прасочваецца імкненне да філасофскага прачытання драматургічнага твора, спасціжэння яго глыбіннай сутнасці. Эскіз дэкарацыі Я. Ждана да оперы «Фауст» Ш. Гуно (1972) прапаноўвае погляд на наш сусвет з вышыні неверагоднага палёту, у які можна накіравацца толькі дзякуючы снам і містычным пераўвасабленням. Эскіз выкананы ў чорна-чырвона-барвовых колерах надыходу ночы. Ён нагадвае мазаіку, з якой складзены абрысы старажытнага горада, яго плошчы, выкладзенай пліткай. Срэбранай дымкай агорнуты дамы і незвычайная вежа, якая пашыраецца знізу ўверх. У чырвоным паветры ў цэнтры карціны на шары загадкава трымаецца фігурка чалавека, ён нагадвае факіра, які гуляе з чашай, напоўненай нечым таямнічым, што разлівае водар па ўсім горадзе і невядома як уздзеінічае на жыхароў. Яны спяць за зачыненымі вокнамі, але з надыходам раніцы выйдучь на вуліцу і павінны будучь удыхнуць зачараванае паветра [6, с. 78].

Мазаічны малюнак выкарыстоўвае мастак і ў эскізе дэкарацыі да балета «Бахчысарайскі фантан» Б. Асаф'ева (1973), выкананым у розных адценнях зялёнага колеру. Плеченыя, ажурныя дзверы і вокны палаца нагадваюць узор малахітавай шкатулкі, якая захоўвае не толькі дарагія ўпрыгажэнні, але і разам з імі даўнія гісторыі кахання і душэўныя таямніцы. Эскіз дэкарацыі дышае летняй свежасцю, за вокнамі угадваецца ўтульнасць і раскоша прасторных пакояў палаца. Эскіз дэкарацыі да оперы «Русалка» А. Даргамыжскага (1974) выкананы Я. Жданам у зменівых зялёна-блакітных тонах і нагадвае тэхніку габелена. На карціне нібы заштрыхаваны, па-майстэрску вытканы прывабны жаночы твар з доўгімі валасамі і сумным позіркам. Партрэт задрапіраваны ў стройна выплеченыя мастаком ўзоры, што нагадваюць лёгкі драўляны плыт. Блакітны фон, які адцяняе партрэт, робіць яго больш аб'ёмным, нібы ён патанае ў пяшчотнай марской глыбіні казачных вод. Карціна навявае дзіўную гісторыю русалкі, што схавана ў незвычайным партрэце дзяўчыны.

Наплывы чароўнай, нібы доўгая ноч, музыкі, льюцца з эскіза дэкарацыі да балета «Пасля балю» Г. Вагнера. Насычаныя, пераважна цёмныя колеры ствараюць містычную карціну. Глыбокае сіняе неба займае асноўную частку малюнка і закрывае сабой рачную гладзь і разведзеныя нахіленыя масты з адзінокім коннікам [6, с. 79]. Сіні колер паглынае ўсе вобразы малюнка: за ім хаваецца шар халоднага месяца і застылыя, амаль скульптурныя постаці барабаншчыкаў у сіне-блакітных касцюмах на набярэжнай. Стройны рад фігурак размешчаны за масіўнай агароджай. Яна зліваецца з лабірынтамі мастоў, якія трымаюцца на магутных арках, апушчаных у глыбокія воды ракі. Адначасова эскіз «Пасля балю» нагадвае фантастычнае відовішча: пейзаж невядомай сіняй планеты, зацягнутай цяжкімі аб'ёкамі і незваротна паглынутаю воднай прасторай. Музыка і сцэнаграфічнае вырашэнне спектакля даюць магчымасць фантазіі і роздуму. Такім чынам нараджаецца ўласнае бачанне вобразаў тэатральнага твора і трапяткія эмацыянальныя адносіны да яго [6, с. 79].

Своеасаблівым бачаннем вызначаецца балет «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1979) у эскізах Я. Ждана, выкананых для выстаўкі. Малюнкі мастака змешчаны ў розныя мудрагелістыя драўляныя рамы і з тонкім гумарам дэманструюць вядомую гісторыю пра рамантычнага і адважнага рыцара. Вобразы мастака наслойваюцца адзін на адзін, паўтараючы абраны лейтматыў. На адным з фантастычных эскізаў у цэнтры ў каштоўнай раме – партрэт прыгожай статнай цёмнавалосай дамы, якой пакланяецца галоўны герой. Побач знаходзіцца ўсё, што неад’емна ад жыцця Дона Кіхота: рыцарскія цяжкія латы і незвычайны конь з пышной грывай, галава маленькага шэрага осліка, які належыць яго спадарожніку і сарамліва выглядае з наслоеных яркіх фарбаў. На другім малюнку адлюстраваны самыя заповітныя мары Дона Кіхота, увасобленыя ў выяве на гарызонце карабля з празрыстымі ветразямі, атлетычнымі амурамі, якія кідаюць зверху белыя кветкі да ног цудоўнай Дульцынеі. Амуры застаюцца і на меншым па памерах эскізе «Каханне», заключаным у бела-блакітныя аблокі і выкананым мастаком пераважна ў пастэльна-ружовых колерах. Да атлетычных анёлаў далучаюцца залатавалосыя дзяўчаты з блакітнымі доўгімі крыламі. Яны іграюць на разнастайных музычных інструментах: скрыпках, кантрабасе і мандаліне. Пад чароўную музыку кахання на руках пяшчотных анёлаў засынае стомлены рыцар Дон Кіхот: мы бачым толькі яго галаву ў даўгаполым капелюшы, а цела знаходзіцца дзесьці высока ў нябёсах. У снах ён бачыць сябе статным і прыгожым, у жалезных латах, побач з грацыёзнай дамай сэрца. У музыку кахання, нібы чыстыя жамчужыны, укроплены белыя вясновыя кветкі, якія сыплюць з высокіх нябёс спакуслівыя анёлы.

Эскіз «Ветраныя млыны» змешчаны ў віньетку, пераважнымі ў ім становяцца карычнева-сінія фарбы, а асноўны яго вобраз – млын – у розных месцах паўтараецца на малюнку. Вось ён у цэнтры засланяе сабой усё жыццё і нязменныя атрыбуты рыцара-вандроўніка. А ў верхняй частцы эскіза – усё тыя ж млыны, размешчаныя ў рад, якія закрываюць далёкі сіні лес і трымаюць на сабе аблокі з анёламі. Нягледзячы на складанасць жывапіснай пабудовы эскіза, шматслойнасць фарбаў, вобразы мастака пазнавальныя і прывабныя. Жывапісныя работы Я. Ждана музычныя ў сваёй аснове: па хаатычным размяшчэнні амаль бязважкіх вобразаў, па пругкасці лёгкіх, імкліва размешчаных на палотнах фарбах.

Містыкай і недэманічнай цеплынёй напоўнены эскіз дэкарацыі Я. Ждана да оперы «Дэман» А. Рубінштэйна (1979). Карычнева-жоўта-залацістыя і белыя фарбы складаюць аснову колеравай гамы жывапіснага палатна. У ім галоўныя вобразы магутных, падобных да багоў музыкантаў са срэбранымі флейтамі ў руках, удзельнікамі хору, што ўзвышаецца з-за высокіх вежаў каменнага замка. Адна з груп хору апранута ў строгія касцюмы, другая ж частка, больш разняволеная, – гэта спевакі, якія трымаюць у руках яркія экзатычныя фрукты. У цэнтры эскіза – цёмнавалосая дзяўчына, прыгожая фігура і рукі якой закрыты паланцінам, вытканым з белых застылых крышталевых кветак. Геранія таксама падпарадкавана той музыцы, якую іграюць музыканты і якой напоўнены вачніцы таямнічага замка. Белы, чысты колер уплятаецца ў фантастычнае, зачараванае і зацягнутае разнастайнымі фарбамі казачнае неба. Мяккія цёплыя жоўтыя колер

сагравае і злучае увесь эскіз «Дэмана». Відавочна, што ў сваёй задуме мастак адштурхоўваўся ад няпростай музычнай партытуры оперы і імкнуўся зафіксаваць у мастацкім афармленні самае галоўнае, што чулася яму ў творы: узнёслую музыку, якая выпраменьвае магутныя патокі святла, што заўсёды перамагае цемру і злыя сілы, дабыню, дзеля якой існуе чалавечае жыццё.

Эскіз дэкарацыі да оперы «Яўгеній Анегін» П. Чайкоўскага (1983) Я. Ждана ўрачыста-святочны і радасны, як музыка, якая суправаджае перадсвяточны бал, дзе павінны сустрэцца галоўныя героі спектакля. Жывапіснае палатно з выкарыстаннем тэатральна-яркіх чырвона-жоўтых і карычневых колераў адразу пасля адкрыцця засланы стварае адпаведны настрой, уводзіць у свет няпростых герояў і таемным чынам далучае глядача да іх высакародных адносін. Зала ўпрыгожана для сустрэч гасцей і пачынаецца з размаляваных высокіх калон з ажурным тонкім малюнкам. Столь нібы трымаецца на іх і адначасова задрапіравана белым бясконцым палатном. Ветлівыя позіркы прыгожай пары і дамы ў блакітна-белым засталіся нязменнымі праз стагоддзі на партрэтах, змешчаных у масіўных залатых багетах. Крыштальныя люстры робяць столь яшчэ больш высокай і ўрачыстай і падкрэсліваюць графічныя абрысы прасторы. Падлогавыя запаленыя высокія падсвечнікі – адны з самых яркіх прадметаў інтэр'ера залы. Чырвоныя квадраты паркета вядуць да ажурных дзвярэй у астатнія неадчыненыя залы, таксама напоўненыя незвычайна-чароўнай музыкай сустрэч, расстанняў і былога паўзабытага кахання. Эскіз «Яўгенія Анегіна» ўяўляе сабой закончаную жывапісную карціну, якая заключана ў тонкую раму і з'яўляецца нязменным дапаўненнем да музычнага спектакля [6, с. 82].

Вытанчана вырашана Я. Жданам прастора да спектакля «Паненка і хуліган» Д. Шастаковіча (1982). На эскізе задзейнічана ўсё – ад каласнікоў да мяккіх складак засланы. На агульным цёмным фоне малюнка не губляюцца чорна-карычневая і няяркія чырвоныя фарбы глыбокага вечара, які паглынае жоўта-аранжавыя і ліловыя колеры, што знікаюць у пераплеценых галінах таямнічых дрэў. І толькі абрысы дамоў сведчаць пра прысутнасць людзей і іх цеплыню. Доўгая вуліца губляецца ў закінутым дворыку, абгінае сцены старых будынкаў і паглынаецца з надыходам ночы. Мастаком вельмі дакладна перададзена атмасфера небяспекі і трывожны музычны настрой, у якім павінны адбыцца падзеі спектакля і ў якія павінен паверыць глядач.

Для Я. Ждана характэрна глыбокае пранікненне ў музычную партытуру твора, і толькі затым яго бачанне ў вобразах і фарбах фіксуецца ў эскізах дэкарацый і касцюмаў. Невыпадкава ў работах мастака гучыць чароўная музыка «Дэмана» А. Рубінштэйна, «Яўгенія Анегіна» П. Чайкоўскага, «Кармэн» Ж. Бізэ і многіх іншых кампазітараў. Такім чынам, эскізы Я. Ждана прадстаўляюць на паперы непаўторны спектакль і з'яўляюцца самі па сабе закончанымі жывапіснымі творами.

Эскіз дэкарацыі да оперы «Кармэн» Ж. Бізэ (1982) напоўнены жыццярадаснай і палкай музыкай бязмежнага кахання і балючай рэўнасці. Ён выкананы мастаком пераважна ў чырвоным колеры з украпінамі жоўтых і чорных фарбаў. Чырванню заліта плошча перад уваходам у такі ж яркі будынак карыды. Ён падобны да вялікага ўрачыстага палаца з высокімі арачнымі вокнамі-ўваходамі

і лесвіцамі, якія абвіваюць яго з усіх бакоў. Шмат тых, хто жадае паназіраць за падзеямі, што павінны адбыцца за сценамі гэтага адметнага будынка. Мастаком арыгінальна выпісаны глядачы: жаночыя і мужчынскія фігуркі, апранутыя ў чырвона-чорныя і жоўта-чорныя касцюмы. Ім, верагодна, даспадобы жорсткі і захапляльны спектакль. Насупраць карыды пабудавана адкрытая высокая пляцоўка з прыступкамі, на якой застылі з узнятымі ў танцы рукамі зграбныя танцоўшчыцы ў іспанскіх пышных касцюмах. І пры гэтым іх жэсты і позіркі скіраваны толькі на карыду. Пляцоўка з'яўляецца працягам тэмы карыды, якая гучыць і ў жоўта-ліловай прасторы, намалёванай у перспектыве эскіза, дзе нібы ляціць выява фантастычнага чорнага быка з тарэадорам. Мастаком удала створана атмасфера і агульны настрой спектакля: у яго рабоце ўсе фарбы гавораць аб моцных жаданнях і палкіх пачуццях, якія можна параўнаць толькі з магутнай музыкай і ахопленай агнём, неўтаймавальнай, падобнай да пажару карыдай. Эскіз мастака да оперы «Кармэн» фіксуе і канкрэтныя падзеі спектакля, і стан душы галоўнай гераіні, знітаванай са свабодай і каханнем, без якога яна не можа жыць.

У класічных пастаноўках Я. Ждан імкнецца да гістарычнай выверанасці і адпаведнасці таму ці іншаму часу мастацкага афармлення і касцюмаў персанажаў [5, с. 391]. Ён дакладна і з густам выкарыстоўвае кожны прадмет і дэталю інтэр'ера, шмат працуе над колеравай гамай спектакля, што, безумоўна, з'яўляецца адной з галоўных складаючых у яго зрокавым вобразе. Шэрагу лепшых работ Я. Ждана ўласціва філасофская накіраванасць і метафарычнасць вобразаў, якіх патрабуе музычная аснова, экспрэсіўнасць і экстравагантнасць касцюмаў, і гэта робіць музычны тэатр яшчэ больш відовішчным, яркім і прыцягальным для глядача.

ЛІТАРАТУРА

1. Ждан, Я. Тэатральны жывапіс. Жывапіс. Графіка : альбом / Я. Ждан ; аўт. тэкста Г. А. Фатыхава. – Мінск : Светач, 1997. – 182 с.
2. Лотман, Ю. М. Стат'і па семиотыцы культуры і искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
3. Музычны тэатр Беларусі 1960 – 1990 (балет, музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў) : падручнік для навучальных устаноў культуры і мастацтва / Т. А. Дубкова [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 366 с.
4. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2002. – Т. 1. – 568 с.
5. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2002. – Т. 2. – 576 с.
6. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі ХХ – пачатку ХХІ ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.
7. Яўген Ждан : тэатральны жывапіс : альбом / склад. Я. Ждан, аўт. уст. арт. Г. Польская. – Мінск : Энцыклапедыкс, 2006. – 58 с.

РЕЗЮМЕ

Стат'я аналізуе творчасць аднаго з яркіх художніков музыкальнага тэатра Беларусі – Е. Ждана. Автор обращает внимание на крупные работы сценографа в Государственном театре оперы и балета Беларуси, определяет основные черты его творческой индивидуальности.

SUMMARY

The article analyzes the work of one of the brightest artists of musical theater Belarus – E. Zhdan. The author draws attention to the large working set designer at the State Theatre of Opera and Ballet, defines the main features of his artistic personality.

Яроміна К. П.

СЦЭНАГРАФІЯ МУЗЫЧНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ КАНЦА XX – ПАЧАТКУ XXI СТ. У СУСВЕТНЫМ КАНТЭКСЦЕ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 11.09.2015)*

Канец XX – пачатак XXI ст. для тэатральнага мастацтва Беларусі можна назваць перыядам уключэння ў сусветны кантэкст праз засваенне набыткаў замежнага тэатра, фестывальнага руху, наладжвання творчых кантактаў з тэатральнымі дзеячамі іншых краін і рэалізацыі сумесных праектаў. У гэты перыяд тэатральнае мастацтва звяртаецца да новых тэм, тэкстаў, смелых эксперыментаў і пошукаў, тэатральных сістэм. Сцэнічны твор ацэньваецца не па крытэрыі «правільнасці» ці «няправільнасці» эстэтыкі, выкарыстаных сродкаў выразнасці або ідэі, а па пераканальнасці творчага выніку. Працэс уключэння ў сусветны кантэкст адбываецца паступова, з рознай інтэнсіўнасцю ў розных відах тэатра. Самым складаным, напэўна, ён з’яўляецца для музычнага тэатра з уласцівай яму традыцыйнасцю. У артыкуле ўвага будзе звернута на візуальны бок пастановак, ажыццёўленых на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета.

Для сусветнай тэатральнай практыкі прыблізна з 2-й паловы XX ст. найбольш распаўсюджаным выступае афармленне, створанае ў рэчышчы сцэнічнага дызайну (stage design). Пад гэтым тэрмінам у заходняй, перш за ўсё англамоўнай традыцыі разумеецца сінонім «сцэнаграфіі» або абазначэнне яе ўмоўнага накірунку. Сінанімічна сцэнаграфію і сцэнічны дызайн разумее Ё. Свобода, для якога розніца заключаецца толькі ў моўнай і гістарычнай традыцыі: «Тое, што стваралі мастакі тэатра, па-рознаму называлася ў розных краінах. Немцы і чэхі характарызавалі гэта як тэатральнае або сцэнічнае афармленне (Ausstattung), у англасаксонскіх краінах яго вызначалі словам сцэнічныя канструкцыі (stage design), а французы – словам дэкарацыі» [2, с. 4]. Аднак шэраг даследчыкаў адасоблівае паняцці «сцэнаграфія» і «сцэнічны дызайн». Так, А. Арансон адзначае, што, нягледзячы на варыятыўнасць і паралельнасць ужывання тэрмінаў «сцэнаграфія», «дызайн», «дэкарацыя», «дэкор» і дамінаванне ва ўласна амерыканскай практыцы паняцця «дызайн», «сцэнаграфія» з’яўляецца тэрмінам больш карысным і змястоўным, бо «дызайн мае адносіны да вельмі спецыфічнага і абмежаванага аспекту візуальна-прасторавага ўвасаблення прадстаўлення» [4, с. 7]. Размежаванне паміж тэатральным дызайнам і сцэнаграфіяй робіць П. Говард. Сутнасць працы сцэнографа, у адрозненне ад дызайнера, яна бачыць у тым, каб «назіраць і вывучаць акцёраў на рэпетыцыях, разумець, як узрастае пастаноўка і як сцэнічнае асяроддзе і касцюмы могуць працаваць разам, каб узбагаціць ігру акцёраў»; сцэнаграфія і сцэнографы «перасякаюць размежавальную лінію паміж рэжысурай

і дызаінам, робячыся сутворцамі мізансцэн» [6, с. 87, 125]. Дастаткова ілюзорную мяжу праводзіць паміж тэрмінамі «дэкор», «тэатральны дызайн» і «сцэнаграфія» М. Холдар: папярэднія паняцці, на яе думку, абазначалі «мастацтва для мастацтва, мастацтва прыгажосці, якое дзейнічае на заднім плане, тады як сцэнаграфія ... змяшчае больш, чым гэта. Прычым гэтае большае звязана з дынамікай пастаноўкі» [5, с. 14]. У абазначаных пазіцыях можна заўважыць агульныя рысы. Гэта пэўнае негатыўнае адценне ў адносінах да сцэнічнага дызайну і разуменне сцэнаграфіі як з'явы больш аб'ёмнай, глыбіннай, здольнай уключаць яго ў сябе. Можна нават казаць пра тое, што сцэнічны дызайн у дадзеных выпадках разумеецца як выключна прыкладная, функцыянальная частка візуальнага рашэння пастаноўкі. На сцэнічны дызайн пераносяцца ўласцівасці непасрэдна дызайну як самастойнага мастацтва з папраўкай на спецыфіку тэатра.

Некалькі іншае разуменне гэтага паняцця рэпрэзентуе В. Бязрозкін. Згодна з меркаваннем даследчыка, сцэнічнаму дызайну ўласціва ўзаемаабумоўленасць чыстай формы (да яе імкнучца мастакі) і драматычнага зместу, для раскрыцця якога яна прызначаецца, абстрагаванне ад рэалій першапачатковага твора (п'есы, партытуры, лібрэта) [1, с. 531, 545]. Галоўнай мэтай мастака робіцца афармленне прасторы для сцэнічнага дзеяння і яго матэрыяльнае забеспячэнне. Прастора ж, часцей за ўсё, з'яўляецца нейтральнай адносна рэальнай лакалізацыі дзеяння, часам нават супрацьлеглай наваколлю герояў, а час і месца актуалізуюцца толькі ў працэсе спектакля. Сцэнічны дызайн, такім чынам, уяўляецца як афармленне прасторы, асаблівага, спраектаванага мастаком месца дзеяння [1, с. 700].

Узорнымі прыкладамі, дзе выразна пазнаюцца сфармуляваныя В. Бязрозкіным характэрныя рысы сцэнічнага дызайну як эстэтычнага або стылістычнага накірунку сцэнаграфіі, з'яўляецца афармленне да балетаў «Apartment» («Кватэра») М. Эка-«Флэшквартэт» (Парыжская нацыянальная опера, 2000 г., дэкарацыі П. Фрэйдж), «Sleepless» («Бяссонне») І. Кіліяна-Д. Хаўбрыха (NDT II, 2004 г., дэкарацыі І. Кіліян), «Маленькая русалачка» Д. Нэймаера-Л. Аўэрбах (Балет Сан-Францыска, 2011 г., мастак Д. Нэймаер), опер «Арфей і Эўрыдыка» К. Глюка ў пастаноўцы С. Лазарыдзіса (Сіднэйская опера, 1993 г., мастакі С. Лазарыдзіс і Х. Фрэзер), «Дон Жуан» В.-А. Моцарта ў пастаноўцы П. Брука (Фестываль опернага мастацтва ў Эк-ан-Правансе, 1998 г., дэкарацыі П. Брук), «Воцэк» А. Берга ў пастаноўцы А. Крыгенбурга (Баварская опера, 2008 г., дэкарацыі Х. Б. Тор) і іншыя.

Калі аналізаваць узгаданыя прыклады сцэнаграфічнага вырашэння балета канца ХХ – пачатку ХХІ ст. і некаторыя іншыя работы, у прыватнасці афармленне «Por Vos Muero» («За вас прымаю смерць») Н. Дуата (Нацыянальны тэатр танца Іспаніі, 1996 г., дэкарацыі Н. Дуата) і «Sacre» С. Вальц-І. Стравінскага (Sasha Waltz & Guests, 2013 г., сцэнаграфія П. Маер Шрывер і С. Вальц), можна заўважыць у іх характэрныя асаблівасці, вылучаныя В. Бязрозкіным як уласцівасці сцэнічнага дызайну. Гэта нейтральнасць прасторы адносна часу і месца дзеяння, абумоўленая ў шэрагу выпадкаў прынцыповай нявызначанасцю яго прасторава-часовай лакалізацыі, адчувальнасць менавіта арганізуючай функцыі сцэнаграфіі, часам, яе пазбаўленасць відавочнага вобразнага складніка і адначасовая цесная знітаванасць прадметнага рада з дзеяннем. Так, зусім нейтральнай з'яўляецца

сцэнаграфія ў балете Н. Дуата «Por Vos Muero», пастаўленым на іспанскую музыку XV – XVI стст. Яна стварае выключна дэкаратыўны фон, дапамагае функцыянальнай арганізацыі сцэнічнай прасторы, у той час як ролю храналагічнай спасылкі, значнай для харэографа, які імкнуўся адлюстраваць у спектаклі месца танца ў іспанскай культурнай традыцыі адпаведнага перыяду [7], выконвае касцюм. У пастаноўцы І. Кіліяна «Sleepless» такая ж нейтральная, на першы погляд, сцэнаграфія актыўна кантактуе з выканаўцамі і пераўтвараецца ў персанаж балета, сімвалізуючы сабой падсвядомае. Пры гэтым белая шырма, адзіны фізічны элемент дэкарацыі, застаецца статычнай. Кантакт з аб’ектам, выключаным з кантэксту яго бытавання, змены, якія адбываюцца ва ўспрыняцці гэтага аб’екта, і асваенне прасторы знаходзяцца ў аснове сцэнаграфічнага рашэння «Apartment» М. Эка [3]. Бытавыя рэчы (пліта, крэсла, бідэ, дзверы) фарміруюць прадметны свет пастаноўкі, што абазначае кватэру, і робяцца ігравымі элементамі, набываюць у кантакце з харэаграфіяй новае гучанне, а тры дэкаратыўныя засланы рэалізуюць ідэю сувязі прасторы ўласна тэатральнага будынка і спектакля і паступовага асваення прасторы сцэны харэаграфіяй з дадатковым акцэнтаваннем увагі на тым ці іншым сцэнаграфічным аб’екце.

Калі тры папярэднія прыклады дэманструюць розныя спосабы існавання сцэнаграфіі ў балетным спектаклі (дэкаратыўны фон, персанаж, ігравы элемент), то мастацкае вырашэнне «Маленькай русалачкі» з’яўляецца больш традыцыйным у сэнсе асноўнай функцыі абазначэння месца дзеяння. Умоўнасць дызайнерскіх форм дэкарацыі, графічных і мінімалістычных, не змяняе сутнасці іх гучання. Яны ствараюць рэалістычнае асяроддзе: на сцэне паўстаюць палуба парахода, марскі бераг, зала салона (малюнак 1).



Малюнак 1. Сцэна са спектакля «Маленькая русалачка». 2011 г.

Аднак нейтральнасць гэтага асяроддзя дазваляе адносіць сцэнаграфію «Русалачкі» да сцэнічнага дызайну. Прасторава-часавая ананімнасць характарызуе сцэнаграфічнае вырашэнне пастаноўкі С. Вальц «Sacre» («Вясна свяшчэнная» І. Стравінскага). Практычна адзіным аб’ектам у цёмнай прасторы, змадэліраванай святлом, з’яўляецца горка зямлі/гравію, дапоўненая ў фінале вузкім лязом, якое спускаецца з-пад каласнікоў. Менавіта наяўнасць на сцэне зямлі, што мае архетыпічнае гучанне і ў кантэксце пастаноўкі сімвалізуе плоднасць, сексуальную энергію, асацыіруецца з жыццём і смерцю, яе кантакт з выканаўцамі і той кантраст, які ствараецца суседствам першароднай стыхіі і аголенага цела выканаўцы, фарміруюць сэнсавое і эмацыянальнае поле візуальнага вырашэння і ўсёй пастаноўкі.

У сцэнаграфіі сучасных балетаў, пастаўленых на сцэне Вялікага тэатра Беларусі, можна знайсці адзінкавыя прыклады, набліжаныя па сваёй эстэтыцы і змесце да сусветных узораў сцэнічнага дызайну. У беларускай тэатральнай практыцы канца XX – пачатку XXI ст. дамінантным пры афармленні балетных спектакляў незалежна ад іх стылістыкі заставалася выкарыстанне жывапісна-аб’ёмнай, жывапіснай дэкарацыі ці яе элементаў. Умоўна аднесці да сцэнічнага дызайну можна афармленне Я. Ждана да балета «Сон у летнюю ноч» Ф. Мендэльсона-Бартольдзі (харэограф Ф. Коэн, 1999 г.), К. Булгакавай да «Кахання пад вязамі» на музыку Л. Бернстайна і С. Барбера (харэограф Ю. Пузакоў, 2006 г.), А. Касцючэнкі да «Метамарфоз» на музыку І.-С. Баха (харэограф В. Костэль, 2012 г.). Работы аб’ядноўвае стрыманасць сцэнаграфічнага вырашэння, пэўная графічнасць, абагульненасць, дамінаванне функцыянальнасці над вобразнасцю і арыентацыя на стварэнне асяроддзя для дзеяння. Ступень канкрэтнасці пры гэтым вар’іруецца ад максімальнай у рабоце Я. Ждана, дзе на аснове выкарыстання аб’ектаў-сімвалаў фарміруецца ўмоўны, але пазнавальны вобраз Грэцыі, да мінімальнай у афармленні А. Касцючэнкі. Сцэнаграфічнае вырашэнне «Метамарфоз» цяжка звязваецца з заяўленай у лібрэта лакалізацыяй (сучасным гандлёвым цэнтрам «Алімп»), якая актуалізуецца толькі ў працэсе дзеяння (малюнак 2).

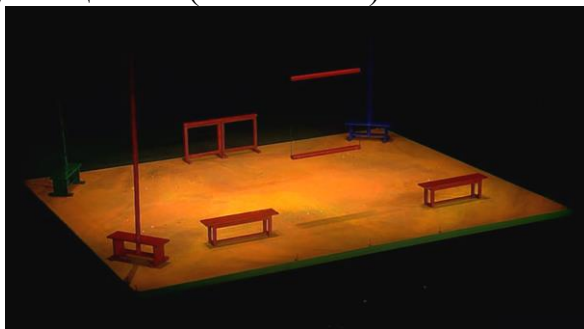


Малюнак 2. Сцэна з балета «Метамарфозы». 2012 г.

Гэта дазваляе казаць пра адпаведнасць мастацкага вырашэння балета сутнасці сцэнічнага дызайну. Аднак у сцэнаграфіі прысутнічае элемент, які робіць яе спецыфічным варыянтам сцэнічнага дызайну, – зламаная страла. У кантэксце канцэпцыі пастаноўкі страла з’яўляецца метафарай аб’ясцэнвання кахання ў сучасным спажывецкім грамадстве.

У афармленні оперных пастацовак сусветная практыка таксама дае яркія прыклады сцэнічнага дызайну. У «Арфеі і Эўрыдыцы» С. Лазарыдзіса дызайнерскі вырашана нейтральная сцэнаграфічная прастора з’яўляецца ігравой, актыўнай у сцэнічным дзеянні. Звяртае на сябе ўвагу выкарыстанне мастаком і рэжысёрам выразных магчымасцей колеру, яго сімвалізму і эмацыянальнага ўздзеяння на глядача. Колерам ствараецца мажорны, напружаны або медытатыўны настрой, адначасова ім пазначаецца месца дзеяння. Так, жоўты і сіні сімвалізуюць неба і палі Грэцыі, чырвоны – Аід, белы – забыццё і небыццё свету памерлых. Але гэтае сімвалічнае значэнне раскрываецца толькі падчас дзеяння ў кантакце з ім і музыкай.

Выкарыстаннем адкрытых кантрасных колераў адрозніваецца і сцэнаграфічнае вырашэнне «Дон Жуана» ў пастаноўцы П. Брука. Але ў дадзеным выпадку яно мае дэкаратыўны характар, хоць момант эмацыянальнага ўздзеяння колеру і стварэння ім візуальнага эквівалента музыцы таксама прысутнічае. Як і ў папярэднім выпадку, у сцэнаграфіі выразна акрэслена яе функцыянальнасць і ігравы характар. Апошні акцэнтаваны вылучэннем ігравой пляцоўкі, абазначанай як жоўты квадрат на планшэце. Прадметны свет спектакля сфарміраваны каляровымі сталамі, стуламі, лавамі, якія па неабходнасці адкрыта выносяцца на сцэну артыстамі. Ніякіх прыкмет часу і месца дзеяння сцэнаграфія не ўтрымлівае. Мініміізаваны яны і ў касцюмах (малюнак 3).



Малюнак 3. Сцэнаграфія оперы «Дон Жуан». 1998 г.

Афармленне оперы «Воцэк» у пастаноўцы А. Крыгенбурга значна адрозніваецца ад вышэйзгаданых прыкладаў сцэнічнага дызайну. У дадзеным выпадку сцэнаграфія, нягледзячы на пэўную ананімнасць, усё ж мае рэалістычнае гучанне. Паралелепіпед быццам падвешанага ў прасторы сцэны памяшкання абазначае канкрэтныя месцы дзеяння (казарма, дом Воцэка) і стварае пазнавальны вобраз казённага дома. Халодныя брудныя бела-шэрыя колеры сцен памяшкання з пацёкамі вады ствараюць атмасферу халоднага сусвету безвыходнасці, дзе існуюць людзі-пачвары з тварамі тапельцаў. Гэты вобраз дапаўняецца чорнай прасторай сцэны і залітым вадой планшэтам, які ў фінале абазначае возера. Адначасова вада сімвалізуе жахі Воцэка, памутненне яго свядомасці, безвыходнасць сацыяльнага балота, дзе ён існуе. Функцыянальны характар прасторы «паралелепіпеда»-пакая кантрастуе з глыбока сімвалічным выкарыстаннем вады і робіць афармленне «Воцэка» надзвычай цікавым.

У беларускай сцэнічнай практыцы афармленне опернага спектакля дае значна больш прыкладаў сцэнічнага дызайну, чым у выпадку балетнай сцэнаграфіі. Гэта работы У. Арэф'ева да «Майстра і Маргарыты» Я. Глебава (рэжысёр В. Цюпа, 1992 г.), Л. Ганчаровай да «Рыгалета» Д. Вэрдзі (рэжысёр Ю. Аляксандраў, 1994 г.), «Кармэн» Ж. Бізэ (рэжысёр В. Цюпа, 1995 г.), «Багемы» Д. Пучыні (рэжысёр Г. Ісаакян, 2002 г.), З. Марголіна да «Барыса Гадунова» М. Мусаргскага (рэжысёр М. Пінігін, 2001 г.). Асаблівасцю названых работ пры наяўнасці ўласцівых сцэнічнаму дызайну рыс (функцыянальнасць, ананімнасць візуальнага вобраза, яго актуалізацыя ў працэсе дзеяння, стрыманасць і пэўная графічнасць) з'яўляецца выразнае метафарычнае гучанне сцэнаграфіі, раскрыццё сімвалізму яе асобных элементаў ва ўзаемадзеянні з рэжысурай. Так, мост-трансформер у «Барысе Гадунове» робіцца метафарай гістарычнага лёсу народа (малюнак 4).



Малюнак 4. Сцэна з оперы «Барыс Гадуноў». 2001 г.

Усе названыя работы характарызуюцца манахромнасцю і арыентацыяй на ўнутраную змястоўнасць вобраза, якая пераважае над функцыянальнасцю. Асобна можна вылучыць афармленне да пастацовак, створаных заходнімі рэжысёрамі: «Лятучага галандца» Р. Вагнэра (рэжысёр Х.-Ё. Фрай, мастак В. Вольскі, 2013 г.) і «Рыгалета» Д. Вэрдзі (рэжысёр Н. Кунінгас, мастак А. Контэк, 2014 г.), – якое таксама стылістычна набліжана да сцэнічнага дызайну. У «Лятучым галандцы» графічныя формы сцэнаграфіі, умоўнасць абазначэння месцаў дзеяння, выразная праца з колерам у фінале спалучаюцца з тонкай метафарычнасцю: вобраз карабля як сімвала падарожжа да вызвалення дастаткова выразна прачытваецца на працягу ўсёй оперы, нягледзячы на трансфармацыі адзінай сцэнаграфічнай устаноўкі. Работа А. Контэк да «Рыгалета» з'яўляецца больш класічным варыянтам сцэнічнага дызайну. Манахромныя, з невялікімі колеравымі акцэнтамі дэкарацыі, усталяваныя на паваротным коле, выконваюць толькі дзве функцыі: арганізацыі прасторы і стварэння асяроддзя для дзеяння.

Наяўнасць у сцэнаграфічнай практыцы беларускага музычнага тэатра рашэнняў, якія могуць быць аднесены да сцэнічнага дызайну, сведчыць пра яго ўключанасць у сусветны кантэкст. Аднак нельга абмежавацца канстатацыяй гэтага факта. Вылучаныя ў якасці ўзораў сцэнічнага дызайну работы маюць свае асаблівасці, якія выразна прасочваюцца ў параўнанні з сусветнымі прыкладамі. У «беларускім варыянце», перш за ўсё ў оперы, заўважаецца арыентацыя на ўнутраную змястоўнасць вобраза, што пераважае над важным для сцэнічнага дызайну вырашэннем пытання арганізацыі прасторы, праектавання прадметнага асяроддзя пастацовак. Уласна візуальнае вырашэнне з'яўляецца менш значным, чым яго прачытанне, асацыятыўныя шэрагі, якія яно выклікае. Магчыма, па гэтай прычыне адсутнічаюць прыклады выразнай работы з колерам, што існуе ў афармленні часцей за ўсё лакальна, у касцюмах. Выключэннем з'яўляецца «Сон у летнюю ноч», дзе спалучэнне сіняга і белага колераў дэкарацый, дапоўненае чырвоным і срэбрам у касцюмах, стварае яркі дэкаратыўны эфект. Пакуль у беларускай практыцы адсутнічаюць прыклады выкарыстання выразных магчымасцей фактуры. Мастакі ўводзяць у сцэнаграфію люстраныя паверхні, матэрыялы-імітацыі металу, дрэва і іншага, аднак яны не валодаюць такой сілай эмацыянальнага ўздзеяння, як натуральныя матэрыялы. Усе гэтыя адметнасці, як і сціпласць прыкладаў сцэнічнага дызайну ў беларускай практыцы, з'яўляюцца сведчаннем не толькі аб'ектыўных асаблівасцей развіцця сцэнаграфіі ў Беларусі, абумоўленага як становішчам у галіне падрыхтоўкі тэатральных макстакоў, так і

музычнага тэатра, харэаграфічнага мастацтва, рэжысуры і г. д. Яны сведчаць пра асцярожнасць у асэнсаванні сусветнага вопыту і арыентацыі на захаванне ўласнай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Берёзкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : в 12 т. / В. И. Берёзкин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997 – 2002. – Т. 2. Вторая пол. XX века. В зеркале Пражских квадриеннале 1967 – 1999 годов. – 2001. – 807 с.
2. Свобода, Й. Тайна театрального пространства : лекции по сценографии / Й. Свобода ; пер. с итал. А. Часовниковой. – М. : Изд-во «ГИТИС», 1999. – 152 с.
3. «Аpartment», хореограф Матс Эк, 2005 : видеозапись // Paris Opera Ballet [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=879349>. – Дата доступа: 13.07.2015.
4. Aronson, A. Looking into the abbys: essays on scenography / A. Aronson. – The University of Michigan Press, 2008. – 237 p.
5. Holdar, M. Scenography in Action. Space, Time and Movement in Theatre Productions by Ingmar Bergman / M. Holdar. – Stockholm Publisher : Konstvetenskapliga institutionen, 2005. – 138 p.
6. Howard, P. What is scenography / P. Howard. – London – New York : Taylor & Fran-cise Library, 2003. – 134 p.
7. «Three by Duato», хореограф Начо Дуато, 2001 : видеозапись // Compania Nacional de Danza, Мадрид [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3674052>. – Дата доступа: 14.09.2014.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу сценографической практики Большого театра Беларуси в мировом контексте. Рассматривается понятие «сценический дизайн» и его характерные черты как стилистического направления сценографии. Анализируются примеры сценического дизайна из мировой и белорусской практики. Выделяются особенности работ, созданных в русле сценического дизайна на сцене Большого театра Беларуси.

SUMMARY

The article devoted to analysis of the Bolshoi theater of Belarus scenography in the world-wide context. The term «stage design» and it's features as a stylistic school of scenography are examined. The examples of stage design in the world-wide and Belarusian practice are analyzed. The peculiarities of the works created in the stage design style in the Bolshoi theater of Belarus are marked out.

РАЗДЕЛ III ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРАПОЛОГИИ, ФАЛЬКЛАРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

Акулич Ю. Я.

КАМУНИКАТИВНЫЙ ВОБРАЗ ВЯСЕЛЬНОЙ АБРАДНАСЦИ ГОМЕЛЬЩИНЫ И ФОКУСЕ МОДУСАИ МАСТАЦКАСЦИ ПЕСЕННЫХ ТВОРАИ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 09.09.2015)*

Вясельная абраднасць Гомельшчыны ўяўляе сабой лакальна-рэгіянальнае асяроддзе з двухбаковымі абрадавымі (партыя жаніха ↔ партыя нявесты) і аднабаковымі (партыя жаніха / партыя нявесты → соцыум) камунікантамі. Складаны сяміятычны механізм камунікацыі грунтуецца на спалучэнні слоўных, рэчыўных, дзейных і іншых камунікантаў вяселля. Камунікатыўны вобраз гомельскага вяселля складаецца дзякуючы, перш за ўсё, песенным творам з рознаўзроўневымі модусамі мастацкасці ад эмацыянальна-нейтральных (інфармацыйных) да звышнасычаных (псіхалагічна-адзначаных). Мастацкі тэкст, такім чынам, з'яўляецца найважнейшай адзінкай камунікацыі, сродкам захавання і перадачы інфармацыі аб тыповых і лакальных этапах вясельнай абраднасці Гомельшчыны. Напрыклад, у веткаўскіх песнях згадваецца падрыхтоўка да вянчання: «*Наша Юлечка ў чацвер была вясёла, / К вяню збіралась, касу часала*» [1, с. 101].

Паняцце «модус мастацкасці» разглядаў Н. Фрай у працы «Анатомія крытыкі». Згодна з ім, тэкст складаецца з трох кампанентаў: зместу (mythos), тэмы або ідэі (theme, idea) і мастацкага ўмення ствараць вобразы праз модусы мастацкасці (камічны, трагічны і тэматычны) (ethos) [11, с. 38]. Калі тэмай з'яўляецца само вяселле ў сукупнасці яго этапаў, то сувязь паміж выканаўцамі твораў і знешнім асяроддзем становіцца больш выразнай. Так, на вуліцы дружныя жаніха спявала пра тое, што яго сустракае пераапанутая цешча: «— *Убралася цешча ў аўчыну, / Хацела зяця злякаці, / Не хацела дачкі аддаці*» [1, с. 178].

Больш шырокае разуменне модусаў мастацкасці знаходзім у тэарэтыка літаратуры В. І. Цюпы. На яго думку, «модус мастацкасці – гэта ўсеабдымная характарыстыка мастацкага цэлага. Гэта той ці іншы лад эстэтычнай завершанасці, якая прадугледжвае не толькі адпаведны тып героя і сітуацыі, аўтарскай пазіцыі і ўспрымання чытача, але і ўнутрана адзіную сістэму каштоўнасцей, і адпаведную ёй паэтыку» [9, с. 38]. Даследчык падкрэслівае, што камунікатыўная стратэгія модусу характарызуецца «адзінствам крэатыўнага, рэфэрэнтнага і рэцэптыўнага» [10, с. 83]. Даследчыца беларускага вясельнага абраду В. В. Прыемка адзначыла, што камунікатыўная накіраванасць абраднасці можа праяўляцца праз вербальныя і невербальныя формы [6, с. 170]. Некаторыя этапы абраднасці існуюць як дзеянне з пэўнай мясцовай назвай, не адзначанай у песнях. Напрыклад, апошні дзень вяселля ў вёсцы Данілавічы Веткаўскага раёна

назваецца «Карэнне» [1, с. 107], а трэці дзень у вёсцы Стаўбун – «Пята» [1, с. 118]. Важным сродкам рытуальнай камунікацыі з’яўляецца сімвалізацыя вясельных атрыбутаў (ёлкі), рэалізацыя якіх у тэкстах дазваляе здзейсніць пэўныя камунікатыўныя мэты [3]. Напрыклад, адламаная вяршыня бярозы сімвалізуе ад’езд дзяўчыны ад роднай маці: «З’езджала дзевачка са двара, / Вярху бярэзы адламала. / Стой, мая бярэза, без верху, / Жыві, мая мамачка, без міне» [1, с. 147].

Вызначэнне камунікатыўнай накіраванасці вясельных песень Гомельшчыны ўскладняецца з прычыны нераспрацаванасці метадалогіі. Адны даследчыкі давалі простыя апісанні лакальна-рэгіянальных асаблівасцей [8], другія даследавалі асобныя этапы [5], трэція звярталі ўвагу на класіфікацыю суб’ектаў вяселля і прадметных атрыбутаў [2], чацвёртыя апісвалі тыповыя напевы [7]. Адным словам, камунікатыўны аспект вясельных песень Гомельшчыны як на змястоўным, кампазіцыйным, так і на функцыянальным узроўнях застаўся па-за ўвагай беларускіх даследчыкаў, што з’явілася падставай для яго вывучэння на канкрэтным лакальна-рэгіянальным узроўні. Мастацкая сістэма вербальных сродкаў вясельных песень Гомельшчыны ў сваіх асноўных рысах супадае з агульнанацыянальнай, абапіраецца на ўніверсальны рытуал адасаблення нявесты ад свайго роду і далучэння праз пераходную фазу да роду жаніха. Эмацыянальная мадальнасць песень існуе ў межах ад простых інфармацыйных паведамленняў пра ход абраду да звышнасычаных эмацыянальных модусаў велічання і інвектывы. Разам з тым, прааналізаваўшы вясельную паэзію Гомельшчыны, можна адзначыць, што паведамленні не пазбаўлены эмацыянальнай танальнасці. Напрыклад, інфармацыя аб заручынах ці запоінах суправаджаецца вобразам перашкоды – «закручанымі», «закованымі» дзвярмі: «Прыехалі на заручыны, / Там дзверы закручаны. / Мы дзевачку заручылі, / Ехалі на запоіны, / Там дзверы закованы. / Мы ж дзверы адкавалі, / Мы дзевачку запівалі» [1, с. 28]. Галоўная тэма песень зборнай суботы – развітанне з сяброўкамі, дзявоцтвам, падрыхтоўка да вянца, калектыўнае пляценне вяноў: «Зборная суботанька, / Зборны дзень. / Сабрала дзевачак у ціхі цень, / Вяночкі дзевачкі плятуць, / За падругу слёзкі льюць» [1, с. 24]. Рытуал развівання касы нявесты багаты сімвалічнай змястоўнасцю песенных твораў. Так, нявеста параўноўваецца з канпелькай, а брат, які звычайна выконвае абрад распляцення касы, – з ветрычкам. Пры гэтым драматычнасць рытуальнай падзеі змякчаецца яе паэтызацыяй: «Ох, стаяла, буяла / Канпелька ў агародзе, / Ох, не даў ёй ветрычак / Ёй болей пастаяці, / Пастаяці, коскай памахаці, / А тады расплёў яе косачку / І разліў яе слёзачку» [1, с. 21]. Каравайны абрад абмежаваны яго выканаўцамі. Тут няма слухачоў і глядачоў збоку. Камунікантам з’яўляецца сам каравай: «Каравай у дзежцы іграе / Да века паднімае, / Каравайніц ажыдае: / – Дзе ж мае каравайніцы? / Ці мёду абпіліся, / Што на мяне забыліся?» [1, с. 19]. Мае месца і аўтакамунікацыя каравайніц: «Віўся каравай клубком / Пад зялёным дубком / Ды ў чысценькім полі, / Ды на вараненькім коні, / Да яшчэ будзе віцца, / Як на месцы становіцца. / Ой, бярыце каравай, бярыце, / Ой, нясіце каравай, нясіце, / Палажыце каравай на абрусе, / У нашай маладой сын будзе» [1, с. 19].

Даследчыкі даўно заўважылі, што вясельныя песні не маюць цвёрда замацаванага месца. Нават калі ў песні згадваецца канкрэтнае абрадавае дзеянне, яна можа выконвацца незалежна ад яго. На наш погляд, прычына заключаецца не ў разбурэнні абраду, як лічаць некаторыя даследчыкі, а ў функцыянальнай (камунікатыўнай) прыродзе вясельных тэкстаў. Яны не толькі агучвалі этапы вяселля, але зноў і зноў вярталіся да падзеі, спалучаючы цяперашняе з папярэднім. Напрыклад, у наступнай песні спалучаюцца тры храналагічна адметныя тэмы: вянec – прыезд пасля вянца ў родны дом (святліцу) – новы пярсцёнак на руцэ (сімвал замужжа): *«Прыехала Аленка з вянца / Ды села ў святліцы на лаўцы, / Палічыла пярсцёнкі на пальцы, / Да адзін пярсцёнак не такі, / Што купіў Іванька малады»* [1, с. 19].

Характэрная рыса камунікатыўнага вобраза – наяўнасць калектыўнага суб'екта маўлення, абрадавага *мы*, павышаная, у сувязі з абрадам, спалучанасць, семантычнасць структурных сувязей самага выказвання. Імпліцытны адрасатпеваў – соцыгум у цэлым. Яму прызначаны апавяшчэнні аб здзяйсненні чарговага абрадавага акту: *«Развіваецца, развіваецца / Ды ў гародзе зелечко, / Пачынаецца, пачынаецца / Ды ў Ганны вяселечко»* [1, с. 221]. Экспліцытнымі адрасатамі выступаюць вясельныя атрыбуты. Сярод іх каравай: *«Каравай, мой раю, / Я цябе ў печ саджаю»* [1, с. 199]. Тэма караваю прысутнічае ў імпліцытным выражэнні адрасату: *«А хто ж гэты каравай задумаў? / А задумаў яго ды Іванька, / Недзе ў полі аручы, / Піанічаньку сеючы»* [1, с. 201]. Імя жаніха служыць указаннем на абрадавага адрасата: спявае яго партыя. Другі вясельны атрыбут, уласцівы менавіта гомельскаму вяселлю, – «ёлка» (в'ельца), абрадавае дрэўца. У пятніцу сяброўкі нявесты ўпрыгожваюць яе пад спева-звароты: *«Ой, хвоя, хвоя зелена, / Ты ў бару расла, шумела, / Ты ў бару расла, шумела, / На стале стала – заззяла»* [1, с. 190]. Камунікатыўны акт можа мець на мэце нейтралізацыю небяспечных сіл (ворагаў): *«Дзеравенскія варогі, / Не пераходзьце дарогі»* [1, с. 190].

Маўленчая сувязь з навакольнай прыродай (дубровай, дарогай, гаем) – знак унутранай сувязі з імі, асаблівай блізкасці: *«Разлягайся, дуброва, / Папраўляйся, дарога, / Пад нашы маладыя, / Пад коні варанья»* [1, с. 379]. Аб'екты звароту не проста эстэтычныя аб'екты, а феномены калектыўнай міфалагічнай свядомасці. Зварот да зялёных гаёў з заклікам весяліцца разам з людзьмі – гэта расшыфраваны вопыт міфалагічнай свядомасці, погляд на свет і на сябе ў свеце: *«Весяліцеся, зялёны гаі, / Ужо Васіль Ганну мае, / Харошу, маладую, / Як кветку ружаную, / А ў нашай Ганны / Пухавыя пярыны, / Лебядзіныя падушкі / Для Васілька, для душкі»* [1, с. 379]. Падобныя творы – гэта свайго роду «камунікатыўныя метафары», яны эмацыянальна багатыя і сімвалічна насычаныя, адрасаваныя галоўным удзельнікам вясельнага абраду, выконваюцца падчас сватання, каравайнага абраду, застолля, на другі і трэці дзень вяселля.

Першая палова вяселля, да вянчання, насычана адзначанымі драматызмам і элегічнай танальнасцю песнямі. Элегічны модус мастацкасці звязаны з унутранымі перажываннямі нявесты. У песнях зборнай суботы элегічнае «я-нявеста» складаецца з ланцуга яе ўнутраных станаў: суму аб будучым лёсе, развітальнага настрою, непрадказальнасці. Звяртаючыся да сябровак, нявеста паэтычна перажывае разрыў з тымі, хто жадае ёй шчасця. Напрыклад: *«Мае вы*

дзевачкі, / Мае вы падружачкі. / Мiane вы прыбіраеце, / Вяночак уплятаеце, / Шчасцейка жадаеце. / А я ж плакаць хачу, / Бо ад вас ухажу» [1, с. 24]. Галашэнні наогул не характэрны для вясельнай паэзіі Гомельшчыны, аднак у сірочых песнях, як і ў галашэннях, ёсць тыя ж самыя выявы драматычнага модусу мастацкай свядомасці. Нявеста-сірата, якую некаму благаславіць, звяртаецца да адсутнага бацькі па парады. Сінтактыка і паэтыка твораў вельмі блізкія да плачаў. Тут няма семантычна нейтральных словаспалучэнняў, а ёсць шэраг вобразаў-знакаў нешчаслівай долі (чорная дарога, горкая сірата, чужая старонка):

*– Расступіцеся, падружкі,
З мае чорныя дарожкі.
Прыйдзі, прыйдзі ты, мой татчка,
Цяпер ты ка мне.
Парай жа мне парадачку горкай сіраце.
А як жа ж мне прывыкаці
Да к чужой сям'е,
А чужая да старонка
Без ветру шуміць.
Чужы бацька, чужа матка
Словам дакарыць.
Дакарылі Дунечку ўсё словамі.
Заплакала Дунечка ўсё слезамі [1, с. 343].*

Як бачым, у камунікатыўным ланцугу вясельнай абраднасці галоўным звяном з'яўляецца тэкст, звернуты да розных адрасатаў. Соцыум прысутнічае ў творах як імпліцытны вобраз, вясельныя чыны, атрыбуты, прыродныя з'явы – як рэальныя адрасаты, а памерлыя бацькі – як умоўныя.

Вясельныя песні рэпрэзентуюць два тыпы персанажаў: узвышаны, ідэальны і зніжаны, часам нават гратэскны. Першы тып прысутнічае ў песнях, звязаных з ключавымі момантамі вяселля. Сярод іх – пасад маладой, каравайны абрад, распятанне касы, сустрэча дружыны і падобнае, пры гэтым «ідылічная прысутнасць чалавека ў свеце грунтуецца, галоўным чынам, на мастацкай ідэалізацыі асяроддзя, персанажаў, іх стасункаў і становішча» [4, с. 53]. Урачыстая падзея і ўсе персанажы, іх стан, рэчы павінны адпавядаць абрадаваму ідэалу. Ідэалізацыя дасягаецца дзякуючы супастаўленням, параўнанням, эпітэтам: «*Ці высок мясячак на небе, / Ці красіў Ванька на кане. / Да высок, чарнабрыў, / Харош, прыгож на кане» [1, с. 454].*

Застаецца адкрытым пытанне аб прычынах трансляцыі зніжаных вобразаў удзельнікаў вяселля. Выказвалася слушнае меркаванне, што інвектыўныя песні адрасаваліся скупым персанажам, якія недастаткова аддзячылі выканаўцам за велічанне. Функцыя гэтых твораў дакаральная. Было заўважана, што інвектыўныя творы канцэнтруюцца вакол момантаў сустрэчы дзвюх партый – жаніха і нявесты, прычым найбольшая іх колькасць звернута менавіта да жаніха і прадстаўнікоў яго партыі. У доме нявесты яны былі чужымі. Падобнае тлумачэнне здаецца нам павярхоўным. Метаапазіцыя «свае – чужыя» сапраўды прысутнічае ў свядомасці абрадавых асоб, аднак гэта тыя «чужыя», якія могуць стаць «сваімі». Няўжо мэтай камунікацыі была абраза сватоў-гасцей? Няўжо стварэнне зніжанага вобраза

жаніха было падпарадкавана высмейванню рэальнага персанажа? Выкажам меркаванне, што генетычна функцыя інвектыўных песень – магічная. Яны «ахутвалі» сабой рэальных персанажаў як покрывам, абараняючы тым самым ад злых сіл. Так, жаніх, які прыехаў да нявесты, атаясамліваўся з варонай: *«Што то за варона, / Стаіць каля парога, / Рота разявіла, / Крылы расставіла, / Хоча паляцеці, / Да Марусі сесці»* [1, с. 395].

Стаўленне да свата падкрэслена амбівалентнае: паважлівае, калі ён адпавядае чаканням, пагрозлівае, калі ён не выконвае свае абавязкі, і кплівае, што, як мы памятаем, мае функцыю магічнай перасцярогі. Напрыклад, сват падаецца як адказны за лад у хаце: *«Сваце, сваце, / Чыні лад у хаце, / А не чыніся ладу, / То падлазь пад лаву, / Ступаю закаціся, / Таўкачом бараніся»* [1, с. 76]. Дабрабыт у хаце вядзе да вяселля: *«А ў нашага свата / Кругом хаты мята, / А ў хаце багата. / З пірагоў печка збіта, / Блінамі накрыта, / Блінамі накрыта, / А наверху карыта. / Кругом хаты зелле, / А ў хаце вяселле»* [1, с. 11]. Калі бацькі маладой крыху затрымаліся, то іх выклікалі песняй, дзе даваўся зніжаны вобраз хаты: *«А ў нашага свата з вярбы, з лазы хата, / А сені з бярозы, закасянне цвярозы»* [1, с. 41].

Камізм абрадавым творам не ўласцівы. Толькі з цягам часу яны пачынаюць успрымацца ў камічным ключы: *«Сват наш лысы, лысы, / Пабіў гаршкі, місы, / А сваха глухая / На пагоршкі спявае»* [1, с. 435]. У міфалагічнай свядомасці шлюб багоў і шлюб людзей у аднолькавай ступені праецыраваўся на касмічны кругаварот. Таму ўхваленні і інвектывы ўзаемназалежныя, у аднолькавай ступені ўласцівыя шлюбу і аднолькава сакральныя. Яны цалкам адпавядаюць земляробчым абрадам урадлівасці, пра што сведчаць непрыстойныя і эратычныя дэталі смехавых твораў. Напрыклад, пра «княжога»: *«А першаму княжому / Да чуба ўрэзалі, / Да на варацях і навесілі. / А хто ідзе, той пытае: / – Чый то чуб баўтае»* [1, с. 47]. Калі маладыя заходзілі ў хату да свекрыві, «госці маладога глядзелі і пелі песні: *«Паглядзі, свякруха, у куток, / Сядзіць нявестка з мяшок, / Паглядзі, свякруха, на паліцу, / Сядзіць нявестка з рукавіцу ... / Не плач (імя дзяўчыны), не тужы, / Папала не ў хлеб, а ў каржы. / Не плач (імя дзяўчыны), ні трошкі, / Папала не ў хлеб, а ў крошкі»* [1, с. 41].

Эратычнымі сімваламі насычана група рамачных песень, якія выконваюцца перад шлюбнай ноччу і пасля яе. Напрыклад: *«У понедзельнік наступае хвост Это самая смешная частка вяселля. Нясуць ёлку з дзеркача і спяваюць: Под ёлкою спала, / Под ёлкою спала. / Шышка туды ўпала. / Трэба коні нанімаці, / Трэба коні нанімаці / Стуль шышку выймаці»* [1, с. 189]. Сімвалічнымі з'яўляюцца дзеянні радні жаніха са ступай [1, с. 26], выхад падстаўной нявесты з дзіцём на руках: *«– Во! Паглядзіце! Адзін дзень у новай хаце, а з дзіцём»* [1, с. 26], звычай «ламаць печ у жаніха» [1, с. 81], «петухі» [1, с. 421], «біць курэй» [1, с. 61]. «Цыганы», «злавіўшы куру, яе забіваюць, смаляць, убіраюць у кветкі, перавязваюць лентай і нясуць маладому за стол, каб ён з яе першы сарваў цвет, як і з маладой» [1, с. 200]. Як бачым, тут камунікатыўная стратэгія скіроўваецца да стварэння фрывольнага вобраза паслявясельнай часткі. Звычайна падсмейваюцца з жаніха: *«А ў нашага маладога / Няма й дроў полена, / А рубашка по колена»* [1, с. 421]. Звычай жаніць

бацькоў маладой не здаецца дзіўным ці выпадковым, калі разглядаць яго як сімвалічнае ўзнаўленне сакральнага першашлюбубу [1, с. 421].

Другі полюс паслявясельнай часткі – урачыстае, часам з семантычнымі ноткамі замацаванне сувязі двух родаў. Дзякуючы родным маладой за тое, што добра яе выгадавалі: «– *Спасібо твоей доцэ, / Што ночы не спала, / Прала, ткала / І нас абвязала*» [1, с. 229].

Такім чынам, вясельная абраднасць Гомельшчыны складаецца з тыповых для яе камунікатыўных сітуацый, якія ўтвараюць адметны малюнак. Калектыўным адрасантам выступаюць харавыя групы з боку жаніха і з боку нявесты. Сярод адрасатаў вылучаюцца: вясковае грамадства (сведка падзей), удзельнікі канкрэтных вясельных абрадаў, асобныя вясельныя чыны, родныя жаніха і нявесты. Асобная група твораў уяўляе сабой рытуальныя звароты да жаніха тыпу «*Ой, не сядзі, Іванька, не сядзі, / Паднімі намет, паглядзі: / Можна, цябе, маладога, абманулі, / Каля цябе старую бабу пасадылі*» [1, с. 36] і нявесты: «*Ой, чаго ты, Кацечка, не выходзіш, / Сваіх гасцей не вітаеш*» [1, с. 36]. Краевугольным каменем камунікатыўнага вобраза гомельскага вяселля, як і беларускага наогул, з’яўляецца рытуальны сцэнарый. Шматаблічнасць вяселля і шырокі дыяпазон яго абрадавых «масак» – ад урачыста-узнёслага да фрывольна-смехавага – ствараецца дзякуючы вербальным і невербальным кампанентам: перш за ўсё, песенным творам з разнастайнымі формамі эстэтычнага завяршэння (модусамі мастацкасці), а таксама эмацыянальна афарбаваным камунікатыўным сітуацыям.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зб. / уклад., сістэм., уст. арт. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : ЛМФ «Нёман», 2003. – 472 с.
2. Гура, А. В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика / А. В. Гура. – М. : Индрик, 2012. – 935 с.
3. Дун, Жань. Концепт «свадьба» и свадебная коммуникация в русской и китайской лингвокультурах : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.20 / Дун Жань ; Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград, 2009. – 19 с.
4. Кавалёва, Р. М. Сістэмныя грані мастацкай рэальнасці каляндарна-абрадавай паэзіі: ідыліка і драматыка / Р. М. Кавалёва // Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі : зб. навуц. прац. – Мінск, 2007. – Вып. 5. – С. 47 – 56.
5. Палескае вяселле / уклад. і рэд. В. А. Захаравай. – Мінск : Універсітэцкае, 1984. – 303 с.
6. Приемко, О. В. Коммуникативная стратегия Пинской свадебной обрядности / О. В. Приемко // Вулей и пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навуц. прац. – Мінск, 2011. – 290 с.
7. Раговіч, У. І. Песенны фальклор Палесся : у 3 т. / У. І. Раговіч. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2002. – Т. 2. Вяселле. – 592 с.
8. Радченко, З. Гомельские народные песни (белорусские и малорусские) / З. Радченко // Записки ИРГО по отделению этнографии / под ред. Ф. М. Истомина. – СПб., 1888. – Т. XIII, вып. II. – 315 с.
9. Тюпа, В. И. Художественный дискурс (введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.

10. Тюпа, В. И. Коммуникативная природа литературы / В. И. Тюпа, Н. Д. Тamarченко, С. Н. Бройтман // Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. / под ред. Д. Тamarченко. – М., 2004. – Т. 1. – 512 с.

11. Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – 512 с.

РЕЗЮМЕ

Основой функционирования свадебного обряда как целостного макротекста является не только его функциональный, но и коммуникативный аспект, который придаёт содержанию ритуалов определенный характер. Коммуникативная стратегия модусов художественности характеризуется единством субъекта (автора), объекта (предмет коммуникации) и адресата. Благодаря вербальным и невербальным формам коммуникация свадебных персонажей, принимая во внимание их коммуникативные установки, определяет функциональное и семантическое наполнение песен.

SUMMARY

The basis of functioning of the wedding ceremony as a whole macrotext is not only its functional, but also communicative aspect that gives the content of the rituals different nature. Communicative modes of artistic strategy are characterized by the unity of the subject (the author), the object (the object of communication) and the addressee. The communication of wedding characters through verbal and nonverbal forms, including their communication setting, determines the functional and semantic content of the songs.

Александронец У. М.

ЭВАЛЮЦЫЯ ВЯСКОВЫХ СВЯТОЧНЫХ ТРАДЫЦЫЙ БЕЛАРУСАЎ ПАЛЕССЯ Ё 2-Й ПАЛОВЕ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.: ГІСТАРЫЯ ГРАФІЯ ПРАБЛЕМЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 23.04.2015)*

Даследаванне святочных традыцый як адной са складаючых частак этнічнай ідэнтычнасці беларускага народа, з’яўляецца адным з прыярытэтных накірункаў сучаснай беларускай этналагічнай навукі.

Што тычыцца эвалюцыі вясковых святочных традыцый беларусаў Палесся ё 2-й палове ХХ – пачатку ХХІ ст., то прац, спецыяльна прысвечаных дадзенай праблеме, няма. Аднак ёсць манаграфіі, артыкулы, дзе асвятляюцца асобныя аспекты святочнай культуры беларусаў, якія адносяцца да тэмы даследавання.

У развіцці навуковай думкі аб эвалюцыі вясковых святочных традыцый беларусаў Палесся ё 2-й палове ХХ – пачатку ХХІ ст. можна вылучыць два перыяды. Першы з іх ахоплівае 1950 – 1980-я гады, характарызуецца трываласцю афіцыйных савецкіх ідэалагічных падыходаў да асвятлення гісторыі і асаблівасцей святочнай культуры беларусаў, а таксама разглядам свята як з’явы, накіраванай на задавальненне культурных густаў жыхароў, пры гэтым акцэнтавалася ўвага на выхаваўчым патэнцыяле свят. У сярэдзіне 1960-х гадоў перад савецкім грамадствам была пастаўлена задача ўкараннення новых свят і абрадаў. Пры юрыдычнай камісіі Савета Міністраў БССР быў створаны грамадскі савет па распрацоўцы і ўкараненні новых грамадзянскіх абрадаў. Актыўны ўдзел у дадзенай рабоце прынялі і беларускія этнографы, якія назапасілі багаты

фактычны матэрыял аб асаблівасцях святочных традыцый Беларусі. Вынікі даследаванняў былі абагульнены ў шэрагу манаграфій, сярод іх варта адзначыць калектыўную работу беларускіх савецкіх этнографіаў «Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии» [1], што выйшла ў 1976 г. У раздзеле, прысвечаным правядзенню савецкіх грамадскіх і працоўных свят і росту атеізму, адзначана, што савецкія грамадскія святы набываюць усеагульны характар, іх адзначаюць людзі ўсіх узростаў і прафесій, камуністы і беспартыйныя, камсамольцы і моладзь. Істотнай з'яўляецца заўвага аўтараў, што большасць грамадскіх свят схематычная, трафарэтная і аднастайная. Нягледзячы на тое, што матэрыял аб святочных традыцыях беларусаў Палесся ў гэтым выданні невялікі, манаграфія мела станоўчае значэнне ў асвятленні асаблівасцей святочнай культуры Беларусі ў 2-й палове ХХ ст., да таго ж тут змешчаны і матэрыял па традыцыйных святах.

Манаграфія «Праздники и обряды в Белорусской ССР» [2] утрымлівае звесткі па гісторыі грамадскіх свят беларусаў, апісанне вопыту работы і метадычныя рэкамендацыі па ўкараненні новых савецкіх свят і абрадаў. У кнізе галоўная ўвага надаецца даследаванню і ўкараненню новай савецкай абраднасці. Разам з тым ставіцца пытанне аб пераемнасці этнічных традыцый беларусаў. Паколькі навуковы аналіз вядзецца пераважна з пазіцыі класавасці і партыйнасці, па-за ўвагай даследчыкаў засталіся складанасці і супярэчнасці ў развіцці традыцый і навацый у абраднасці беларусаў.

Пытанні савецкіх святочных традыцый Беларусі разглядаў А. А. Мялешка [3; 4]. У сваіх кнігах аўтар сістэматызаваў асноўныя савецкія традыцыі, на канкрэтных прыкладах разгледзеў правядзенне савецкіх дзяржаўных і прафесійных свят.

Вопыт распрацоўкі і распаўсюджвання новай сацыялістычнай абраднасці ў БССР прааналізаваў І. М. Браім [5]. У артыкуле ёсць асобныя матэрыялы аб савецкай абраднасці на Палессі.

Вынікам сумеснага даследавання беларуска-ўкраінскага Палесся, праведзенага беларускімі і ўкраінскімі вучонымі, стала выданне ў 1987 г. кнігі «Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья» [6]. Тэме каляндарных звычаяў і абрадаў прысвечаны раздзел, падрыхтаваны Ю. Д. Клімцом і Л. І. Мінько. Метадалагічная каштоўнасць дадзенага раздзела заключаецца ў тым, што матэрыял па каляндарнай абраднасці беларусаў Палесся пададзены ў гістарычнай дынаміцы, прыводзяцца формы бытавання традыцыйных свят народнага календара ў 1980-я гады.

Заслугоўвае ўвагі энцыклапедыя «Этнаграфія Беларусі» [7], дзе разгледжана гісторыя і асаблівасці святочных традыцый беларусаў. Гэтай тэматыцы прысвечаны шэраг артыкулаў М. Ф. Піліпенкі. Напрыклад, у артыкуле «Святы і святочныя дні» ахарактарызаваны асноўныя паняцці святочнай культуры, прадстаўлена класіфікацыя свят. Асобныя артыкулы М. Ф. Піліпенкі прысвечаны такім святам і абрадам, як Багач, Камаедзіца, Новы год і Гуканне вясны. Святы народнага календара разгледжаны ў артыкулах У. А. Васілевіча (Дабравешчанне, Вадохрышча, Вербніца, Грамніцы, Узвіжанне і інш.), А. С. Ліса («Куст», святы Вялікдзень, Юр'я, Купалле, Дажынкi), А. В. Цітаўца (Сёмуха, Пакровы, Пятро,

Спас), Г. А. Барташэвіч (Русальны тыдзень, Гуканне вясны), А. І. Гурскага (Каляды, Масленіца, Піліпаўка), Т. І. Кухаронак (Дзень памяці), Н. І. Буракоўскай (Свята першай баразны) і іншых. Разам з тым адзначым, што ў сувязі з энцыклапедычным характарам выдання праблемы святочнай культуры асвятляюцца недастаткова поўна.

Другі перыяд даследаванняў эвалюцыі вясковых святочных традыцый беларусаў, 1990 – 2010-я гады, адзначаны шырокім разгортваннем даследаванняў па вывучэнні святочнай культуры беларусаў, увядзеннем у навуковы зварот новых крыніц і матэрыялаў, новых тэарэтычных падыходаў да раскрыцця асаблівасцей беларускіх святочных традыцый. Гэты перыяд характарызуецца з'яўленнем абагульняльных прац па культуры беларусаў, дзе асвятляюцца і пытанні святочнай абраднасці. Даследаванні ўзнікаюцца на новыя якасны ўзровень, становяцца больш грунтоўнымі і шматбаковымі. Асобным аспектам святочнай культуры беларусаў прысвечаны манаграфіі Т. І. Кухаронак, А. У. Гурко (Верашчагінай), А. С. Ліса, В. С. Новак і іншых. Важным з'яўляецца зварот даследчыкаў да вывучэння семантыкі, сімволікі і знаканасці свят народнага календара.

Сярод манаграфій адзначым выданне «Грамадскі быт і культура сельскага насельніцтва Беларусі» [8]. Асаблівасці земляробчага календара, аграрна-каляндарнай абраднасці беларусаў раскрыты ў раздзелах, падрыхтаваных Л. І. Мінько. Традыцыям і навацыям у духоўнай культуры прысвечаны раздзел, напісаны Г. І. Каспяровіч і В. А. Каспяровічам.

З пачатку 1990-х гадоў па рашэнні ўрада Рэспублікі Беларусь пачалі стварацца гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і вёсак «Памяць», у тым ліку і па палескіх раёнах. У асобных з іх закранаюцца пытанні святочнай культуры.

Каляндарныя святочныя традыцыі шырока асветлены ў навукова-даведачным выданні «Беларускі фальклор» [9]. Цікавыя артыкулы аб каляндарных святах падрыхтаваны А. С. Лісам, І. У. Саламевічам, Г. А. Барташэвіч, Т. І. Кухаронак. Метадалагічную каштоўнасць уяўляе артыкул В. М. Шарай, дзе апісаны структура і асаблівасці каляндарных абрадаў, прадстаўлены іх ключавыя элементы.

У энцыклапедычным слоўніку «Беларуская міфалогія» [10] у артыкулах Т. В. Валодзінай, У. А. Васілевіча паказана сувязь традыцыйных міфалагічных уяўленняў, павер'яў з асаблівасцямі свят беларускага народнага календара.

У фундаментальным даследаванні «Беларусы. Грамадскія традыцыі» [11] у раздзеле «Святы» на высокім навуковым узроўні аўтары (В. М. Бялявіна, А. У. Гурко, Т. І. Кухаронак, Л. В. Ракава) паказалі гісторыю дзяржаўных, прафесійных, каляндарных і рэлігійных свят, ахарактарызавалі этапы іх станаўлення на Беларусі.

У кнізе «Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы» [12] на падставе матэрыялаў шматгадовых палявых этнаграфічных экспедыцый, статыстычных і архіўных крыніц даследаваны сучасныя святы. Сучасным грамадзянскім святам (каляндарным, прафесійным, дзяржаўным) прысвечаны раздзел, падрыхтаваны Т. І. Кухаронак. Аўтар звяртае ўвагу на тое, што для сучаснага стану каляндарных

свят на Беларусі характэрна затуханне аўтэнтычнай абраднасці, гэта звязана з крызісам самаарганізацыі вясковай супольнасці, нівеліроўкай традыцыйнай ментальнасці і сістэмы каштоўнасцей. У выданні ахарактарызаваны сучасныя асаблівасці хрысціянскіх свят. Аўтары вызначылі месца святочных традыцый у сучаснай беларускай культуры, выявілі агульныя рысы ў грамадзянскіх святах. Г. І. Каспяровіч разгледзела дзейнасць устаноў культуры па арганізацыі свят.

Метадалагічную значнасць уяўляе кніга «Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем» [13]. Святам народнага і царкоўнага календара насельніцтва Мазырска-Прыпяцкага Палесся, іх ролі ў захаванні этнакультурнай адметнасці рэгіёна прысвечана глава, напісаная Т. І. Кухаронак, В. С. Новак, А. У. Гурко, А. Р. Яшчанка. Аўтары з этналагічных і фалькларыстычных пазіцый разглядаюць асаблівасці святочнай культуры насельніцтва Усходняга Палесся. У сувязі са спецыфікай выдання тут не прадстаўлены матэрыял па Заходнім Палессі.

У навукова-папулярным выданні «Кто живёт в Беларуси» [14] у раздзеле «Белорусы» змешчаны артыкул Т. І. Кухаронак. Аўтар грунтоўна раскрывае асаблівасці сучаснай святочнай культуры беларусаў, напрамкі фарміравання новай сістэмы дзяржаўных, грамадзянскіх і рэлігійных свят.

У фундаментальным выданні фалькларыстаў і этнолагаў «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» [15] раскрываюцца асаблівасці асноўных відаў і жанраў народнай культуры беларусаў. Асобныя яго тамы прысвечаны менавіта палескім рэгіёнам: Брэсцкае Палессе (том 4), Гомельскае Палессе і Падняпроўе (том 6). Істотнае месца адведзена характарыстыцы каляндарнай абраднасці. Так, том, прысвечаны Гомельскаму Палессю і Падняпроўю, змяшчае раздзел, дзе разглядаюцца традыцыйныя асаблівасці каляндарных свят, звычайў і абрадаў (аўтары – Т. В. Валодзіна, Т. І. Кухаронак, І. Ю. Смірнова). Вылучаны такія асаблівасці каляндарнай абраднасці беларусаў Гомельскага Палесся, як веснавы «модус мыслення», ахарактарызаваны лакальныя праяўленні веснавога календара (Тураўскі карагод на Юр’я, абрады ваджэння і пахавання стралы, «свячы» і інш.). Аўтары вызначаюць зоны каляндарнай абраднасці, а таксама апісваюць сучасныя падыходы да ўзнаўлення і адраджэння свят народнага календара.

Гісторыі рэлігійных свят на Беларусі прысвечаны работы А. У. Гурко (Верашчагінай). Вялікую каштоўнасць маюць працы «Праваслаўныя святы на Беларусі» [16], «Хрысціянскія святы на Беларусі: генезіс, эвалюцыя, асаблівасці» [17] і «Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси» [18]. У даследаваннях разгледжаны асноўныя рысы хрысціянскай святочнай культуры беларусаў, паказаны этапы фарміравання беларускага праваслаўнага календара, нададзена ўвага гісторыі прастольных свят на Беларусі. А. У. Гурко выявіла агульнаэтнічныя традыцыі рэлігійных свят.

Тэма каляндарнай абраднасці з’яўляецца найбольш папулярнай і распрацаванай у айчынай этналогіі. Да вызначэння агульнаэтнічных каляндарных традыцый звярталіся як этнографы, так і фалькларысты.

А. С. Ліс у манаграфіі «Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў: сістэма жанраў. Эстэтычны аспект» [19] разгледзеў каляндарна-абрадавую паэзію беларусаў. У кнізе даследуецца генетычная, функцыянальная і мастацкая прырода

каляндарна-абрадавага фальклору як сацыякультурны вопыт народа, увасабленне яго творчага духу.

Цікавасць уяўляе манаграфія «Каляндарна-абрадавая паэзія» [20], напісаная А. С. Лісам, А. І. Гурскім, В. М. Шарай, У. М. Сівіцкім. У ёй з сучасных навуковых пазіцый прааналізавана функцыянальная прырода, генетычныя вытокі каляндарных абрадаў і звычайў беларусаў.

Пытанні лакальнасці, рэгіянальнасці і агульнанацыянальных рыс у каляндарна-абрадавым фальклору Гомельшчыны актыўна вывучае В. С. Новак. Так, у яе работах «Лакальнае, рэгіянальнае, агульнанацыянальнае ў каляндарна-абрадавым фальклору Гомельшчыны» [21] і «Каляндарна-абрадавы фальклор Гомельшчыны» [22] адлюстраваны лакальныя адметнасці калядна-навагодняга, веснавога, летне-восеньскага цыклаў каляндарна-абрадавай паэзіі жыхароў Гомельшчыны, змешчаны фальклорныя запісы ад носьбітаў народнай традыцыі.

Асобнаму элементу каляндарнай абраднасці Заходняга Палесся – абраду «Ваджэння Куста» – прысвечаны даследаванні В. М. Шарай [23]. Аўтар даказвае, што гэты абрад – адзіная па сваім паходжанні, семантыцы і функцыі з’ява, прыводзіць этапы правядзення абраду, а таксама вылучае асаблівасці вясенне-летняга цыклу каляндарнай абраднасці Піншчыны.

Падводзячы вынікі, адзначым, што ў гістарыяграфіі праблемы эвалюцыі вясковых святочных традыцый беларусаў Палесся можна вылучыць два перыяды: 1) 1950 – 1980-я гады; 2) 1990-я – 2010-я гады. Нягледзечы на значныя дасягненні і істотна назапашаны гістарыяграфічны матэрыял аб святочнай культуры насельніцтва Беларусі, у айчынай этналагічнай навуцы адсутнічае даследаванне аб эвалюцыі вясковых святочных традыцый беларусаў Палесся ў 2-й палове ХХ – пачатку ХХІ ст. У гэтай сувязі найбольш актуальнымі задачамі ў раскрыцці дадзенай тэмы з’яўляецца вызначэнне фактараў эвалюцыі вясковых святочных традыцый беларусаў Палесся ў 2-й палове ХХ – пачатку ХХІ ст., вывучэнне эвалюцыі каляндарных свят, змен святочных хрысціянскіх традыцый, выяўленне адметнасці дзяржаўных і прафесійных святочных традыцый і характарыстыка лакальных адрозненняў вясковых святочных традыцый беларусаў Палесся.

ЛІТАРАТУРА

1. Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии / под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 144 с.
2. Праздники и обряды в Белорусской ССР / В. К. Бондарчик [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1988. – 302 с.
3. Мялешка, А. А. Сучасныя традыцыі, святы і абрады / А. А. Мялешка. – Мінск : Беларусь, 1976 – 96 с.
4. Мелешко, А. А. Современные гражданские обряды и традиции / А. А. Мелешко. – Минск : Полымя, 1985. – 143 с.
5. Браим, И. Н. Из опыта разработки и распространения новой обрядности в Белорусской ССР / И. Н. Браим // Традиционные и новые обряды в быту народов СССР / отв. ред. И. А. Крывелев [и др.]. – М., 1981. – С. 71 – 82.
6. Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья / В. К. Бондарчик [и др.] ; редкол. : В. К. Бондарчик (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1987. – 376 с.

7. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.
8. Грамадскі быт і культура сельскага насельніцтва Беларусі / В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 256 с.
9. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭН, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – 768 с.
10. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
11. Беларусы / В. Ф. Бацяеў [і інш.]; рэдкал. : В. М. Бялявіна [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т.6. Грамадскія традыцыі. – 606 с.
12. Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Каспяровіч [і інш.]; рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 607 с.
13. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]; редкол.: А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович. – Минск : Белорусская наука, 2010. – 446 с.
14. Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.
15. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2012. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 1. – 910 с.
16. Верашчагіна, А. Прысваіныя святы на Беларусі / А. Верашчагіна. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2001. – 126 с.
17. Гурко, А. У. Хрысціянскія святы на Беларусі: генезіс, эвалюцыя, асаблівасці : аўтарэф. дыс. ... д-ра гіст. навук : 07.00.07 / А. У. Гурко ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Мінск, 2003. – 27 с.
18. Верещагіна, А. В. Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси / А. В. Верещагіна. – Минск : Белорусская наука, 2009. – 233 с.
19. Ліс, А. С. Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў: сістэма жанраў. Эстэтычны аспект / А. С. Ліс. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 188 с.
20. Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.]; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 515 с.
21. Новак, В. С. Лакальнае, рэгіянальнае, агульнанацыянальнае ў каляндарна-абрадавым фальклору Гомельшчыны : аўтарэф. дыс. ... д-ра філал. навук : 10.01.09 / В. С. Новак ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Мінск, 2002. – 40 с.
22. Новак, В. С. Каляндарна-абрадавы фальклор Гомельшчыны : у 2 ч. / В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – Ч. 1. – 252 с.
23. Шарая, В. М. Вясенне-летні цыкл абрадавай паэзіі Піншчыны (узроўні прасторава-часавых адносін) : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.09 / В. М. Шарая ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Мінск, 1995. – 20 с.

РЕЗЮМЕ

В статье объектом историографического анализа выступает эволюция сельских праздничных традиций белорусов Полесья во 2-й половине XX – начале XXI в. Рассмотрены фундаментальные работы белорусских этнологов по проблеме праздничной культуры белорусов как системы государственных, профессиональных, религиозных и календарных праздников.

SUMMARY

In the article the object of historiographical analysis is the evolution of the rural holiday traditions of Belarusian Polesie in the second half of XX – beginning of XXI century is. Described the Fundamental work of Belarusian experts on the problem of the festive culture of Belarusians as an system of government, professional, religious and calendar holidays.

ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСАЎ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2015)*

Кожны гісторыка-этнаграфічны рэгіён адрозніваецца па шэрагу прыкмет у народнай культуры харчавання. На асаблівасці фарміравання традыцыйнай культуры харчавання кожнага рэгіёна аказаў вялікі уплыў прыродна-геаграфічны фактар. Рацыён харчавання беларуса заўсёды залежаў ад клімату, наяўнасці ворыўных зямель, рэк, азёр, лясных масіваў і балот [9, с. 425]. Акрамя таго, на працягу многіх стагоддзяў эканамічныя сувязі і культурнае ўзаемадзеянне з суседнімі народамі ўплывалі на станаўленне і развіццё рэгіянальнай кулінарыі. Пра гэта сведчаць агульныя назвы страў, кулінарных вырабаў, напояў, тэхналогіі іх прыгатавання і працэс ужывання. Традыцыйная культура харчавання з'яўляецца найбольш устойлівым элементам народнай культуры. Яна адносна трывала захавала спецыфіку ў кожным рэгіёне, што можна прасачыць па сённяшні дзень на прыкладзе некаторых страў і тэхналогій прыгатавання.

Значную цікавасць уяўляюць лакальныя асаблівасці ў народнай кулінарыі. Так, некаторыя стравы ў залежнасці ад спосабу прыгатавання, падачы, гісторыі паходжання асноўнага кампанента маюць розныя назвы. Агульнавядомая беларуская стравы з бульбы «бабка» мае такія лакальныя назвы, як «таркаванка», «дзерніца». Яны пайшлі, хутчэй за ўсё, ад спосабу прыгатавання стравы: сырую абабраную бульбу неабходна надзерці, натаркаваць. Вядомы яшчэ назвы «гопа» і «гутман». У залежнасці ад рэгіёна дранікі таксама маюць розныя назвы: дзеруны, драчонкі, бульбянікі, бліны з бульбы – і адрозніваюцца спосабам прыгатавання [5, с. 23]. Так, у склад стравы, акрамя асноўнай бульбяной масы, могуць уваходзіць мука, яйкі і цыбуля. Рэгіянальныя асаблівасці існуюць у назве, спосабах прыгатавання і ўжывання такой традыцыйнай беларускай стравы, як верашчака. На тэрыторыі Беларусі сустракаюцца таксама назвы «мачанка» і «маканне». Асноўнымі ў прыгатаванні з'яўляюцца мясныя кампаненты (каўбаса, свіныя рэбрышкі, сала, мяса) і мучны соус (рэдкае мучное цеста). Нягледзячы на тое, што склад кампанентаў падобны, усё ж стравы мае асаблівасці ў прыгатаванні і ўжыванні. Па дадзеных, атрыманых ад інфарматараў, верашчаку, або мачанку, ядуць лыжкай з блінамі. Гатуецца ў гаршку, чыгунку ў печы або ў рондалі на пліце. Спачатку каўбасу, свіныя рэбрышкі, сала і цыбулю смажаць, змяшчаюць у глыбокую пасудзіну, заліваюць закалочанай мукой і дадаюць прыправы, шчыльна накрываюць і ставяць у печ. Маканне, часцей за ўсё, гатуецца на скаварадзе ў печы або на пліце. Смажаць здробленую цыбулю, невялікія кавалачкі сала, мяса: калі усё добра падсмажыцца, дадаюць крыху мукі і смятаны. Маканне атрымліваецца гусцей, чым мачанка. Яго падаюць на стол у пасудзіне, дзе прыгатавалі, і ядуць, макаючы бульбай, блінамі, хлебам. Ва Усходнім Палессі падчас этнаграфічнай экспедыцыі Т. А. Наваградскім была зафіксавана стравы пад назвай «потраўка» (тое, што і верашчака). Асноўным кампанентам з'яўляецца курынае мяса, падсмажанае на

патэльні, а потым варанае разам з грыбамі ў гаршку. Страва заліваецца спецыяльнай закалотай, прыгатаванай з крухмалу, як і малака [10, с. 498].

Вялікая колькасць азёр і наяўнасць лясных масіваў аказалі ўплыў на асаблівасці фарміравання традыцыйнай культуры харчавання гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна Паазер'е. Менавіта тут рыбныя стравы атрымалі найбольшае распаўсюджванне і былі важным дапаўненнем у рацыёне харчавання. Нельга не звярнуць увагу на такую адметную страву, як клёцкі [10*]. У залежнасці ад раёна сустракаюцца рыбныя, мучныя, бульбяныя (простыя) і бульбяныя клёцкі з «душамі» (з начыннем). У самым прыазёрным раёне, Браслаўскім, найбольш распаўсюджаны рыбныя клёцкі. Тут яны лічацца першай стравой і падаюцца да ўжывання разам з юшкай. Для павышэння якасці і смаку стравы пажадана, каб клёцкі гатаваліся з некалькіх відаў рыбы. У Браслаўскім раёне часцей за ўсё выкарыстоўваюць філе шчупака, ліня, карпа або карася. Вараць у вадзе або рыбным булёне разам з невялікай колькасцю агародніны (бульба, морква і цыбуля) [5*]. Прыгатаванне клёцак з «душамі» характэрна для Лепельскага, Глыбоцкага, Дзісенскага, Ушацкага, Шумілінскага і Талочынскага раёнаў. Тут названую страву рыхтавалі да абрадавага стала на Дзяды [2, с. 40]. У Лепельскім раёне страва была абавязковай на памінальным стане, але сёння яна сустракаецца і на паўсядзённым. Для прыгатавання клёцак з «душамі» неабходна вялікая колькасць надзертай сырой бульбы, мяса, сала і цыбуля. Натаркаваную бульбу добра адціскаюць ад вадкасці, мяса і сала здрабняюць, дадаюць пакрышаную цыбулю, перамешваюць. У кавалачак цеста з бульбы кладуць атрыманае начынне, шчыльна закрываюць, надаюць круглую форму і адварваюць у вадзе [11, с. 14]. Ужываюць страву з падсмажанай цыбуляй або смятанай. Падчас посту начынне з мяса і сала замяняюць грыбамі [6*].

Распаўсюджаны клёцкі простыя, без начыння, зробленыя з бульбянога цеста і адвараныя ў падсоленай вадзе. Ужываюць з малаком як першую страву ці паліваюць смажанай цыбуляй з салам. Адметнай рысай у прыгатаванні клёцак на Паазер'і з'яўляецца тое, што цеста гатуецца цалкам з сырой натаркаванай бульбы [12*]. У іншых рэгіёнах Беларусі таксама сустракаюцца клёцкі са сваёй рэцэптурай. Напрыклад, у Заходнім Палессі цеста для вырабу клёцак гатуецца з варанай памятай бульбы і з сырой натаркаванай, а таксама мукі. З цеста неабавязкова робяць круглыя клёцкі: яго раскатваюць і наразаюць квадрацікамі або палоскамі. Адвараныя ў вадзе клёцкі ўжываюць з салам, алеем. У Чашніцкім раёне сустракаюцца мучныя клёцкі, прыгатаваныя ў малаце. На Падняпроўі клёцкі часцей за ўсё звалі «галушкамі», якія доўгі час лічыліся памінальнай стравой. Напрыклад, пра чалавека, які доўга хварэў і дрэнна сябе адчуваў, казалі: «Клёцкі яму» [4, с. 130]. Цеста на галушкі гатавалі з грэцкай або пшанічнай мукі на вадзе, адварвалі ў кіпні і ўжывалі са смятанай, залівалі малаком ці засмажвалі шкваркамі. На захадзе Магілёўшчыны вядома мучная страва «вушкі». З грэцкай або пшанічнай мукі замешвалі крутое цеста, адрывалі кавалачак, раскатвалі кружок і загортвалі начынку: сыр, сала, цыбулю, грыбы. Атрыманыя «вушкі» запякалі або адварвалі і ўжывалі як першую страву [4, с. 131].

З лакальных асаблівасцей традыцыйнай культуры харчавання гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна Панямонне вылучым святочна-абрадавую страву

«банкуха», якая гатуецца ў пасёлку Поразава Свіслацкага раёна [4*]. Страва рыхтуецца на вяселле і ўпрыгожвае святочны стол. Працэс прыгатавання цяжкі, доўгі і марудны. Кожная маладая дзяўчына да свайго вяселля павінна была падрыхтаваць банкуху і гэтым прадэманстраваць усім гасцям кулінарнае майстэрства і паказаць, якая яна спраўная гаспадыня. Для прыгатавання банкухі патрэбна каля 50 яек, кілаграма мукі, цукру і сметанковага масла. Гатуецца страву на спецыяльнай канструкцыі ў печы, выпаленай толькі бярозавамі дрывамі. З неабходных кампанентаў робіцца цеста, якім потым паступова паліваецца спецыяльная гарызантальная канструкцыя, добра змазаная алеем, падобная да верацяна. Яе трэба круціць без перапынку, каб страву раўнамерна гатавалася на агні. Працэс запякання кулінарнага вырабу працягваецца каля 3-4 гадзін. Калі банкуха будзе гатова, яе асцярожна здымаюць, а потым астуджаюць. Такі кулінарны выраб захоўваецца вельмі доўга, не сапсуецца каля месяца [7, с. 28].

У іншых рэгіёнах Беларусі банкуха не сустракаецца. Аналаг беларускай банкухі распаўсюджаны ў літоўцаў пад назвай «шакоціс». Хутчэй за ўсё, страву з'явілася ў гэтым раёне пад уплывам суседніх культур, дзякуючы добрым эканамічным сувязям, але працэс распаўсюджвання быў спынены і далей не атрымаў значнага развіцця на тэрыторыі Беларусі.

Існуе шмат рэцэптаў і лакальных асаблівасцей у прыгатаванні мучной стравы «саладуха». Звычайна яе ўжывалі падчас посту. Аснову складала жытнёвая мука, запараная кіпнем. Атрыманае цеста ўкісала і толькі потым ўжывалася ў ежу. Для смаку ў саладуху маглі дадаваць цукар, мёд, ягады. Часцей за ўсё саладуха была густой стравой, у якую макалі бульбу або намазвалі на хлеб. З цягам часу яна пачала знікаць з рацыёну харчавання беларусаў. У некаторых раёнах рэцэпт саладухі згублены, жыхары сталага ўзросту толькі ўзгадваюць пра такую страву і апісваюць, якая яна была на смак. У Цэнтральнай Беларусі захаваліся лакальны рэцэпт прыгатавання саладухі ў вёсцы Семежава Капыльскага раёна. Менавіта тут страву ўжывалася як напой. Адметнасці кухні Семежава, а таксама асаблівасці прыгатавання і рэцэпт саладухі былі запісаны Т. А. Наваградскім у 2012 г. Страву ў вёсцы ўжывалася амаль кожны дзень, і таму жыхары суседніх вёсак называлі семежаўцаў «саладушнікамі». Для прыгатавання неабходна вада, жытнёвая мука, цукар, соль і крыху сушаных яблык. У цёплую печ на суткі ставяць чыгунок з вадой, закалочанай мукой, чакаюць, пакуль закісне. Затым здымаюць з печы, дадаюць яблыкі, цукар і соль. Вараць у печы, памешваючы лыжкай. Страву астуджаюць і ўжываюць [8, с. 46]. На сённяшні дзень у вёсцы Семежава саладуху яшчэ гатуюць па захаванаму рэцэпту.

Яшчэ адной проста і смачнай мучной стравой з'яўляецца кулага, ужыванне якой было характэрна на ўсёй тэрыторыі Беларусі. У залежнасці ад рэгіёна кулагу гатавалі з жытняй, аўсянай, грэцкай мукі. На поўначы Беларусі страву нічым не запраўлялі. Муку спачатку разводзілі вадой, а потым залівалі кіпнем і варылі, маглі ставіць у цёплае месца, каб страву падкісла. Елі такую кулагу з бульбай, хлебам [2*]. На поўдні Беларусі кулага з'яўлялася своеасаблівым дэсертам. Яна была салодкай стравой і гатавалася з ягад, мёду або цукру і мукі. Ягады спачатку разварваюць у вадзе або распарваюць у печы, дадаюць мёд, а потым муку, разведзеную вадой. Вараць кулагу да той пары, пакуль страву стане падобнай да

кісялю [9*]. На сённяшні дзень кулага рэдка сустракаецца на сталі беларуса. Паспрабаваць страву і пазнаёміцца з рэцэптам яе прыгатавання можна ў Кобрынскім раёне Брэсцкай вобласці (аграсядзіба «На Заречной улице») [9*].

На памежжы рэгіёнаў Цэнтральная Беларусь і Заходняе Палессе сустракаецца лакальная назва кулагі «мурза». Спосаб і працэс прыгатавання гэтай стравы такі, як у кулагі, але адрозніваецца склад. Галоўным кампанентам з'яўляюцца буякі або чарніцы (чым больш ягад, тым смачней страва). Іх змяшчаюць у чыгунок, запарваюць у печы, а потым дадаюць муку і цукар, ужываюць як дэсерт. Назва «мурза» хутчэй за ўсё паходзіць ад колеру, бо пасля працэсу прыгатавання страва атрымліваецца сіняга або чорнага колеру. Пасля яе ўжывання (ад ягад буякоў ці чарніц) вусны становяцца сіняга колеру, здаецца, што чалавек мурзаты. У летні перыяд страва была добрым ласункам для дзяцей [7*].

У традыцыйнай культуры харчавання беларусаў самай распаўсюджанай крупяной стравой была каша, якую варылі з грэцкіх, прасяных, ячных, аўсяных круп. Тэхналогіі прыгатавання стравы вельмі падобныя, але ўсё ж такі назіраюцца рэгіянальныя асаблівасці. Так, у Заходнім Палессі сустракаецца каша пад назвай «прысыпанка», або каша «прысыпаная». У яе складі, як правіла, уваходзіць, акрамя крупы, яшчэ які-небудзь раслінны кампанент. Напрыклад, у вёсцы Моталь Іванаўскага раёна, прысыпанку гатуюць з бульбы і проса. Адвараную бульбу таўкуць, заліваюць бульбяным адварам, змяшчаюць у гаршчок, дадаюць проса (якое спачатку трэба замачыць у вадзе на некалькі гадзін) і масла, перамешваюць. Гаршчок шчыльна накрываюць і ставяць у печ, ужываюць страву тады, калі яна добра ўпрэе. Яшчэ адзін від прысыпанкі – гэта калі замест бульбы гатуюць проса з фасоллю або бобам. Замочанае проса і фасоль змяшчаюць ў гаршчок, дадаюць масла, соль, шчыльна накрываюць і ставяць у печ. Ядуць з мясам, малаком або проста так [6, с. 37].

Асобную ўвагу неабходна звярнуць на рэгіянальную першую страву пад назвай «квас», таму што традыцыйна так называецца самы распаўсюджаны напой беларусаў. Квас як першая страва сустракаецца на Палессі [5, с. 19], а таксама на памежжы Заходняга Палесся і Цэнтральнай Беларусі (Салігорскі раён Мінскай вобласці, Ганцавіцкі раён Брэсцкай вобласці). Існуе некалькі рэцэптаў прыгатавання. Па звестках, атрыманых ад інфарматараў, асноўным інгрэдыентам квасу з'яўляюцца сушаныя грыбы (у летні перыяд таксама), квашаная капуста, цыбуля, бульба і крыху морквы. Сушаныя грыбы (каля 15-20) замочваюцца ў вадзе з вечара, раніцай вада зліваецца, грыбы змяшчаюцца ў чыгунок або рондаль і варацца. Да грыбоўдаецца крышаная цыбуля, морква, квашаная капуста, соль. Страва ставіцца ў печ на 5-7 гадзін, каб упрэла, і гатова тады, калі капуста становіцца мяккай [1*; 2*]. Квас забельваюць смятанай і ўжываюць. Сустракаецца яшчэ такі варыянт прыгатавання: замест квашанай капусты дадаюць толькі расол [11*]. Уліваюць яго ў канцы прыгатавання, калі гатовы амаль усе інгрэдыенты. Падчас посту квас ужывалі без смятаны, маглі дадаваць рыбу, фасоль або боб [3*].

У традыцыйнай культуры харчавання беларусаў шырока распаўсюджаны стравы з капусты. Вялікую цікавасць уяўляюць розныя спосабы квашэння і салення капусты. Яе соляць у дубовых бочках цэлымі качанамі, шаткуюць, квасяць з дадаваннем морквы, журавін, кмену і г. д. У Заходнім Палессі (Іванаўскі і Коб-

рынскі раёны Брэсцкай вобласці) зафіксавана рэгіянальная асаблівасць у саленні капусты. У добра выпаленую печ кладуць качаны капусты сярэдніх памераў і закрываюць услонкай на гадзіну. Дастаюць капусту, здымаюць верхнія спечаныя лісты (колер капусты павінен быць карычневаты), качаны змяшчаюць у бочку і заліваюць расолам. Спецыяльны расол не гатуецца. Такую капусту змяшчаюць у працэджаны расол, які застаўся з лета ад маласольных агуркоў. Такая капуста гатуецца каля трох месяцаў [8*].

Традыцыйная культура харчавання беларусаў вызначаецца вялікай разнастайнасцю і багаццем. Кожны гісторыка-этнаграфічны рэгіён мае свае асаблівасці ў харчаванні: традыцыях, застольным этыкеце, комплексах страў, тэхналогіі прыгатавання і ўжывання ежы. Нягледзячы на тое, што ідзе працэс кулінарнай глабалізацыі, узмацняецца сувязь паміж горадам і вёскай, некаторыя вёскі знікаюць, рэгіянальныя асаблівасці трывала захоўваюцца ў народнай культуры харчавання беларусаў і перадаюцца з пакалення ў пакаленне.

СПІС ІНФАРМАТАРАЎ

- 1* Антановіч Людміла Нікалаеўна, Мінская вобласць, Салігорскі раён, г. п. Красная Слабада.
- 2* Гоман Надзея Пятроўна, Брэсцкая вобласць, Ганцавіцкі раён, вёска Чудзін.
- 3* Канаплянік Яўгенія Антонаўна, Мінская вобласць, Салігорскі раён, вёска Пружанка
- 4* Козюк Яніна Станіславаўна, Гродзенская вобласць, Свіслацкі раён, вёска, гаспадыня фальварака «У Рыся».
- 5* Кордыш Хрысціна Антонаўна, Віцебская вобласць, Браслаўскі раён, вёска Петухоўшчына, гаспадыня аграсядзібы «Петухоўшчына».
- 6* Маханенка Вольга Мікалаеўна, Віцебская вобласць, Лепельскі раён, вёска Стары Лепель, гаспадыня аграсядзібы «Прыазёрная».
- 7* Несцяровіч Ангеліна Мікалаеўна, Мінская вобласць, Салігорскі раён, вёска Гаўрыльчыцы.
- 8* Новік Алена Леанідаўна, Брэсцкая вобласць, Кобрынскі раён, вёска Гірск.
- 9* Палікарпук Ала Алексееўна, Брэсцкая вобласць, Кобрынскі раён, вёска Пескі, гаспадыня аграсядзібы «На Заречной улице».
- 10* Папок Ніна Міхайлаўна, Мінская вобласць, Мядзельскі раён, вёска Зялёнкі.
- 11* Сілівон Марыя Мікалаеўна, Мінская вобласць, Салігорскі раён, вёска Баравая.
- 12* Шкодзіна Алёна Архіпаўна, Віцебская вобласць, Ушацкі раён, вёска Турасполле.

ЛІТАРАТУРА

1. Антаневіч, Н. Традыцыйныя і абрадавыя стравы вясковых жыхароў Аршаншчыны ў канцы XIX – пачатку XX стст. / Н. Антаневіч // Народная культура Віцебшчыны : матэрыялы навук.-практ. канф., Віцебск, 2007 / Віцебскі дзярж. ун-т ; рэдкал. Л. Вакар [і інш.]. – Віцебск, 2007. – С. 15 – 20.
2. Аўсейчык, У. Я. Восеньскія дзяды ў беларусаў Падзвіння: рэгіянальныя асаблівасці і лакальныя варыянты / У. Я. Аўсейчык // Веснік Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2012. – № 9. – С. 35 – 44.
3. Вештарт, Г. Ф. Беларускія народныя стравы / Г. Ф. Вештарт. – Мінск : Інстытут падрыхтоўкі навуковых кадраў НАН Беларусі, 2005. – 35 с.
4. Клімуць, Ж. Я. Кулінарныя традыцыі Падняпроўя / Ж. Я. Клімуць // Магілёўшчына : гісторыка-краязнаўчы зборнік / Магілёўскі абласны краязнаўчы музей імя Е. Р. Раманава ; РЭДКАЛ. : а. А. Седзін (адк. рэд.) [і інш.]. – Магілёў, 1992. – Вып. 10. – С. 129 – 134.
5. Наваградскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў / Т. А. Наваградскі. – Мінск: НіА, 2000. – 112 с.

6. Наваградскі, Т. А. Народная кухня маталян / Т. А. Наваградскі, І. У. Алюнiна, С. А. Захаркевіч. – Мiнск : Бел. грамадскае аб'яднанне «Адпачынак у вёсцы», 2009. – 100 с.
7. Наваградскі, Т. А. Кулінарная спадчына Белавежжа / Т. А. Наваградскі. – Мiнск : Бел. грамадскае аб'яднанне «Адпачынак у вёсцы», 2010. – 52 с.
8. Наваградскі, Т. А. Народная кухня Семежава / Т. А. Наваградскі, І. У. Алюнiна, С. А. Захаркевіч. – Мiнск : Друкарскі дом «Вiшнёўка», 2013. – 24 с.
9. Наваградскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў у Заходнім Палессі (на матэрыяле палявых этнаграфічных даследаванняў) / Т. А. Наваградскі // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору iмя К.Крапiвы / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору iмя К. Крапiвы ; навук рэд. А. І. Лакотка. – Мiнск, 2008. – Вып. 5. – С. 425 – 431.
10. Энциклопедия белорусской кухни / ред. Т. В Белова [и др.]. – Минск : БелЭн, 2008. – 718 с.
11. Яско, Г. М. Лепельскія клёцкі і другая смаката / Г. М. Яско, В. І. Закрэўская. – Мiнск : Бел. ін-т праблем культуры, 1997. – 14 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена локальным особенностям традиционной культуры питания белорусов. Внимание обращается на региональные названия блюд, их состав, способы приготовления и употребления. Рассмотрены особенности питания каждого историко-этнографического региона Беларуси как элементы общей системы традиционной культуры питания, являющейся неотъемлемой частью национальной культуры.

SUMMARY

The article covers the topic of local features of Belarusians' traditional nutrition culture. The author pays attention to regional dishes naming units, their composition, ways of preparation and usage. The nutrition aspects of each ethnographic and historical region of Belarus are discerned as elements of a common system of Belarusians' nutrition, which is an inalienable part of the national culture.

Апрошчанка Ю. Ю.

БЕЛАРУСКІЯ ЧАРАДЗЕЙНЫЯ КАЗКІ Ў КАНТЭКСЦЕ СЯМЕЙНЫХ АДНОСІН

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 07.09.2015)*

На сённяшні дзень у фалькларыстыцы шмат зроблена як у адносінах вывучэння генезісу і гісторыі казкавага жанру, так і ў адносінах паэтыкі казкі і яе функцый. Менавіта гэта дазваляе падысці да праблем, пастаноўка якіх была б немагчыма пры адсутнасці традыцый у вобласці вывучэння казкавай прозы. Сутнасць гэтых праблем заключаецца ва ўзаемаадносінах казкавага тэксту і адпаведнага культурнага кантэксту, у адказах на пытанне: які змест чарадзейнай казкі быў актуальным для носбітаў фальклорнай культуры, якія поларолевыя стэрэатыпы і мадэлі сацыяльных адносін увасобіліся ў тэкстах народных казак, якім чынам казка вырашае сямейныя праблемы.

Важным пытаннем з'яўляецца суаднясенне казкавага тэксту і рэчаіснасці. Як адзначыў Б. М. Пуцілаў, «фальклор сканцэнтраваны ў сабе істотную частку ментальнага жыцця грамадства, групы, сям'і, тую частку, што звязана з функцыянальнымі інстытутамі, сітуацыямі і дзеяннямі, якія рэгулярна

паўтараюцца, устойлівым, выпрацаваным вопытам, што патрабуе вербальнага замацавання» [8, с. 56].

Асноўнымі характарыстыкамі традыцыйнай сацыяльнай сістэмы выступаюць наяўнасць інстытута мужчынскай улады і прывілегій, падпарадкаванае становішча жанчыны. Перавага статусу мужчыны адчуваецца на ўсіх узроўнях грамадскай арганізацыі: у падзеле працы і абавязкаў – у канкрэтным вылучэнні «жаночай» і «мужчынскай» прасторы для дзейнасці, ізаляванні жанчын межамі сям'і, накіраванні іх дзейнасці выключна на хатнюю гаспадарку, у сацыяльным абмежаванні праваў жанчын, адсутнасці раўнапраўя пры атрыманні адукацыі і ўдзелу ў грамадскай і дзяржаўна-палітычнай сферы. Мужчына з'яўляецца асноўным носьбітам палітычнай улады і маральнага аўтарытэту, здзяйсняе кантроль над уласнасцю, у тым ліку над жонкай і дзецьмі. Патрыярхальныя адносіны маюць адметную канструкцыю, бо іх становішча замацавана ў сістэме кіравання грамадствам. Пры такой сацыяльнай мадэлі жаночая актыўнасць падпарадкавана мужчынскай волі, а інтарэсы жанчын знаходзяцца ў непасрэднай залежнасці ад патрыярхальнай улады.

Аднак да патрыярхальнага грамадства непазбежна павінна была існаваць процілеглая сістэма сацыяльных адносін, дзе галоўную ролю адыгрывала жанчына – маці роду. Матрыярхальная мадэль мае тры асноўныя рысы: матрылінейнае наследаванне (па мацярынскай лініі), матрылакальны шлюб (жаніх застаецца жыць на тэрыторыі нявесты) і дамінуючае становішча жанчыны ў сям'і і грамадстве.

Таксама магчыма меркаваць, што патрыярхат і матрыярхат – не адзіныя формы сацыяльных зносін і існавалі іншыя архаічныя сістэмы поларолевых уяўленняў, заснаваных на пастулатах згоды, дамовы, роўнасці, справядлівасці, арганічным суіснаванні з прыродай.

Асноўнай пляцоўкай для рэалізацыі біясацыяльных роляў, адносін, праяўлення гендарнай псіхалогіі мужчын і жанчын з'яўляецца сям'я. Яскравае апісанне сямейных стасункаў падаецца ў беларускіх чарадзейных казках. У шэрагу тэкстаў апавядаецца, як герой, малады чалавек, з годнасцю праходзіць шматлікія выпрабаванні, пры гэтым ён з'яўляецца членам сям'і, мае роднасныя сувязі або стварае новую.

Сям'я выступае цэнтрам мастацкага свету беларускіх чарадзейных казак. Пра гэта сведчыць выкарыстанне традыцыйнага пачатку, дзе ўказваецца, як жылі муж з жонкай і наяўнасць дзяцей. Ужо з уступу відаць многія асаблівасці паказанай сям'і. Напрыклад, адносіцца сям'я да вышэйшага або ніжэйшага ўзроўню грамадства, яе склад і г. д.: «*Жыў-быў цар. Ды не меў ён дзяцей*» («Іван, сучкін сын, залатыя пугавіцы») [11, с. 49]; «*Жыў дзед да баба. І было ў іх двое дзяцей: сын і дачка. Сына звалі Іванька, а дачку звалі Мар'ячка*» («Юда – беззаконны чорт») [12, с. 154].

У беларускай народнай казцы сустракаецца апісанне поўнай і няпоўнай сям'і. Так, поўная сям'я традыцыйна складаецца з бацькоў і дзяцей: «*Жыў сабе дзед з бабай. І было ў іх тры сыны*» («Браты-птушкі і сястра») [12, с. 126]; «*Жыў купец з жонкаю, двума сынамі і красавіцай-дочкай*» («Кацігарошынка» [11, с. 220]). Склад няпоўнай сям'і прадстаўляюць толькі адзін з бацькоў, у асноўным

бацька, і дзеці або адно дзіця: «*Было ў аднаго бацька тры сыны: двух разумных, трэці дурань*» («Грыф») [11, с. 151]; «*Жыў-быў адзін чалавек. У яго жонка памерла, і асталася адна дачка*» («Пра дванаццаць месяцаў») [12, с. 255].

Вобраз маці-адзіночкі ў казкавай традыцыі беларусаў сустракаецца даволі рэдка, калі і трапляецца, то казка абавязкова ўдакладняе, што жанчына нарадзіла дзіця ў шлюбе, а потым засталася ўдавою, і жыццё яе было без мужа цяжкае: «*Жыла ў тым краі бедная ўдава. І мела яна малага сына. Цяжка жылося ўдаве ў голадзе ды ў холадзе*» («Удовін сын») [11, с. 132]; «*Жылі-былі маці з сынам. Жылі бедна*» («Ох») [6, с. 165].

Пры апісанні сферы ўнутрысямейных адносін кожны персанаж надзелены характэрнымі абавязкамі і ўласнымі ролямі. На думку В. М. Румянцавай, «вынікам і механізмам прадудыравання гендарных роляў у межах інстытута шлюбу становіцца сфера размеркавання абавязкаў: адказнасць за хатнюю гаспадарку фарміруе стэрэатып жаночых паводзін, а агульнае кіраўніцтва, выхаванне жонкі – мужчынскіх» [10, с. 101]. У казкавай сям’і муж валодае больш высокім статусам у параўнанні з жонкай: «*Ён узяў паставіў жану за работніцу, і сам пашоў у работнікі*» («Сын прададзёны») [11, с. 240]. Жанчыны ўсведамляюць сваё падпарадкаванае становішча як заканамернасць, імкнучца адпавядаць вызначанай гендарнай ролі: «*Дак ім цяпер сказаў бацька пашыць настольнікі. Каторае будзе лепшы, тая будзе гаспадыня. Так усе тае жабы лепшае, піраге і настольнік, так ужо астаецца тая жаба за гаспадыню*» («Заклятая паненка») [12, с. 94].

Вобраз мачахі суадносіцца з ведзьмай, таму што аўтарытарызм жанчыны ўспрымаецца як найвялікшае зло, якое абавязкова павінна быць пакарана: «*Была ў дзеда дачка і сын, а ў бабы-ведзьмы, яго жонкі, анно дачка*» («Аб ведзьме-з’яждушцы да хлопцу, што перакінуўся ў голуба») [12, с. 263]. Традыцыйнае светабачанне не дапускае адыходу ад агульнапрынятых поларолевых нормаў, таму жанчыны, паводзіны якіх выходзяць за межы дазволенага, не маюць права на існаванне: «*Быў сабе стралец-лавец, да й меў ён жонку, да надта лядашчую. А тая жонка хацела яго канешне з свету збавіць, бо яна сабе мела пабочных ... Мядзведзь у хату – жонку гэта на адну нагу наступіў, а другую як падняў угору, так і разадраў папалам*» («Аб стральцу Рыгору») [12, с. 160 – 163].

Мужчына, не здатны падпарадкаваць сабе жанчыну, лічыцца памочнікам злых сіл, за што таксама караецца, казка пазбаўляе яго сына – прадаўжальніка роду: «*Аднаго разу ўначы баба кажса да дзеда: “Дзедку, зарэж шваго шына!” Ну, так то дзед зарэзаў яго яшчэ тае саменькай ночы, ведзьма із’ела*» («Аб ведзьме-з’яждушцы да хлопцу, што перакінуўся ў голуба») [12, с. 263]. Гэта звязана з традыцыйнымі патрыярхальнымі механізмамі размежавання мужчынскай і жаночай сферы дзейнасці. Умяшанне ў чужую сферу табуіруецца для жанчын і з’яўляецца непажаданым і ганебным для мужчын. А. А. Здравамыслава мяркуе, што абгрунтаванне сістэмы падобных забарон заключаецца ў захаванні мужчынскай сілы і дамінуючага статусу, тым самым жанчына ўтрымліваецца на другасных пазіцыях [4, с. 73].

У пераважнай большасці тэкстаў беларускіх чарадзейных казак прысутнічае думка, што дарослыя дзеці абавязкова павінны ажаніцца, каб стварыць уласныя

сем'і. Так, у казцы «Бацькаў дар» наяўнасцю сямейнага становішча ў старэйшых братоў падкрэсліваецца перавага іх над малодшым сынам-халасцяком: *«Было ў добрага чалавека тры сыны – два разумныя, а трэці – Іван-прасцяк. Разумныя пажаніліся, сем'і завялі, а Іван усё на печы ляжыць»* [12, с. 243].

Асноўны пасыл для развіцця казкавага сюжэта – знаходжанне пары для героя. Тэма шлюбу з'яўляецца сапраўднай гендарнай традыцыяй, без якой цяжка ўявіць класічны тэкст беларускай чарадзейнай казкі. Незалежна ад жыццёвых калізій галоўнага героя (праходзіць ён складаныя выпрабаванні, вызваляе з палону цмокаў незнаёмых прыгажунь або адводзіць небяспеку ад уласнай сям'і), у большасці выпадкаў завяршэннем сюжэта становіцца яго шлюб з напатканай, вызваленай або аддадзенай за дабро гераіняй: *«Сабраў Тром-сын гасцей з усіх валасцей, паклікаў бацькоў і наладзіў гучнае вяселле»* («Тром-сын Безыменны») [11, с. 440]; *«Тут цар адпісаў Івану палавіну царства і загадаў гуляць вяселле»* («Іван Світаннік») [11, с. 79]. Такая тыповая развязка сюжэта сведчыць пра ідэю гарманічнай будовы мастацкага свету казкі, дзе ўтварэнне сям'і лічыцца абавязковым для кожнага члена грамадства.

Пасяленне пасля шлюбу казкавага героя на тэрыторыі жанчыны ўказвае на захаванне такой рысы архаічнага грамадства, як матрылакальнасць: *«Гасударская дачка зрабіла яму хатку і дастаўляла яму туды харчы, тытунь курьільны, махорку»* («Салдат Іванька, мыш, жук і рак») [2, с. 208]; *«Васька-Папялышка жаніўся з той царэўнай і застаўся ў тым царстве жыць»* («Васька-Папялышка») [2, с. 264].

Н. Грэчневая лічыць, што матыў жаніцьбы простага чалавека з царскай дачкой звязаны з матрылінейным наследаваннем пасады [3, с. 76]. А. С. Штэмберг пацвярджае: *«Тое, што мы ў казках сустракаем факт уступлення мужчыны ў род жонкі пасля заключэння шлюбу і яны пры гэтым з'яўляюцца прадстаўнікамі розных сааслоўных груп, сведчыць пра старажытныя карані тэкстаў, паколькі яны нясуць у сабе адлюстраванне матрыярхальных адносін»* [13, с. 208].

У тэкстах беларускіх чарадзейных казак зрэдку трапляюцца рэшткі форм шлюбу, якія існавалі ў старажытным грамадстве. Так, сустракаецца інцэстуальны матыў заключэння шлюбу – бацька пасля смерці жонкі праследуе родную дачку: *«Баба памерла, тады дзед гаворыць дачцэ: “Будзем з табою, дачушка, жаніцца” – “Не, татулька, пайду ў мамулькі спытаюся”»* («Бурэня») [2, с. 86]; *«Быў гэта сабе адзін удавец, яшчэ не вельмі стары, ды й меў адну дачку і замануў з ёю, канешне, жаніцца, а дачка ніяк не хацела ісці за бацька свайго роднага ды й перад самютка вяселле пайшла ўпрочкі»* («Зачараваная дзяўчына») [12, с. 318].

У творы «Бурэня» таксама сцвярджаецца аўтарытэт старэйшай жанчыны: удавец не можа жаніцца без згоды сваёй памерлай жонкі, што трэба разумець як дазвол з боку роду: *«Пайшла яна на магільнік да маці і плача. “Дачушка, хай бацька бярэ ў вёсцы ўдаву з трыма дочкамі”. Ён і ажаніўся»* [2, с. 87]. Чарадзейная казка таксама захавала звесткі пра наяўнасць у былыя часы пуналуальнай формы сям'і, дзе мужчыны (браты) могуць уступаць у шлюб з сёстрамі: *«Памёр той айцец, а сын вырос, хочэ жэніцьса. Да трэба ж ему такога лічка як сам. Ездзіў он, шукаў – нідзе не нашоў. Трэба з сестрой жэніцьса»* («Брат

з сястрой жэніцца») [1, с. 164]; «*Жылі брат і сястра. І вельмі любілі адзін аднаго. А жонка яго мосна злавала*» («Брат і сястра») [12, с. 154].

Трэба звярнуць увагу на тое, што звычайна згоды на шлюб у гераіні ніхто не пытае: яе выкрадаюць, выратоўваюць, атрымоўваюць у падарунак. Як адзначае Н. Л. Пушкарова, пытанне «быць або не быць шлюбу» народная казка звужае да пытання «за кім быць» [9, с. 169]: «*Выцягнулі тры браты царэўну і заспрачаліся. Той гаворыць: гэта мне будзе жонка, той – мне*» («Вячорка, Паўночнік і Заравы») [2, с. 245]; «*Жыў сабе чалавек і была ў яго гаспадыня. Пайшла яна ў лес у грыбцы і заблудзіла. Налучыўся на яе той жа час мядзведзь. Ён яе ўзяў ды і занёс к сабе ў лес. Пажыла яна з ім гады тры і нарадзіла сына*» («Івашка Мядзведжае вушка») [2, с. 149].

Галоўная гераіня тых фальклорных твораў, дзе дзейнічаюць персанажы ўвасобленай жаночасці, як правіла, з дзяцінства напалову сірата і жыве спачатку з бацькам. Беларуская чарадзейная казка апавядае пра тое, як бацька знаходзіць сабе новую жонку, спадзяецца, што яна будзе добрай маткай для яго дачкі. Аднак мачаха аказваецца злой, ненавідзіць падчарыцу, прыгнятае яе, катуе рознай працай. На думку Е. М. Меляцінскага, падчарыца з'яўляецца гістарычна абяздоленай у перыяд распаду дародавага ладу, пераходу ад роду да сям'і. Мачаха набывае рысы ведзьмы ў казцы, таму што прыходзіць з чужога роду. Дадзеныя вобразы ўзнікаюць пры парушэнні традыцыйнага шлюбнага абмену паміж родамі ўнутры племені, ігнараванні эндагаміі [7, с. 179]. У параўнанні з заходнееўрапейскімі казкамі («Беласнежка і сем гномаў», «Пра Грэтэль»), беларускія тэксты пазбаўляюць вобраз мачахі міфалагічнай рысы, яна прыгнятае падчарыцу ў сацыяльным сэнсе. Дадзены факт Е. М. Меляцінскі лічыў мастацкай каштоўнасцю ўсходнеславянскіх казак [7, с. 179].

Жорсткія, аўтарытарныя адносіны злой мачахі, аднак, ідуць гераіні на карысць. Яна не становіцца дзёрзкай, а пакрыху набывае неабходныя навукі для ўвасаблення паспяховага жыццёвага сцэнарыя з пункту погляду традыцыйнай сямейнай маралі, разумення жаночага шчасця. У казцы «Залатая яблынька» як толькі мачаха не спрабавала прынізіць дзедаву дачку Галю, усё атрымліваецца наадварот: і тонкае палатно наткала – усе суседзі дзівяцца, і спагадлівая, і прыгожая – вачэй не адарваць. За сваю цяроўнасць, дабрыню і ласку дзяўчына ўзнагароджваецца: «*Гусар падхапіў яе, пасадзіў на каня побач з сабою і павёз да сваіх бацькоў. Дома яны згулялі вяселле і сталі жыць у згодзе ды ў ладзе. Нарадзіўся ў іх сын, ды такі прыгожы, што бацькі не нацешацца з яго*» [6, с. 108]. Як адзначае А. А. Кадзікіна, пры дапамозе мачахі гераіня пераадольвае «пераходныя сітуацыі» і становіцца членам наступнай сацыяльна-ўзроставай групы, ёй неабходна прайсці выпрабаванне, каб атрымаць статус нявесты [5, с. 17].

Жаніх (муж) з'яўляецца галоўнай узнагародай для гераіні фальклорных тэкстаў. Пазбаўленне магчымасці выйсці замуж – пакаранне для неспраўднай гераіні (лянотніцы, стрыечных сясцёр). «Дрэнная» жонка гаспадарыць у хаце ў пачатку твора, і яе чакае пакаранне ў канцы, а «добрая» жанчына прыгнечана напачатку, але пад канец застаецца ў выйгрышы: «*Сваю дачку любіла, а падчарыцу біла набівала, на цяжкую работу пасылала ... Тут стала падчарыца*

расказваць так і так, да ўборы і грошы паказваць. Мачыха так і ахнула» («Падчарыца і чорт») [12, с. 334]. Так выглядае зафіксаваная ў беларускай фальклорнай прозе схема гендарнага выхавання сапраўдных жанчын, якія падыходзілі б для сапраўдных мужчын-герояў.

Ва ўсіх творах з актыўнымі жаночымі персанажамі размова ідзе часцей за ўсё пра дзяўчын кемлівых, разумных, смелых, рашучых, гарэзлівых. На думку Н. Л. Пушкарвай, пасля шлюбу накіраванасць сімпатый казачнікаў мяняецца: спрытная і дасціпная дзяўчына раптам ператвараецца ў сварлівую, прыгодную для насмешак жонку пры мужу. Такая змена нічым не матывавана, акрамя як жаданнем зберагаць і аднаўляць той светапарадак, у якім мужчыны уладараць, а жанчыны падпарадкоўваюцца [9, с. 175].

Такім чынам, у народных казках захаваны розныя мадэлі сацыяльных узаемаадносін, уласцівыя пэўнаму сааслоўю, сацыяльнай групе, эпасе. Асабліва рэльефна ў казцы прадстаўлены сямейныя калізій. Падобна да культурнага археалагічнага зрэзу, казка шматслойная, у яе кампазіцыі, вобразах, дэталях, мове можна ўбачыць гістарычныя сведкі і элементы розных эпох, якія знаходзяцца ў адзінай часовай прасторы фальклорнага тэксту. Гісторыка-культурны аналіз казак дае ўяўленне пра эвалюцыю інстытута сям'і і ўнутрысямейных адносін з глыбокай старажытнасці да нашых часоў.

У беларускіх народных чарадзейных казках праяўляюцца поларолевыя стэрэатыпы патрыярхальнага грамадства, што характарызуецца наяўнасцю традыцыйнага сямейнага ладу, дзе кожны член сямейства надзелены пэўнымі гендарнымі ролямі. Асноўным матывам твораў становіцца імкненне да самасцвярджэння героя праз рознага кшталту выпрабаванні, стварэнне сям'і і працяг роду. Яскрава прасочваюцца пазіцыі актыўнага дзеяння мужчын-уладароў і пасіўнага прыстасавання да іх жанчын. Кемлівасць, прыгажосць, паслухмянасць казкавых дзяўчат з'яўляюцца неабходнымі рысамі для паспяховай рэалізацыі сябе як жанчыны ў свеце мужчын-асілкаў.

Трэба адзначыць прысутнасць у тэкстах чарадзейных казак рэштак матрыярхальнай мадэлі грамадства – матрылінейнасці і матрылакальнасці. Беларускія народныя чарадзейныя казкі ўвасабляюць уяўленні пра старажытныя формы шлюбу, якія прымалі за аснову родавыя адносіны.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі казачны эпас / склад. У. В. Анічэнка. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 207 с.
2. Беларускія народныя казкі / склад. : Г. А. Барташэвіч, К. П. Кабашнікаў. – 2-е выд., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 512 с.
3. Гречнева, Н. Отражение черт матриархата в народной сказке / Н. Гречнева // Наследие А. Н. Афанасьева и проблемы его изучения : материалы межвузовской науч. конф. к 175-летию со дня рождения / науч. ред. Т. Ф. Пухова. – Воронеж, 2003. – С. 72 – 78.
4. Здравомыслова, Е. А. Гендерные стереотипы в дошкольной детской литературе: русские сказки / Е. А. Здравомыслова // Феминистский журнал «Преображение». – 1998. – № 6. – С. 65 – 78.
5. Кадикина, О. А. Старуха: сказочный персонаж и социальный статус: автореф. дис. ... канд. филол. Наук : 10.01.09 / О. А. Кадикина ; Санкт-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2003. – 22 с.

6. Казкі ў сучасных запісах / уклад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч; рэдкал. : А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 663 с.
7. Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е. М. Мелетинский. – М. : Академия исследований культуры ; СПб. : Традиция, 2005. – 237 с.
8. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб. : Наука, 1994. – 239 с.
9. Пушкарёва, Н. Л. Читаем сказки «сквозь гендерные очки» / Н. Л. Пушкарёва // Ребёнок в современном мире. Открытое общество и детство / отв. ред. К. В. Султанов. – СПб., 2000. – С. 164 – 178.
10. Румянцева, О. Н. Дефиниция власти в традиционной культуре: гендерный аспект: на материале народных русских волшебных сказок : дис. ... канд. культурологи : 24.00.01 / О. Н. Румянцева ; Вят. гос. гуманитар. ун-т. – Киров, 2007. – 177 с.
11. Чарадзейныя казкі : у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – Ч. 1. – 639 с.
12. Чарадзейныя казкі : у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – Ч. 2. – 691 с.
13. Штенберг, А. С. Герои русских народных сказок: кто они и почему ведут себя так, а не иначе? / А. С. Штенберг // Пространство и время. – 2012. – № 7. – С. 207 – 214.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу белорусских волшебных сказок в контексте семейных отношений. Обращаясь непосредственно к фольклорным текстам, автор выделяет разные формы семейных взаимоотношений, биосоциальные стандарты традиционного и архаического общества.

SUMMARY

This article analyzes the Belarusian fairy tales in the context of family relationships. Turning directly to the folklore texts, the author highlights the different forms of family relationship, biosocial standards of the traditional and archaic societies.

Бункевич Н. С.

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ПОВСЕДНЕВНОМ ПИТАНИИ СЕЛЬСКИХ ЖИТЕЛЕЙ БЕЛОРУССКО-РУССКОГО ПОГРАНИЧЬЯ (НА ПРИМЕРЕ ХОТИМСКОГО РАЙОНА МОГИЛЁВСКОЙ ОБЛАСТИ) ¹

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 27.08.2015)*

Изучение материальной и духовной культуры белорусов является приоритетным направлением научных исследований отечественных этнологов. В конце XX – начале XXI в. ими стала разрабатываться проблематика белорусско-русского пограничья как территории интенсивного взаимодействия и взаимопроникновения культур. Учёными были проведены исследования, результаты которых опубликованы совместно с российскими коллегами в работах «Белорусско-русское пограничье. Этнологическое исследование», «Население белорусско-русского пограничья: демография, язык, этническая идентификация», «Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья» [1 – 3]. В данных монографиях акцент делался на отражении демографических процессов,

¹Выражаем благодарность директору Н. С. Бородиной и сотрудникам Хотимского историко-краеведческого музея, работникам отдела идеологической работы, культуры и по делам молодёжи Хотимского райисполкома за оказанное содействие при сборе материала.

языковой ситуации, конфессиональных особенностей населения белорусско-русского пограничья, исследовалась специфика этнической идентификации жителей региона [3]. Материальная же культура жителей белорусско-русского пограничья рассматривалась фрагментарно. Были названы лишь наиболее употребляемые населением Поозерья блюда белорусской кухни, первые и вторые горячие блюда, праздничная выпечка. В русской традиционной кухне отмечались блюда, общеупотребимые белорусами и русскими [2, с. 126 – 127].

Для восполнения пробела по исследованию материальной и духовной культуры коренных жителей села сотрудниками отдела народоведения государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» выполняется проект «Сохранение традиций и трансформация крестьянской культуры на белорусско-русском пограничье (Могилёв – Гомель – Витебск – Смоленск – Псков – Брянск)» № Г15Р-012 от 15 мая 2015 г. В его рамках планируется проведение комплексного этнологического анализа процессов сохранения традиций и трансформации крестьянской культуры на белорусско-русском пограничье.

Цель данной статьи – выявление традиционных и новых элементов культуры питания сельского населения белорусско-русского пограничья Могилёвской области (на примере Хотимского района). Для достижения цели поставлены следующие задачи:

- охарактеризовать традиционные блюда и их особенности, сохранившиеся у коренных жителей белорусско-русского пограничья (на примере Хотимского района Могилёвской области);
- выявить новации в будничном питании белорусов Хотимского района;
- обозначить факторы, которые обусловили сохранение традиционных форм и появление новаций в питании крестьянского населения Хотимского района.

В исследовании использованы материалы анкетирования жительниц деревень Батаево, Ветка, Беседовичи (10 белорусок), проведённого в июле 2015 г. Как показал осуществлённый нами опрос [4] для выпечки сельские жители – белорусы Хотимского района Могилёвской области предпочитают пользоваться пшеничной мукой. Из неё делают блины, пироги, хлеб, вареники. В тесто для выпечки они (как и русские Центрального региона Беларуси) обязательно кладут соль. Хлеб употребляется здесь только с первыми блюдами (супами), заедать вторые блюда им не принято. В домах жителей деревни Батаево сохранились функционирующие русские печи. Их использование в приготовлении повседневной пищи способствует сохранению у местного населения традиционных рецептов. Например, ржаной хлеб на дрожжах Р. С. Ковалёва, (59 лет, д. Батаево) зимой сама выпекает в такой печи. В рецептуре приготовления хлеба, которой раньше придерживалась М. Д. Карташова, (73 года, д. Беседовичи), в качестве закваски использовался тёртый картофель: *«Картофель надерут, постоит немного, заквасится. И добавляли муку...»* (рисунок 1). Другие респондентки также помнят, что хлеб раньше клали для выпечки на листья капусты, клёна – *«полтупики вязали и они сохли»*.



Рисунок 1. Лопата для хлеба, переданная М. Д. Карташовой в Хотимский историко-краеведческий музей. Фото автора

В этой местности готовят самостоятельное блюдо из хлеба – цурганы. Чёрный хлеб разламывают и крошат в миску со сладкой водой. Реже цурганы делают и с молоком. Блины замешивают как на молоке, так и на сыворотке. Пироги выпекают и открытые, и закрытые. Для закрытых пирогов раскатывают слой теста, поверх его кладут яблоки с сахаром (либо другую начинку), а сверху – снова тесто. Среди местных жителей распространена выпечка с лесными ягодами (так как ими богаты леса), особенно с черникой. Для того, чтобы сок из ягод не вытекал, в них добавляют сахар. Пирожки делают со всевозможным повидлом. Также их начиняют мясом, яйцами с рисом и обжаренным луком, грибами и овощами: капустой, картофелем. М. Т. Филипенко (72 года, д. Батаево) вспоминает: *«Раньше на свадьбу вушки – хрушчыки делали (хворост), и мать тоже делала»*. Одна из респондентов рассказала, что у них дома делают лапшу. Для её приготовления смешивают молоко, яйца, муку и добавляют крахмал. Из полученного теста выпекают блинчики. Их режут полосками, которые кидают в кипящее молоко. Многие пожилые женщины в молодости для повседневного питания часто делали вареники. Их начиняли творогом, картофелем, черникой («чарницами»). Причём некоторые из опрошенных утверждали, что это блюдо готовили ещё их мамы: *«Вареники мама тоже делала. Яйцо туда, муку, соль, сахар. Ягоды кладут с сахаром»* (зап. от М. Е Савуловой, 68 лет, д. Батаево); *«Бабушка вареники делала с капустой, цыбулей, вишней – на Украине»* (зап. от М. Д. Карташовой, 73 года, д. Беседовичи). При опросе выяснилось, что эта традиция скорее всего была заимствована из Украины, так как в середине XX в. местных жителей вербовали работать на украинских шахтах. Часть из них так и осталась жить там, с ними и их потомками поддерживают контакты родственники из Хотимского района. У сельских женщин появились и новации при изготовлении сладкой выпечки. Они добавляют в тесто карамельные конфеты *«с конхетками»*, которые плавятся при высокой температуре.

В повседневном питании белорусов Хотимского района используются различные виды круп: пшено, гречка, рис, перловка, манка и другие. Из пшена с молоком и тыквой делают кашу – «гарбузьянку». При приготовлении манной каши добавляют молоко, сливочное масло, редко – яйца. Женщины среднего возраста готовят из риса узбекский плов с изменённой технологией. Пожилые хозяйки добавляют дроблёный рис в суп. Из перловки коренные жители зимой делают рассольник, летом же варят суп с грибами. Из гречневой крупы варят кашу. Раньше,

когда в колхозе сеяли просо, из него также готовили кашу. Сейчас его покупают в магазине. Т. К. Лагунова (83 года, д. Ветка) вспомнила, что очень давно делали овсяный кисель, который сейчас в их местности не готовят: *«Овёс замачивают, проращивают. Таким его мелют на жерновах. Воды, учыныет на ноч, як и хлеб на завтра падымаецца, и тады варят. С бульбой ели»*.

Овощи сельчане Хотимского района выращивают в основном для своих нужд на огородах. Ими были перечислены следующие возделываемые культуры: лук, чеснок, кабачки, фасоль (здесь её называют хвасоль, или квасоля), капуста, морковь, свёкла (красные бураки), помидоры, огурцы (гурки). Для засолки и маринования огурцов используются обычно хрен, вишня, укроп, репе – листья дуба или чеснок. Сохраняется квашение капусты на зиму, причём отдельными лицами также применяется рецептура её приготовления с красной свёклой. Из капусты делают голубцы, салаты, варят щи, чаще всего её тушат. Из картофеля готовят традиционные белорусские блюда: драники и бабку, их заправляют свиным жиром. Коренные жители готовят «жаренку»: *«В чугунок бульбачку, лист лавровый, жир, или мясо, или масло растительное – и в печку жарить»* (зап. от М. Е. Савуловой, 68 лет, д. Батаево). Существуют локальные отличия в названии и приготовлении блюд. Переселившаяся в 1957 г. в здешние места из г. Солигорска З. Г. Селедцова (77 лет, д. Ветка) отметила: *«Комяки в Солигорске называют – здесь комы. Толчёная картошка – кто с молоком, кто с маслом, кто жарил с лучком... Свой крахмал делали из картошки. Молочный кисель из него делали. Молоко кипятят, кладут соль и сахар. Крахмал разбавляли с водой и добавляли туда, в молоко. Как закипит, так и готово. Ещё мама такой кисель делала»*. Последние 5-10 лет жители Хотимского района стали выращивать арбузы. Сначала их семена привозили из Украины, однако на протяжении последних нескольких лет посадочный материал стало возможным купить и в Хотимском районе. Не распространено выращивание репы, хотя её ещё сажают в огороде: *«Репу варю и делаю салат: красные бураки, цыбуля, капуста свежая»* (зап. от М. Т. Филипенко, 72 года, д. Батаево). В салаты местное население добавляет только варёную свёклу. Из неё делают салаты, винегрет, холодник, варят борщи: *«Отваривали свеклу. Воду вскипятит и остудить. Свеклу на крупную тёрку. Ещё кладут лук, огурец, сметану, лимонку – лимонную кислоту»* (зап. от Н. В. Антипенко, 51 год, д. Батаево). Сохранился рецепт приготовления блюда с добавлением свекольных листьев: *«В печь ставят бурак, цубалочки (бацвінне), щавель, мяса трошки и картошки»* (зап. от М. Т. Филипенко, 72 года, д. Батаево). Раньше свёклу квасили на зиму, её хватало до весны. Когда других овощей уже не было, блюда готовили из свёклы.

В личных хозяйствах респонденты чаще всего держат свиней и кур. Многие из опрошенных уже не заводят коров из-за своего возраста и отсутствия мужчин в доме. По сравнению с последней четвертью XX в. местные крестьяне стали реже заготавливать домашние колбасы и мясные продукты впрок для длительного хранения. Так как, с одной стороны, такие продукты стали общедоступными, с другой – у граждан появились в холодильнике, в которых и хранится мясо. З. Г. Селедцова (77 лет, д. Ветка) рассказала: *«Сухие колбасы вялили над грубочкой. Сало, полендвицы коптили в бане. Полендвицы резали на куски и подвешивали за верё-*

вочки, колбаски подвязывали и вверху бани коптили. Бани же по-чёрному топились». В народной памяти сохранились рецепты блюд, которые уже не делают из-за недоступности необходимых компонентов: «Кулеши делали. У родителей баранина была. Пшенично-обойная мука была, теперь её нету. Её вместе с бараниной кипятили и кулеши называли. Требух начиняли мясом и приправами. Его под гнет клали. Потом в печь на сковороду или в чугуны. Вытянешь – и опять под пресс. Форма у них, як у хлеба, была» (зап. от М. Т. Филипенко, 72 года, д. Батаево). Вместо этих блюд в начале XXI в. крестьянки Хотимского района для повседневного питания готовят общеупотребительные на постсоветском пространстве котлеты, отбивные, голубцы.

Жителями как городского посёлка Хотимск, так и деревень значительная доля в рационе питания отводится молоку и продуктам из него: творогу, сметане, сливочному маслу, кефиру, сырам. Распространено приготовление сыра следующим способом. Вначале оттапливается творог. Затем его кипятят в отдельной посуде вместе со свежим молоком. Жидкость сливают, а к полученной массе добавляют сливочное масло, яйца, немного соды и соли. Все компоненты варятся ещё минут 40. Приготовленный по такой рецептуре сыр получается похожим на плавленые сорта промышленного производства. С добавлением яиц и раньше делали сыр для длительного хранения: «Творог оттапливали, яйца, соль. Клали под гнёт, потом сушили в печи» (зап. от Р. С. Ковалёвой, 59 лет, д. Батаево). Из традиционной посуды, которая используется местными жителями, наиболее распространены горлачи – ёмкости для молока (рисунок 2), также пищу некоторые респонденты иногда готовят в чугунах.



Рисунок 2. Экспозиция традиционной глиняной посуды в историко-краеведческом Хотимском музее. Фото автора

В Хотимском историко-краеведческом музее экспонируются как горлачи, так и две разновидности маслоек (рисунок 3), которые использовали в XX в.



Рисунок 3. Маслочки в Хотимском историко-краеведческом музее. Фото автора

В деревне Батаево не принято было готовить разнообразные блюда из рыбы, так как водоём находится не близко. Здесь только делали уху и жарили. Поэтому в наше время бабушки предпочитают покупать морскую рыбу в магазине: уже готовую к употреблению сельдь, хамсу (как они называют кильку) или минтай и хек для жарки.

Продукты собирательства делают рацион местных жителей более разнообразным. В лесах Хотимского района растёт много грибов и ягод, из которых белорусы готовят многочисленные блюда. Собирают лисички, сыроежки («сыравешки»), подберёзовики («подобабочки»), подосиновики, опята, чёрные грузди (здесь они встречаются редко), белые, волнушки («воловянки»): *«Свинухи стали собирать после того, как дядя из Кривого Рога приезжал. Раньше ж и зонтики эти не брали, а теперь есть кто и их берёт»* (зап. от Р. С. Ковалёвой, 55 лет, д. Батаево). Местные жители грибы заготавливают несколькими способами. Их сушат в печке и на улице, как здесь говорят, «на погоде»: «Боровики лучше на погоде сушить. А вот опенки – в печи. На горлач кладут сеточку, на неё – грибы. Потом в печи подсушивают» (зап. от М. Е. Савуловой, 69 лет, д. Батаево). Настойки ядовитых грибов (мухомора и «вясёлки») местные бабушки применяют для натирания ног.

Старшие поколения помнят рецепты приготовления различных квасов из лесных ягод: «дурницы», брусницы, калины, «пыруса» – так местными жителями называется ирга. «Дурницей» же называют голубику в тех местах, где она растёт рядом с багульниковым болотным, который и вызывает головную боль. Калину для кваса собирали после первых морозцев. Ягоды одного вида заливали водой и оставляли подкисать несколько дней. Теперь женщины 50 – 60-летнего возраста сразу же добавляют к ягодам сахар.

Среди сельчан сохранился рецепт приготовления самогонки. Они использовали для дальнейшей ферментации «жыта», как и для закваски хлеба, картофель. Сахар для получения спиртного напитка дополнительно не клали. Для изготовления самогонки была специальная «грубочка». Местные жители заготавливали «бязрозавік» – берёзовый сок. Из яблок – яблочный, как говорят сельчане, «яблоки драли». Также яблоки на зиму мочили в бочках, теперь в полиэтиленовых пакетах. Как и прежде, для этих целей используют только ржаную солому.

В результате проведённого исследования нами были выявлены факторы, которые обусловили сохранение традиционных форм, а также причины появления новаций в традициях питания коренного сельского населения Хотимского района Могилёвской области. Возникновению новшеств в их питании способствовали исторически обусловленные тесные украинско-белорусские контакты, доступность продуктов питания по сравнению с серединой XX в., наличие новых рецептов в СМИ и печатных изданиях. У белорусов-сельчан происходит утрата рецептуры традиционных блюд из-за замены более простыми в приготовлении либо недоступности компонентов. Сохранению традиций питания у коренных жителей села исследуемого региона способствует наличие в их жилищах русских печей, используемых для приготовления пищи, ведение подсобного хозяйства и огородничества, целенаправленная работа государственных структур в сфере культуры.

В Хотимском районе значительную работу по фиксации, сохранению народных традиций (в том числе и традиций питания), передаче этих знаний молодому поколению проводит местный историко-краеведческий музей. Сотрудниками регулярно организуются опросы коренных жителей по выявлению особенностей их материальной и духовной культуры. На основании этих опросов был создан короткометражный фильм «Клінскія бабулі». Исследования, проводимые Хотимским историко-краеведческим музеем в городском посёлке и сельской местности, способствуют сохранению историко-культурного наследия региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусско-русское пограничье: этнологическое исследование / отв. ред. Р. А. Григорьева, Ю. М. Марина. – М. : Изд-во РУДН, 2005 – 377 с.
2. Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / ред.-сост. М. Ю. Мартынова. – М. : ИЭА РАН, 2012. – 440 с.
3. Григорьева, Р. А. Население белорусско-русского пограничья: демография, язык, этническая идентификация / Р. А. Григорьева, Г. И. Касперович. – Минск : Право и экономика, 2004. – 80 с.
4. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 213.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены традиции питания, которые в наше время сохранились в Хотимском районе. Изучены повседневные трапезы. Выявлены новации в технологии приготовления блюд. Отмечены характерные черты традиций питания коренного населения белорусско-русского пограничья.

SUMMARY

The article examines food traditions preserved in Khotimsky area. Daily meal was studied. Innovations in the process of some dishes' cooking are revealed. Food traditions features of Belarusian-Russian borderland's indigenous people were marked.

Грыневіч Я. І.

КАЛЯНДАРНА-ХРАНАЛАГІЧНЫ КОД БЕЛАРУСКІХ ПАЗААБРАДАВЫХ ЛІРЫЧНЫХ ПЕСЕНЬ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2015)*

Вывучэнне семантыкі вобразаў лірычных песень, звязаных з адрэзкамі часу, перыядамі, якія рэгламентуюць жыццё чалавека, пазначаюць час для актыўных дзеянняў, працы і для адпачынку, як і вобразаў прасторавых, з'яўляецца актуальным для пазнання карціны свету, увасобленай у гэтым відзе народнай творчасці і ў традыцыйнай культуры ў цэлым.

Даследаваннем семантыкі элементаў каляндарна-храналагічнага кода ў айчынай фалькларыстыцы займаліся Т. Валодзіна, І. Вуглік, І. Крук, С. Санько, І. Швед і іншыя. На матэрыяле традыцыйнай культуры ўсходніх славян І. Крук разгледзеў сімваліку дзён тыдня ў народнай культуры ў рабоце «Сімваліка беларускай народнай культуры» [1]. Некалькі артыкулаў Т. Валодзінай, С. Санько

ў энцыклапедычным слоўніку «Міфалогія беларусаў» прысвечана часу сутак [2, с. 330; 3, с. 146], порам года [4, с. 189]. І. Вуглік у тым жа выданні змясціў артыкул «Час у міфе» [5, с. 574]. І. Швед прааналізавала аксіялагічны аспект каляндарна-храналагічнага кода міфапэтычнай мадэлі свету і вызначыла ўплыў народнай дэманалогіі на тэмпаральныя інтэрпрэтацыі, а таксама ўстанавіла сувязь аксіялагізацыі катэгорыі часу з яе максімальнай нагружанасцю з пункту гледжання міфалогіі і сімволікі [6].

Аднак пры вывучэнні семантыкі элементаў каляндарна-храналагічнага кода беларускія пазаабрадавыя лірычныя песні навукоўцамі ўлічваліся толькі фрагментарна, што і абумоўлівае актуальнасць нашага даследавання.

Мэта артыкула – выявіць семантыку і асаблівасці функцыянавання элементаў каляндарна-храналагічнага кода лірычных песень.

Каляндарна-храналагічны код лірычных песень прадстаўлены наступнымі элементамі: часам сутак (раніца, дзень, вечар, ноч), днямі тыдня (панядзелак, аўторак, серада, чацвер, пятніца, субота, нядзеля), порамі года (зіма, вясна, лета) і іншымі.

Раніца (ранак) у творах пачынае дзень, суткі. Найбольш частаўжывальны эпітэт, які характарызуе ранак, – ціхі; яго апазітам у песнях выступае вечар: «Смутны вечар, ціхі ранак, / Дзе ж паехаў мой каханы? / Ой, ён едзе, а я бачу, / Ён смяецца, а я плачу» [7, с. 128]. Раніца з’яўляецца перыядам актыўных дзеянняў, працы пра гаспадарцы:

*У панядзелак раніцою
Касіў бацька сена.
Касіў бацька, касіў я –
Касілі мы двое.
У аўторак раніцою
Сушыў бацька сена...
У сераду раніцою
Зграбаў бацька сена...
Раніцою ў чацвер
Вазіў бацька сена...
У пятніцу раніцою
Прадаў бацька сена...
У суботу раніцою
Прапіў бацька грошы.
Прапіў бацька, прапіў я –
Прапілі мы двое.
У нядзелю увесь дзень
Плакаў мой бацька.
Плакаў бацька, плакаў я –
Плакалі мы двое [7, с. 202].*

Пра надыход раніцы апавяшчаюць з’яўленне расы, узыход сонца, світанне, крык пеўня: «– Ой, па ранцы ды халодная раса, / Не хадзі, дзяўчына, па дварэ баса» [7, с. 202]; «Я, малада, у грыбы пайшла, / У грыбы пайшла – баравік знайшла, / З баравіком у чужы пір зайшла, / У чужым піру загулялася... / Певень

пые – я дамоў не йду, / Другі пые – я й не думаю, / Трэці пые – я дамоў пайшла, / Дамоў прышла – і зара ўзышла» [7, с. 262]. Аднак калі, згодна з устаноўленым парадкам раніцай не ўзыходзіць сонца, парушаецца ход падзей, то гэта ўказвае на наяўнасць пэўнай праблемнай сітуацыі:

*У нядзелю рана
Сонейка не ўсходзіць,
Казак маладзенькі, эй,
Па казарме ходзіць...
Свайго камандзіра, эй,
Харашэнько просіць:
– Камандзір-палкоўнік,
Адпусці дадому:
Пакінуў дзяўчыну, эй,
Сам не знаю кому [7, с. 68].*

Парушаны ход падзей патрабуе ўзнаўлення, а сітуацыя, адпаведна, вырашэння. Асаблівую вылучанасць мае раніца нядзелі: у гэты час памірае лірычны герой: «Памёр, памёр на Ўкраіне / Казак маладзенькі. / Ой, ён памёр, ой, ён памёр, / У нядзелю ранкам, / Ой, прыбралі, палажылі / Ё свяцёлцы на лаўку. / Ляжыць, ляжыць казачэнька / Ад ранку да ранку, / Пака скажа сам палкоўнік / Выкапаці ямку» [7, с. 78]. Заанімічны адпаведнік раніцы – салавей: «– Салавейка мой размалюсенькі, / Галасочак твой растанюсенькі, / Не лятай-ка ты рана на зары, / Не збівай-ка ты ранішняй расы» [7, с. 184]. Менавіта таму ў пазаабрадавых лірычных песнях ён характарызуецца эпітэтам «ранні»: «– Салавей, салавей, / Пташка ранняя, / А папай, салавей, / Песні разныя» [7, с. 270].

Лексема **дзень** ужываецца ў лірычных песнях у двух значэннях: «светлы час сутак/прамежак паміж узыходам і заходам сонца», «суткі ў цэлым». У першым значэнні дзень як светлы час сутак характарызуецца эпітэтамі «белы», «бяленькі»: «– Уставай, міленькі, ўжэ дзень бяленькі, / Вячэрня зара – выспацца пара» [7, с. 316]. Дзень з'яўляецца адрэзкам часу, на працягу якога адбываюцца работы па гаспадарцы, на службе: «Кляновая лісіначка ад сонейка звяла, / Благое замужжайка мне свет завязала. / Цэлы дзянёк на рабоце, ноччу на журбоце» [7, с. 217]. Дастаткова часта лексема «дзень» ужываецца ў значэнні «суткі»: «Судзі, божа, мне нядзелькі даждаці, / Пайду я к свайму роду гуляці. / Ой, гуляю дзень, гуляю і другі, / На трэці дзень я дамовачкі іду» [7, с. 251]. У такім значэнні для яе характэрна спалучальнасць з лічэбнікамі – элементамі лічбавага кода – «адзін, два, тры»: «Сярод горада случылася бяда: / Забалела ў чумачэнькі галава. / Ляжыць чумак дзень, ляжыць і другі – / Ніхто яго не спытае, чым жа ён балён» [7, с. 43 – 44].

Дзень у пазаабрадавых лірычных песнях супрацьпастаўляецца ночы. **Ноч** – перыяд ад заходу сонца да ўсходу, цёмны час сутак, а таму суправаджаецца адпаведнымі атрыбутамі – «познёнькая, цёмненькая, цёмная, нявідная». Гэта час заканчэння гаспадарчых работ: да ночы сеюць, робяць (працуюць): «Не плач ты, сіротка, / На службу ідучы. / Маеш ручкі, ножкі, / Светленькія вочкі – будзеш ты рабіці / Да цямненькай ночкі. / – А каб я рабіла – / Дзень з ноччу стачыла, – / То мая работа / Нікому не міла» [7, с. 28]. Акрамя таго, лексема «ноч» часта

спалучаецца з эпітэтамі «летняя, маленькая». У беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях ноч выступае адрэзкам часу, які трэба перачакаць: «*Ой, не кукуй, зязюленька, так рана... / Ой, не кажы, што ночанька так мала, / Гэй-гэй, што ночанька так мала. / Я, молада, ўсю ночаньку не спала... / Я мілага з дарожанькі чакала*» [7, с. 173]. Ноч, як адзначае Т. Валодзіна, з'яўляецца небяспечным часам, «звязаным з актывізацыяй прадстаўнікоў іншасвету “ўсіх рангаў і званняў”» [2, с. 330]:

*Было ў маткі дзевяць сыноў,
Дачка малада – дзясятая.
Сыны раслі – ў разбой пайшлі,
Дачка расла – замуж пайшла
За купчыка-малайца.
Ён паехаў купцаваць,
А яе кінуў шынкаваць.
Ехаў поле і другое,
На трэцяе уз'язджае –
Яго ночка сустракае.
Прывязаў каня к бярозе,
Сам лёг спаць на возе.
Адкуль браліся разбойнікі:
Яны яго ды й забілі,
Пад калоду падкацілі,
Яго золата забралі,
Самі селі й паехалі [7, с. 288].*

Пра надыход ночы папярэджвае захад сонца: «*Ярка сонца закацілася, / Матка ў дачкі загасцілася. / Ой, правяду сваю мамачку / за тры лясы, за тры цёмныя*» [7, с. 249]. У цэлым, ад'езд/адыход у дарогу сярод ночы (выразы тыпу «выпраўляць напроць», «ехаць проці», «ісці проці»), перыяду, які не прадугледжвае актыўных дзеянняў, не прадказвае нічога добрага: «– *Не едзь, брацейка, / Не едзь, родненькі, / Проці цёмнае ночы: / Ты сам не храбры, / Твой конь не ўбраны, / Будзеш ты асмяяны*» [7, с. 145].

Шырока прадстаўлены ў лірычных песнях усе **дні тыдня**:

*У панядзелак сплю, сплю,
У аўторак снапоў сорақ
Пшанічачкі жну, жну.
У сераду вазіла,
У чацвер малаціла,
У пятніцу веяла,
У суботу мерала,
А ў нядзелю прадала
І з хлопцамі прапіла.
Слава табе, госпадзі,
Што да дзела давяла і
Да работы не я,
І да дзела не я,*

*А як з хлопцамі гуляць –
Дык ахвотніца я!* [7, с. 318].

Прыведзены прыклад паказвае на тое, што дні тыдня з панядзелка да суботы прадугледжвалі актыўную дзейнасць (гаспадарчыя работы), а нядзеля прызначалася для адпачынку. Панядзелак утварае асацыятыўны комплекс з аўторкам: «– Ты ж браў мяне ў панядзелак – / Адлучыў мяне ад дзевак. / Ты ж браў мяне ў аўторак – / Прылучыў мяне да жонак» [7, с. 176 – 177]. Найбольш частаўжывальным элементам каляндарна-храналагічнага кода з’яўляецца **нядзеля**, што ўказвае на яе асаблівы статус, вылучанасць. У песнях названая лексема ўжываецца ў двух значэннях: «дзень тыдня» і «тыдзень у цэлым». У першым значэнні яна характарызуецца эпітэтамі «правадная», «святая». У гэты дзень адбываюцца знакавыя, лёсавызначальныя падзеі, напрыклад, нараджэнне дзіцяці («*Парадзіла мяне маці / У святую нядзелю / Ды дала мне ліху долю, / Што нідзе не падзену*» [7, с. 35]); уступленне ў шлюб («*Прыйдзі, прыйдзі, родна маці, / Косу расчасаці, / Бо мне заўтра ў нядзеленьку / На шлюбце стаяці*» [7, с. 34]); забранне ў рэкруты («*У нядзельку на раненьку / Бел малойчыка спаймалі, / Назад ручкі звязалі... / Па хурманачку паслалі... / Пасадзілі і павезлі / Аж да Вільні, да губерні. / Пасадзілі на крэслечку, / Стрыгуць, брыюць галовачку*» [7, с. 52]); пахаванне («*У нядзелю ранкам, / Ой, прыбралі, налажылі / Ё свяціцы на лаўку*» [7, с. 78]); патапленне дзіцяці («*У нядзельку параненьку дзіва настала: / Маладая Марусечка сына радзіла. / Яна яго радзіла, яна і спавіла, / А спавіўшы, яна яго ў Дунай панясла*» [7, с. 165]); сустрэча з Богам («*У нядзельку параненьку / Стучыць-грудыць на масточку... / Туды ішла сіротачка, / Туды ішла маленькая. / Сустрэў яе сам госпад-бог*» [7, с. 27]). Часта нядзеля ўтварае асацыятыўны комплекс разам з суботай: «– Сягоння субота, / А заўтра нядзеля. / Чаму ў цябе, хлопец, / Кашуля не бела? / – А як будзе бела, / Хоць заўтра й нядзеля: / Маці мая стара, / Сястра яшчэ мала» [7, с. 132 – 133]. З суботы на нядзелю адбываюцца ключавыя для песні падзеі – хварэе мачыха, сірата выпраўляецца ў бор па ягады:

*З суботкі на нядзельку
Мачыха захварэла,
Мачыха захварэла,
Ягадак захацела.
Выправіла сіротку
У сыр-бор па ягодку.
Ужо на дварэ абед –
Сіротачкі з ягад нет.
На дварэ вечарэіць –
У татачкі душа млеіць.
«Каб яна ўтапілася –
Усе равы папаўнелі б,
Каб яе ваўкі з’елі –
Усё поле скрываўлі б»* [7, с. 29].

Дарога ў бор па ягады суадносіцца са шляхам у далёкую і небяспечную чужую старану, іншасвет і не прадугледжвае шчаслівага вырашэння.

Для абазначэння тыдня ў лірычных песнях выкарыстоўваюцца лексемы «тыдзень», «нядзеля». **Тыдзень** з'яўляецца «дастатковым» прамежкам часу для сустрэчы з бацькамі/жонкай: «— *Ах вы, прыёмшчыкі, / Вы добрыя людзі, / Адпусціце вы майго сыночка / На тыдзень дадому*» [7, с. 51]. Падкрэслівае яго працягласць, дастатковасць выкарыстанне эпітэта «цэлы»: «*Ажانیца – трэба знаць: / Жонцы волі не даваць. / Ох, я, бедны я, бедна галоўка мая. / Цэлы тыдзень на вяселлі / Не вылазіла з пасцелі*» [7, с. 206].

Прадстаўлены ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях і вобразы пораў года. **Зіма** – халодны перыяд (характарызуецца эпітэтам «маразыная»): «*Да прыдзе зіма, лютыя марозы, / Ай, у бурлака сена не будзе*» [9, с. 488]. Характэрнай яе адзнакай з'яўляюцца лютыя марозы. У творах яна выступае перыядам, які трэба перачакаць: «— *Ой, брацейка-сакалочку, / Прымі мяне на зімачку. / – Ой, сястрыца-перапёлка, / – Калі ў цябе дзетак столька. / – Ціха, братка, не пужайся, / Маіх дзетак не цурайся. / Як ты сядзеш абедаці, // Дзетак буду выпраўляці: / “Выдзьце, выдзьце, дзеткі, з хаты – / Будзе дзядзька абедаці”*» [7, с. 25]. У лірычных песнях шырока прадстаўлены аднакарэнныя прыметнікі («зімны, зімненькі, зімні, зімовы, зімушчы») і дзеясловы («зімаваць»): «*Стаіць студня ды новая, / У ёй вада зімовая, / Зімушчая, кіпушчая. / Закіпела сэрца ва мне – / Ні на каго на чужога, / Як на свайго на мілога, / Што ён дома не бывае, / З страмён ножак не вымае*» [7, с. 208 – 209].

У адрозненне ад зімы **вясна** ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях – пара, якую дажыдаюць, чакаюць:

*Спарадзіла мяне мамка
Харошую-прыгожую,
Красную – няшчасную.
Дала мужа нялюбага,
Што на свету валачыўся,
Мне, моладзе, прыгадзіўся.
Дай божа вясны даждаці –
Я, молада, разлучуся,
Па Дунаю разыйдуся.
– А Дунаю мой сіненькі,
Дзе ж мой мілы, красівенькі? [7, с. 227].*

Асноўная характарыстыка гэтага часу ў творах – «халодны». Лексема «вясна» часта ўваходзіць у склад вобразна-псіхалагічных паралелізмаў: «*Бяда, салаўю, бяда, / Што халодная вясна: / Ні яму гнязда звіці, / Ні яму яйка знесці... / Бяда, малайцу, бяда, / Што нялюба жана: / Ні яму з сабой браці, / Ні яму пакідаці*» [9, с. 497].

Лексемы **учора, сёння, заўтра** ўжываюцца ў песенных тэкстах найчасцей у складзе асацыятыўных комплексаў. З аднаго боку, такія комплексы абазначаюць паўтаральнасць, працягласць, доўгі перыяд. Напрыклад, дзяўчына робіць выснову пра тое, што «міленькі ... пазабыў», калі ён не быў учора і сёння: «*Учора не быў, / І сёння не быў, / Відаць, мой міленькі / Мяне пазабыў*» [7, с. 206]. З другога – супрацьпастаўляюцца: «*Ой, я учора была п'яна, / А сягоння пахмялілася. / Учора з мужам была добра, / А сягоння пасварылася*» [7, с. 263]; «— *Сягоння я з вамі, / А*

*заўтра паеду. / Будзеш, міла, прылягаці / Аж да майго следу» [7, с. 109]. Нярэдка выкарыстанне такіх асацыятыўных комплексаў (учора – сёння, сёння – заўтра) апасродкавана ўказвае на ад’езд, расстанне. Асобна, а не ў складзе асацыятыўных комплексаў, названыя лексемы ўжываюцца ў тых выпадках, калі гаворка ідзе пра канкрэтны адрэзак часу, важны для развіцця сюжэтной сітуацыі: «– Ці смачна, брацец, рэдзька з палыном? / Так мне, маладзе, у чужой старане. / Учора звачора сваякратка пабіў» [7, с. 280 – 281]. Лексема **заўтра** выкарыстоўваецца ў тых выпадках, калі гаворка ідзе пра падзеі, звязаныя з бліжэйшай будучыняй. На «заўтра» (нядзелю) прымеркавана лёсавызначальная падзея ў жыцці гераіні – вяселле: «Каб я мела родну маму, / То й не журылася. / Пайду я на круту гору / Да й стану плакаці. / – Прыйдзі, прыйдзі, родна маці, / Косу расчасаці, / Бо мне заўтра ў нядзеленьку / На шлюбe стаяці» [7, с. 34].*

Каляндарна-храналагічны код лірычных песень звязаны, у першую чаргу, з рэгламентацыяй працоўнай дзейнасці і адпачынку. Для гаспадарчай дзейнасці і службы прызначаны адпаведны час сутак – дзень; дні тыдня – панядзелак, аўторак, серада, чацвер, пятніца, субота; поры года – вясна, лета. Для адпачынку – ноч; нядзеля; зіма. Асаблівую семіятычную нагруканасць у пазаабрадавых лірычных песнях атрымлівае нядзеля. З ёй звязаны пераходныя абрады – нараджэнне, уступленне ў шлюб, смерць, а таксама забранне ў рэкруты, сустрэча з Богам, хвароба.

ЛІТАРАТУРА

1. Крук, І. І. Сімволіка беларускай народнай культуры / І. І. Крук. – Мінск : Беларусь, 2011. – 430 с.
2. Валодзіна, Т. Ноч / Т. Валодзіна // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 330.
3. Валодзіна, Т. Дзень / Т. Валодзіна, С. Санько // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 146.
4. Санько, С. Зіма / С. Санько // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 189.
5. Вуглік, І. Час у міфе / І. Вуглік // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 574.
6. Швед, І. А. Каляндарна-храналагічны код міфапэтычнай мадэлі свету беларусаў: аксіялагічны аспект / І. А. Швед // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя 3. Філалогія, педагогіка, псіхалогія. – 2014. – № 2. – С. 25 – 32.
7. Лірычныя песні: беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 462 с.
8. Валодзіна, Т. Ноч / Т. Валодзіна // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 330.
9. Беларускі фальклор : хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 3-е выд., перапрац. – Мінск : Вышэйшая школа, 1985. – 749 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию календарно-хронологического кода белорусских внеобрядовых лирических песен, связанного с регламентацией трудовой деятельности и отдыха. Для

хозяйственной деятельности и службы предназначено соответствующее время суток – день; дни недели – понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота; поры года – весна, лето. Для отдыха – ночь; воскресенье; зима. Особую семиотическую нагрузку во внеобрядовых лирических песнях имеет воскресенье. С ним связаны переходные обряды – рождение, вступление в брак, смерть, а также уход на рекрутскую службу, встреча с Богом, болезнь.

SUMMARY

The article is devoted to the calendar-hronological code of the belarusian tradition lyric songs. It proves that elements of the code connected with regulation of work and rest. Appropriate time of the day (day), days of the week (Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday), seasons of the year (spring, summer) are intended for the work. Night, Sunday, winter are intended for rest. Sunday has special semiotics loading in Belarusian traditional lyrics. Transitional ceremonies (the birth, marriage, death, and also recruiting, meeting wiht God, an illness) are connected with it.

Грунтоў С. У.

СВЕРЖАНСКАЯ «ФАРФУРНЯ» І ПОСУД ДЛЯ ПІЦЦЯ ГАРБАТЫ Ў СЯРЭДЗІНЕ ХVІІІ СТ.: ДА РАННЯЙ ГІСТОРЫ КІТАЙСКІХ КУЛЬТУРНЫХ УПЛЫВАЎ НА БЕЛАРУСІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2015)*

Работа выканана пры падтрымцы БРФФД, праект № Г14РА-010

З пачатку Новага часу не мінула ніводнага стагоддзя, якое б не адзначылася цікавасцю да Усходу і запазычаннем розных культурных элементаў. Гандаль разам з хрысціянствам і развіццём навуковых ведаў зрабіў Еўропу адзінай, паспрыяў узвышэнню заходняй цывілізацыі. Гандлёвыя сувязі з Кітаем прыносілі ў еўрапейскія порты спецыі, шоўк, фарфор, гарбату і шматлікія групы тавараў. Вялікая адлегласць і складанасць транспарціроўкі рабілі гэтыя тавары прадметамі раскошы і маркёрамі высокага сацыяльнага статусу спажыўца. Землі Рэчы Паспалітай не былі ў гэтым выключэннем. Для іх папулярнасць кітайскіх тавараў у ХVІІІ ст. адзначылася дзвюма важнымі падзеямі: у першай дэкадзе стагоддзя ў Дрэздэне і Мэйсане атрымалася адкрыць сакрэт вытворчасці фарфору, што стала пачаткам пашырэння фарфоровых фабрык, у тым ліку на тэрыторыі Беларусі. Разам з тым у пачатку – 1-й палове ХVІІІ ст. распаўсюдзілася спажыванне гарбаты сярод магнатаў і заможнай шляхты. Дзве гэтыя акалічнасці спрыялі адна адной: піццё гарбаты патрабавала адпаведнага посуду, а наяўнасць сервіза для гарбаты замацоўвала новую моду ў штодзённым распарадку.

Гарбату ў Рэчы Паспалітай першапачаткова ўжывалі ў якасці лекаў, і толькі ў сярэдзіне ХVІІІ ст. яна замацоўвае свае пазіцыі як напой для штодзённага спажывання, хоць перасцярогі наконт гарбаты яшчэ доўга выказваліся лекарамі. Так, у 1776 г. Камісія нацыянальнай адукацыі забараніла вучням ужыванне гарбаты, кавы і шакаладу «для пазбягання дрэнных наступстваў для здароўя» [7, s. 337]. Прытрымліванне моды патрабавала немалых грашовых выдаткаў. Самым дарагім напоем у ХVІІІ ст. лічыўся шакалад, пасля ішла гарбата, а кава з’яўлялася найбольш даступнай, так што ў гарадах адкрываліся спецыяльныя кавярні (kaffenhau), адна з якіх існавала у Гродна ў 2-й палове ХVІІІ ст. [8, s. 216].

Адначасова у Рэчы Паспалітай пачалі ўзводзіцца «фарфурні» – невялікія вытворчасці для вырабу фарфору і фаянсу. Першыя з іх былі пабудаваны ў радзівілаўскіх уладаннях: у 1738 г. у Бялай (сёння – г. Бяла-Падляска ў Польшчы), а ў 1742 г. – у мястэчку Новы Свержань каля Нясвіжа [6, с. 81]. Нягледзячы на назву «фарфурня», фактычна свержанская мануфактура стварала фаянсавыя вырабы, якія прадаваліся праз спецыяльныя крамы ў самім Свержані, а таксама ў Міры, Нясвіжы і Карэлічах. Вырабы характарызаваліся разнастайнасцю: ад скульптур святых для аздаблення алтароў да дробнага сталовага посуду. М. М. Яніцкая заўважае, што «з інвентароў мануфактуры вынікае, што посуд распісаўся каляровымі фарбамі ў стылістыцы распісаў фарфору Далёкага Усходу, які быў пашыраны ў сярэдзіне XVIII ст. і ў Заходняй Еўропе. Распісныя кампазіцыі складаліся са стылізаваных раслінных галінак, кветак, “фруктаў”, птушак (часта выяў паўлінаў), часам, з выяў гербаў і медальёнаў з гербамі, размешчаных сярод рамбічнага арнаменту з кропкамі ў сярэдріне кожнага ромба» [6, с. 82].

Наяўнасць усходніх матываў у аздабленні была не толькі знакам прысутнасці моды на кітайскі дэкор, але і імкненнем захаваць статусныя канатацыі дарагога кітайскага фарфору за вырабленым у Свержані фаянсам. Кітайскія матывы ў той час прысутнічалі як у аздабленні посуду, так і ў выглядзе распісаў пакояў і выкарыстання мэблі ў кітайскім стылі. Інвентар 1776 г. адзначае ў Эрэміторыуме (Альба, каля Нясвіжа) наяўнасць «шафкі *хіньскай* чорна-жоўта маляванай» [5, с. 117]; аналагічныя прадметы мэблі адзначаны і ў гродзенскім палацы Радзівілаў. Такім чынам, кітайскія прадметы інтэр’ера і посуду не былі выпадковымі ці адзінкавымі ў радзівілаўскіх рэзідэнцыях і сведчылі пра папулярнасць агульнаеўрапейскай моды на «шынуазры» – кітайскі стыль.

Нягледзячы на такое «кітайскае» атачэнне, спажыванне гарбаты ў сярэдзіне XVIII ст. усё яшчэ заставалася параўнальна рэдкім. У 1758 г. у палацы «Эрэміторыум» пазначана шэсць «філіжанак *alais* кубкаў для гарбаты» [5, с. 98], што сведчыць пра абмежаванасць кола асоб, якія ў гэты час ужывалі названыя напоі. Аналагічныя высновы дазваляе зрабіць аналіз дакумента, складзенага ў 1742 г., у час заснавання Свержанскай мануфактуры. Ён называецца «Таха Farfurow według ktorey fabrykantom od toczenia y malowania ich p[ro]c[es]a...» і фактычна з’яўляецца каталогам прадукцыі, якая магла стварацца на новым прадпрыемстве з коштамі, што атрымлівалі майстры за выраб мадэлі і яе далейшую расфарбоўку [2, арк. 1]. Кошты былі приведзены ў адпаведнасць з аплатай аналагічных прац у Саксонскіх і Прускіх мануфактурах. Сярод больш чым ста названых вырабаў профільны посуд для гарбаты складае нязначную колькасць і заўсёды пазначаецца ў змяшаных сервізах для кавы, гарбаты і шакаладу. Адзін з такіх набораў утрымліваў прадметы дзевяці тыпаў, большая частка з іх прызначалася для піцця кавы; для гарбаты, але адначасова і для кавы ці шакаладу прызначаліся толькі тры з іх. Гэта «чарачкі да кавы ці гарбаты», «конаўкі для кавы, гарбаты і шакаладу», «*credens* (верагодна, посуд для захавання. – С. Г.) для кавы ці гарбаты з вушамі для трымання» [2, арк. 2]. Некаторыя іншыя прадметы, хоць непасрэдна не адносяцца да спажывання гарбаты, але, відавочна, маглі выкарыстоўвацца пры яе піцці. Гэта «дзбанушкі для малака», «чаркі для паласкання», «цукерніцы тачоныя»

і «цукерніцы з крышкамі на ножках» [2, арк. 2]. У іншым наборы з сямі тыпаў прадметаў непасрэдна для гарбаты пазначаны толькі «пара чарак да гарбаты», «конеўка для кавы, *thée* ці шакаладу» [2, арк. 4]. Цікава, што гарбата перададзена тут словам «*thée*», верагодна, ад французскага *thé* ці англійскага *tea*. Можна меркаваць, што яно было ўжыта для дакладнага вызначэння напой і адрознення яго ад іншых відаў гарбаты як адвараў траў, што здаўна выкарыстоўваліся мясцовым насельніцтвам. Гэтым абмяжоўваўся выбар посуду для гарбаты, хоць нельга забываць пра тое, што піць яе маглі і са звычайных кубкаў.

Па ўскосных фактарах можна меркаваць, што такая сітуацыя захоўвалася да часу закрыцця фабрыкі каля 1764 г. [4, с. 556] і посуд для гарбаты працягваў заставацца рэдкім вырабам для вузкага кола спажывцоў. У рэестры прадукцыі, якая захоўвалася на складзе мануфактуры ў 1752 г., згадана толькі шэсць «імбрыкаў для гарбаты» [1, арк. 11 – 12]. Кароткі пералік фарфору, што знаходзіўся на складзе мануфактуры ў 1763 г., увогуле не мае ў наяўнасці посуду для гарбаты, хоць «дзбаночкі для кавы» [3, арк. 2] у ім прысутнічаюць. Але магчыма, што ў якасці посуду для гарбаты маглі выкарыстоўвацца пазначаныя «імбрычкі выпуклыя і меншыя» [3, арк. 2].

Ад кароткага існавання свержанскай «фарфурні» засталіся толькі адзінкавыя прадметы, размеркаваныя па зборах розных музеяў, кафляныя печы ў Нясвіжскім замку і тэя рэшткі, якія часам знаходзяць археолагі. Тым не менш, разам з архіўнымі матэрыяламі яны дапамагаюць удакладніць веды пра раннія этапы пранікнення элементаў кітайскай культуры ў Беларусь: або ў выглядзе імітацый фарфору, або ў ранніх сведчаннях ужывання гарбаты, што было справай нешматлікіх заможных аматараў усходняй экзотыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Archiwum główne akt dawnych. Archiwum Radziwiłłów [AGAD. AR]. – Dział XIX, pudło 40. Św. 1. Rejstry produkcji (1744 – 1752).
2. AGAD. AR. – Dział XIX, pudło 40. Św. 3. Cennik wyrobów fabryki (1742 – 1744).
3. AGAD. AR. – Dział XIX, pudło 40. Św. 5. Remanenty towarów i surowców (1744 – 1763).
4. Ганецкая, І. Свержанская фаянсавая мануфактура / І. Ганецкая // Вялікае княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. – Мінск, 2005. – Т. 2. Кадэцкі корпус – Яцкевіч. – С. 555 – 556.
5. Метельский, А. А. Забытая Альба: очерк истории загородной резиденции Радзивиллов под Несвижем / А. А. Метельский. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 128 с.
6. Яніцкая, М. М. Свержанская мануфактура фаянсу / М. М. Яніцкая // Памяць. Стаўбцоўскі раён : гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі / уклад. М. В. Міхно. – Мінск, 2004. – С. 81 – 83.
7. Historia kultury materialnej Polski w zarysie / pod red. Z. Kamieńskiej, B. Baranowskiego. – Wrocław : Zakład Narodwy im. Ossolińskich, 1978. – Т.4. Od połowy XVII do końca XVIII wieku. – 423 s.
8. Sliž, N. Pierwszy Kaffenhauz w Grodnie / N. Sliž // XVIII amžiaus studijos. T. 1. Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė XVIII amžiuje: tarp tradicijų ir naujovių : straipsnių rinkinys. Sudarytoja R. Smigelskytė-Stukienė, Lietuvos istorijos institutas. – Vilnius, 2014. – S. 215 – 224.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена деятельность Сверженской фарфоровой мануфактуры в XVIII в., а также особенности изготовления посуды для питья чая.

SUMMARY

In article activity of the Sverzhensky porcelain manufactory in the XVIII century, and also feature of production of ware for tea drink is considered.

Иванчишен В. Р.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КАМЕНОТЁСНОГО ПРОМЫСЛА НА ТЕРРИТОРИИ ВОСТОЧНОГО ПОДОЛЬЯ В 20-Х ГОДАХ XX В.

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рильского НАН Украины
(Поступила в редакцию 09.09.2015)*

Исследование системы традиционных ремесел и промыслов является одним из актуальных вопросов современной этнологической науки в Украине. Внедрение достижений научно-технического прогресса нивелирует потребность в традиционных ремёслах и промыслах, поэтому важна необходимость фиксации архаических элементов. Особенно это касается вспомогательных хозяйственных занятий, вроде каменотёсного промысла, которые сформировались под действием географических и климатических условий местности, были распространены на узко-региональном уровне и представлены преимущественно продукцией анонимных мастеров, соответственно, они остаются малоизученными.

Историографическая база теоретической разработки промысла достаточно узкая. Проблеме каменотёсного промысла периода 1920-х годов исследователи не уделяли должного внимания. Общетеоретические вопросы развития кустарной промышленности 20-х годов XX в. изучала Л. Низова, которая выделила существенные черты и характер кустарных ремёсел и промыслов периода новой экономической политики [11, с. 187 – 206]. Автор совершает попытку систематизировать и обобщить роль и место кустарной промышленности в экономической жизни СССР [10]. Важными, с учётом изучаемой проблемы, являются труды С. Дзюбака [7, с. 307 – 313] и Р. Кантемировой [8, с. 256 – 258], где освещён спектр кустарных промыслов в региональном и общесоветском контексте, а также их место в кустарно-промышленных кооперативах.

Основательностью выделяется научное исследование академика К. Трубецкого, который обнаружил и проанализировал историческую «нить» формирования и реализации законодательной базы по регулированию пользования земными недрами в Российской империи и Советском Союзе, особое внимание обращая на период 20-х годов XX в [13, с. 53 – 58].

Целью статьи является определение и исследование особенностей распространения и специфики развития каменотёсного промысла на Восточном Подолье в 20-х годах XX в.

Анализируя динамику развития каменотёсного промысла в указанный период, обратим внимание на интерпретацию понятия «промысел» и «кустарь-ремесленник», которые, по нашему мнению, наиболее точно отражают сущность промысла обработки камня как компонента традиционной культуры. В трудах историков, этнологов и экономистов отсутствует единая точка зрения относительно толкования термина «промысел». Однако для нашего исследования приемлемым является определение, содержащееся в терминологическом справочнике по этно-

логии под редакцией В. Надольской, где «промысел» определяется как мелкое ремесленное производство, обычно вспомогательное при основном сельском хозяйстве [9, с. 185]. Спецификой промысла является то, что каменотёсы не только удовлетворяли хозяйственно-бытовые нужды, но и ориентировались на рынок. Поэтому для обозначения человека, занимающегося промышленной обработкой камня, наиболее целесообразно понятие «кустарь-ремесленник», предложенное Ю. Александровичем, который определяет группу людей, изготавливающих изделия как на абстрактного потребителя, так и на непосредственного заказчика [1, с. 470 – 471].

На украинских территориях наиболее значительные локусы распространения промысла сосредоточены на территории исторического Восточного Подолья. Уровень развития каменотёсного промысла напрямую зависит от имеющихся природных ресурсов (каменных пород, которые можно обрабатывать с помощью самого простого набора инструментов), что непосредственно обусловило его региональное, зачастую даже локальное распространение. Следует отметить достаточно широкий ассортимент изделий народных мастеров-каменотёсов, в первую очередь, каменные надмогильные памятники и кресты, каменные жернова, точила и дымоходы. Нельзя оставить без внимания изготовление еврейских надгробных памятников, спрос на которые частично сохраняется и сегодня. Наибольшими рынками сбыта каменных изделий были тогдашние Волынская и Киевская, Бессарабская и Херсонская губернии.

Особенность каменотёсного промысла заключалась также в том, что мастера выполняли весь комплекс работ, связанный с изготовлением изделия, то есть занимались и первичной, и вторичной обработкой камня.

Трагические события Первой мировой войны имели противоречивые последствия для развития каменотёсного промысла на Восточном Подолье. Прежде всего, общее обнищание населения обусловило значительное сокращение заказов, что в свою очередь привело к свёртыванию деятельности части центров промысла. С другой стороны, общий экономический упадок вызвал частичную реставрацию натурального хозяйства, при котором роль промысла наряду с основным занятием – земледелием – довольно весома. Расшатанный внутренний рынок и разорванные торгово-экономические связи заставляли жителей удовлетворять бытовые нужды на основе ресурсно-сырьевого потенциала региона проживания, ориентируясь прежде всего на собственные силы.

Установление советской власти открыло новый этап в истории каменотёсного промысла, который можно определить изменением его роли в хозяйственном укладе и системе жизнеобеспечения крестьян и деформацией представлений о сакральном смысле камня и каменных изделий в ценностно-мировоззренческих установках жителей Подолья. Таким образом, период 20-х годов XX в. является отдельной страницей на пути развития промысла обработки камня на Восточном Подолье, когда происходили интенсивные попытки внедрения и реализации основных векторов советской политики.

Одним из влиятельных факторов, определявших существование и развитие каменотёсного промысла в течение 1920-х годов, стало внедрение нового советского законодательства. К примеру, в результате принятия Совнаркомом в ноябре

1918 г. декрета «О кладбищах и похоронах» было весомо сокращено изготовления каменных крестов и памятников как отрасли промысла, которая приносила каменотёсам наибольшие прибыли. Ведь документ предусматривал национализацию кладбищ и проведение «одинаковых похорон» для всех граждан как в вопросах, касающихся мест захоронения, так и их характера, а также установка надгробий [6]. Таким образом, фактически была запрещена установка «панских» (по определению Ю. Александровича) каменных надгробных памятников, которые своими размерами и структурно-композиционными элементами значительно отличались от массы надгробий. Как следствие, наиболее зажиточная группа заказчиков каменных памятников почти полностью прекратила сотрудничество с каменотёсами. Подтверждение этому находим в фондах Государственного архива Винницкой области (ГАВиО). В течение 1923 – 1924 гг. Подольское статистическое бюро проводило сбор личных данных по выявлению состояния и перспектив развития местных ремёсел и промыслов. В результате на территории округа, где в сёлах Витава, Селище и местечке Гнивани было распространено изготовление гранитных надгробных памятников, авторы описи зафиксировали, что промышленная обработка камня полностью прекратила свое существование с 1918 г. из-за отсутствия заказов [4, л. 21 – 22, 39 – 40]. Собранный полевой и иллюстративный материал позволяет утверждать, что количество надгробных памятников, установленных в 1920-х годах, является незначительным по сравнению с их числом первых десятилетий XX в.

Российский исследователь А. Трубецкой справедливо заметил, что внедрение советского законодательства открыло новую страницу в пользовании недрами государства – декретом Совнаркома от 30 апреля 1920 г. было ликвидировано право частной собственности на «поверхность земли и её недра», что дало толчок формированию нового подхода к пользованию природными богатствами [13, с. 53], соответственно напрямую коснулось промысловой обработки камня.

Непоследовательные шаги советского руководства в экономической политике и законодательстве времён «военного коммунизма» не предоставили кустарной промышленности возможностей для свободного и эффективного развития. Например, принятие в 1921 г. декрета «О национализации кустарной и мелкой промышленности» фактически остановило объединение в коллективные организации кустарей. Р. Кантемирова, объясняя противоречивость советской политики в отношении кустарей, отмечает, что для большевиков они были представителями антагонистического класса частного капитала, поскольку имели собственные, а не обобществлённые средства производства, то есть тот нехитрый товар, который предоставлял им какую-то прибыль и спасал от голодной смерти [8, с. 256 – 257].

Однако социально-экономический кризис принуждал советскую власть идти на уступки кустарям, как, в сущности, единственным производителям товаров широкого потребления. С. Дзюбак, исследовавший нэп на Подолье, отметил, что благоприятные условия для развития кустарно-промышленной кооперации сложились только с переходом к новой экономической политике [7, с. 308].

Государственное стимулирование возрождения системы ремёсел и промыслов, которая должна была обеспечить потребности жителей товарами общего потребления, стало катализатором для динамичного развития вспомогательных за-

нятий населения. Каменотёсный промысел занял одно из ведущих мест в этом процессе на Восточном Подолье благодаря изготовлению мельничных жерновых камней и точил, необходимых для налаживания продовольственной безопасности во времена послевоенного экономического упадка 20-х годов XX в. Изучение и анализ материалов архивных фондов позволили установить, что кустарная промышленность по изготовлению жерновов и точил была сосредоточена в сёлах Могилёвской округи Подольской губернии. В городе Могилёв-Подольском находились склады с продукцией, изготовленной каменотёсными артелями и объединениями, кустарями-одиночками. Двумя крупнейшими организациями, в составе которых насчитывалось подавляющее большинство сельских мастеров-каменотёсов Могилёвской округи, стали «Горпромобъединения» и «Букатинское горпромтоварищество» [3, л. 63 – 65]. Ведение всех дел по скупке изделий и их перепродаже находилось в руках евреев (И. Хайкин, Н. Квенцель, Х. Штейнберг) [5, л. 52]. Официальными рынками сбыта стали государственные предприятия в крупных городах, куда доставлялись каменные кольца для производства стеклянных изделий и каменные детали в дефибреры, используемые для обработки древесины. Ещё одним важным заказчиком стал Всеукраинский центр кустарно-промышленной кооперации («Украинкустарспилка») [5, л. 52 – 53], возглавивший вновь структурированную систему местных районных и губернских союзов кустарно-промышленных объединений.

Впрочем, в докладе об экономическом и политическом состоянии Могилёвской округи за 1925 – 1926 гг. внимание акцентировалось на временности роста спроса на каменные изделия: «Оживление данной отрасли промышленности носит временный характер, ибо надо полагать, песчаниковые жернова будут вытеснены искусственными наждачными, а песчаниковые точила – наждачными...» [3, л. 63 об.], что позволяет сделать вывод о значительной необходимости в каменных изделиях не только на бытовом, но и на общегосударственном уровне в течение начальных этапов развития советского государства.

Наряду с интенсификацией деятельности каменотёсных организаций одно из центральных мест занимало изготовление изделий, которые обеспечивали хозяйственно-бытовые нужды крестьян. Специфика этого сегмента промысла заключалась в том, что сельские кустари работали преимущественно подворно в сёлах, по заказу скупщиков. Как отмечает Л. Низова, их окружали примитивные техника и средства производства, рабочий день являлся ненормированным, но необходимо было зарабатывать на жизнь [9, с. 188].

Привлекает внимание также тенденция к увеличению удельного веса добычи камня для нужд строительства. Бутовый камень, который в предыдущие исторические этапы считался производственными отходами, в 1920-е годы находит применение как строительный камень, постоянно возрастая в цене в зависимости от физических свойств породы. Причём каменные строительные материалы не только необходимы для развития общественных и административных зданий, но и занимают существенный процент в народной архитектуре. Анализируя данные санитарно-демографического обследования 1923 – 1924 гг. в Подольской губернии, И. Рыбак отмечает, что около 5% крестьянских жилых домов были каменными [9, с. 77]. Если брать во внимание поправку об узко-региональном, зачастую

даже локальном распространении промысла, указанные цифры являются значительными в подобном срезе традиционной подольской архитектуры.

Сущностной характеристикой развития промысла 1920-х годов является постепенная адаптация мастеров к потребностям заказчика. Примером служит изготовление колец для стекольной промышленности (отбракованные изделия использовали в быту в качестве колец для колодцев), дефибреров для деревообработки и производства бордюрных шашек. Технологическая сторона промысла не претерпела качественных изменений по сравнению с периодом конца XIX – начала XX в. Занятие промышленной обработкой камня начало приобретать утилитарно-прагматическое содержание и назначение, теряя своё выражение в обрядово-атрибутивной и сакральной сферах.

Передача из поколения в поколение ремесленных знаний имела сакральный смысл, сам процесс происходил, как правило, по наследству. Однако коллективные формы организации кустарей нивелировали данную традиционную связь. Во-первых, в состав кустарных каменотёсных объединений могли вступать все желающие, в результате чего значительно возросло количество мастеров, а промысел перестал быть прерогативой узкой группы лиц. Во-вторых, акцент преимущественно делался на изготовление изделий по заказу государства (колец для стекольной промышленности, дефибреров), которые не имели отношения к традиционному хозяйственному укладу крестьянина. Таким образом, постепенно терялись знания, отражавшие традиционные формы представлений о статусе мастера-каменотёса в обществе, его особой связи с природой, и исключительное право каменотёса трансформировать творимые природой «совершенные» вещи в форму предметов быта.

Несмотря на то, что постепенно ликвидировалась наследственная связь передачи ремесленных знаний, умений и навыков, позитивным следствием общего процесса создания коллективных форм хозяйствования для динамики развития каменотёсного промысла стало увеличение числа мастеров, которые перенимали опыт непосредственно от коллег по артели или обществу, и таким образом промысел был сохранён в деформированном виде. Не все села, и тем более мастера входили в кооперации, подтверждением чему являлось существование кустарей-одиночек, что зафиксировано в архивных документах.

Наряду с кустарной деятельностью приоритетным для каменотёса оставалось обеспечение бытовых нужд семьи и изготовление изделий общественного пользования. Именно этим, на наш взгляд, объяснялся подворный характер промысла и семейно-хозяйственный индивидуализм деятельности каменотёсов, в пределах которых мастер выполнял функции и производителя, и продавца собственных изделий одновременно.

Свёртывание нэпа привело к запрету частнособственнической инициативы кустарей-ремесленников, ликвидации коопераций и внедрения налогового давления. Закономерным следствием этих процессов стало сокращение производства каменотёсной продукции и переход к подпольному подворному производству: мастер изготавливал изделия для семьи или по заказу потребителя. Вместе с тем возобновили работу скупщики, которые негативно влияли на цены каменотёсной продукции.

Таким образом, 1920-е годы являются отдельной важной страницей в истории развития каменотёсного промысла на территории Восточного Подолья, ведь его развитие происходило в условиях прогрессирующего экономического упадка и внедрения нового советского строя. Одним из важных факторов, влияющих на генезис промысла, было формирование правового обеспечения деятельности кустарей и создания коллективных кустарно-промышленных форм, которые были основаны на ручном труде мастеров-каменотёсов. В период новой экономической политики состоялся временный подъем промышленной обработки камня на Восточном Подолье, что было обусловлено острой необходимостью каменных изделий для мукомольной и деревообрабатывающей промышленности и производства некоторых видов стекла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрович, Ю. Каменотёсы-кустари и ремесленники Подольской губернии / Ю. Александрович // Кустарные промыслы Подольской губернии. – Киев, 1916. – С. 465 – 501.
2. Государственный архив Винницкой области (ГАВиО) – Ф. 434. Оп. 1. Д. 50. Відомості про стан кустарної промисловості Могилівщини. – 40 арк.
3. ГАВиО – Ф. 489. Оп. 1. Д. 886. Текст доклада об экономическом и политическом состоянии округа Могилёв-Подольского окрисполкома, представленном СНК УССР. – 165 л.
4. ГАВиО – Ф. 965. Оп. 5. Д. 540. Анкеты о состоянии кустарных предприятий и ремёсел по Тывровскому району Винницкого округа за 1923 – 1924 годы. – 46 л.
5. ГАВиО – Ф. 991. Оп. 2. Д. 134. Доклад об обследовании состояния кустарной промышленности Подолии. – 168 л.
6. Декрет от 7 декабря 1918 г. О кладбищах и похоронах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alppp.ru/law/socialnoe-obespechenie-i-socialnoe-strahovanie/80/dekret-snk-rsfsr-ot-07-12-1918.html>.
7. Дзюбак, С. Кустарно-промислова кооперація Поділля часів непу: особливості діяльності, здобутки та причини згортання / С. Дзюбак // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка. Історичні науки. – 2013. – Вип. 6. – С. 307 – 313.
8. Кантемирова, Р. Сільські кустарні промисли в період нової економічної політики / Р. Кантемирова // Український селянин : зб. наук. праць / за ред. А. Морозова. – Черкаси, 2010. – Вип. 12. – С. 256 – 258.
9. Надольська, В. Етнологія : термінологічно-понятійний довідник / В. Надольська. – Луцьк : РВВ Вежа волин. нац. ун-ту ім. Л. Українки, 2009. – 244 с.
10. Нізова, Л. Інтеграція дрібного виробника-власника в радянську соціально-економічну систему (на прикладі втягнення кустика і ремісника в промкооперація УРСР) / Л. Нізова. – Київ : Ін-т історії України НАН України, 2006. – 397 с.
11. Нізова, Л. Сільський кустар / Л. Нізова // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки : міжвідомчий зб. наук. праць. – Київ, 2005. – Вип. 14. – С. 187 – 206.
12. Рибак, І. Соціально-побутовий розвиток подільського села / І. Рибак // Тези доп. дев'ятої Вінницької обл. іст.-краєзн. конф., Вінниця, 5 вересня 1990 р. – Вінниця, 1990. – С. 77.
13. Трубецкой, К. Мировой опыт, состояние и перспективы развития отечественного горного законодательства / К. Трубецкой // Горный информационно-аналитический бюллетень (научно-технический журнал). – 2006. – № 5. – С. 53 – 58.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению особенностей развития каменотёсного промысла в течение 20-х годов XX в. Проанализировано влияние советского строя на динамику развития промышленной обработки камня в хозяйственном укладе и системе обеспечения жителей Восточного

Подолья. Проанализировано функционирование кустарно-промышленных объединений камнетёсов и специфика деятельности народных мастеров в условиях 1920-х годов.

SUMMARY

The article is devoted to the peculiarities of Stone Cutting Craft during the 20s of the XXth century. The effect of the introduction of the Soviet system on the dynamics of industrial stone finishing in the social and economic structure of inhabitants of Eastern Podillya is investigated. The functioning of handicraft and industrial associations of stonemasons and specifics of masters in the 1920s is analyzed.

Ізэргіна А.М.

ДА ПЫТАННЯ ДАСЛЕДАВАННЯ КРЫНІЦ ПА ТЭМЕ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНІЧНАЙ ГРУПЫ Ё ЛІТВЕ (КАНЕЦ ХІХ – ПАЧАТАК ХХІ СТ.)

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2015)*

У канцы ХІХ ст. – 1980-я гады беларуская дыяспара ахоплівала ад 1/6 да 1/3 часткі беларусаў. У 1990-я гады за межамі Рэспублікі Беларусь пражывала 3-3,5 млн беларусаў. (Пад тэрмінам «дыяспара» будзем разумець этнічную супольнасць, якая пражывае за межамі метраполіі і валодае асноўнымі рысамі нацыянальнай адметнасці народа – мовай, культурай, самасвядомасцю [5].) Нягледзячы на амаль стогадовую гісторыю існавання беларускіх асяродкаў у замежжы, яны да гэтага часу застаюцца малавывучанымі. Толькі тры грунтоўныя працы прысвечаны жыццю беларускай дыяспары ў асобных краінах: «Беларусы ў ЗША» В. Кіпеля, «Беларусы ў Аўстраліі» Н. Гардзіенкі, «Беларусы ў Канадзе» Я. Садоўскага (на англійскай мове). Навукоўцамі з розных краін у накірунку даследавання беларускай дыяспары ў Літве былі асветлены асобныя тэмы. Так, міжваеннаму перыяду прысвечана праца А. Адамковіча «Беларусы ў Літве: учора і сёння» [2]. У манаграфіі «3 гісторыі беларускай дыяспары ў Літве» А. Ціхаміраў даследуе гісторыю ўзаемадзеяння паміж беларусамі і літоўцамі з ХІІІ ст. да 1991 г., вылучае характэрныя асаблівасці для кожнага з перыядаў існавання двух этнасаў [51]. Беларуска-літоўскім узаемаадносінам у 1915 – 1924 гг. прысвечана кандыдацкая дысертацыя С. В. Багалеішы [3]. Л. Плыгаўка ў сваіх працах аналізуе пытанні моўнай і культурнай інтэрферэнцыі, разглядае праблемы ўплыву беларускай культуры на агульную культурную сітуацыю ў Літве [40; 41; 54]. Але на сённяшні дзень адсутнічае праца, прысвечаная этналагічнаму даследаванню беларусаў у літоўскай дзяржаве. Мэта артыкула – сістэматызацыя крыніц па тэме даследавання беларускай этнічнай групы ў Літве. У межах дадзенай працы для разгляду вылучана 5 катэгорый крыніц: заканадаўчыя акты, архіўныя матэрыялы, статыстычныя даныя, сродкі масавай інфармацыі, палявыя матэрыялы.

Тэрыторыя даследавання – сучасныя межы Літоўскай дзяржавы, змяняліся на працягу даследаванага перыяду. У канцы ХІХ ст. літоўскія і этнічнабеларускія тэрыторыі ўваходзілі ў склад Расійскай імперыі. У выніку Першай сусветнай і польска-савецкай войнаў тэрыторыя Літвы была падзелена на дзве часткі: заходнюю – утворана Літоўская рэспубліка са сталіцай у Коўна, усходнюю – Віленскае ваяводства, якое з’яўлялася адміністрацыйнай адзінкай II Рэчы Паспалітай

(падзел на заходнюю і Усходнюю Літву ў сённяшнім разглядзе карты літоўскай краіны). З пачаткам Другой сусветнай вайны спыняе сваё існаванне II Рэч Паспалітая, а, згодна з тэкстам дамовы паміж Савецкім Саюзам і Літвой ад 10 кастрычніка 1939 г., частка паўднёва-усходняй Літвы і Вільня былі перададзены літоўскай дзяржаве. З 1939 па 1990 гг. Літва ўваходзіла ў склад Савецкага Саюза – Літоўская Савецкая Сацыялістычная рэспубліка. У 1990 г. пачынаецца новы этап у гісторыі Літвы – незалежнай дзяржавы. Існаванне кожнай з вышэй пералічаных дзяржаў і інстытутаў ставіла свае мэты ў адносінах да этнічных меншасцей, што знайшло адлюстраванне ў крыніцах па тэме даследавання.

1. Заканадаўчыя акты. Пры ўсёй прынцыповай важнасці і вызначэнні значэння актавых крыніц, самі па сабе яны не могуць служыць асновай для аднаўлення цэласнай панарамы гістарычных працэсаў. Акты адлюстроўваюць намеры ўлад, тэндэнцыі палітыкі, але рэальнай карціны адлюстраваць у поўнай меры не могуць. Заканадаўчыя акты ўключаюць багаты актывы матэрыял, змешчаны ў зборніках пастаноў і законаў. Так, у «Поўны збор законаў Расійскай імперыі» ўключаны імператарскія маніфесты, імянныя ўказы, загады, якія дазваляюць асвятліць асноўныя мерапрыемствы, што праводзіліся ў рэчышчы ўрадавай палітыкі ў адносінах да этнасаў і канфесій у пачатку ХХ ст. [42]. Збор дакументаў II Рэчы Паспалітай дае магчымасць аналізу заканадаўчай базы кожнага з дзяржаўных інстытутаў у адносінах да народаў II Рэчы Паспалітай, іх прававое становішча [53]. Аналізуючы дакументы савецкага перыяду, неабходна ўлічваць, што за гады існавання шматнацыянальнай дзяржавы фарміравалася асобная грамадская структура – савецкі народ. Вялікае значэнне маюць менавіта дакументы і пастановы на ўзроўні ўсёй дзяржавы [11].

На сучасным этапе важнае месца займае заканадаўчая база кожнай з краін – Літвы і Беларусі. У 1989 г. Вярхоўным Саветам Літоўскай рэспублікі быў прыняты Закон аб нацыянальных меншасцях, дапоўнены ў 1991, 2014 гг. [50]. З 2000 г. працуе ратыфікаваная Сеймам Літоўскай дзяржавы Рамачная канвенцыя Савета Еўропы аб абароне правоў нацыянальных меншасцей [44]. У беларускай дзяржаве правы суайчыннікаў замежжа былі замацаваны пастанаўленнем Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 31.05.1993 № 354 «Об одобрении Государственной программы “Белорусы в мире” и мерах по ее выполнению» [43]. У 2014 г. зацверджаны «Закон аб беларусах замежжа» [10].

2. Архіўныя матэрыялы прадстаўлены дакументамі з фондаў Літоўскага цэнтральнага гістарычнага архіва (далей LCVA) і Літоўскага дзяржаўнага гістарычнага архіва (далей LVIA). Невялікая колькасць спраў фонду 306 «Baltaruski nacionalny komitet w Wilnie» (LCVA) дае інфармацыю пра дзейнасць камітэта ў Вільні, узаемаадносіны паміж беларускім аб'яднаннем і дзяржаўнымі ўладамі Літвы і Польшчы [22]. З фонду 884 «Калекцыя карт (1868 – 1944)» (LCVA) для працы выбраны справы з картамі, складзенымі рознымі навукоўцамі ў міжваенны час [35; 36]. Справы фонду 368 «Baltarusių laikraščių redakcijų dokumentų kolekcija» (LCVA) утрымліваюць інфармацыю пра перапіску паміж беларускімі арганізацыямі, звесткі рэдакцый газет [23; 24].

У фонд 51 «Wileński urząd wojewódzki» (LCVA) уваходзіць семнаццаць вопісаў спраў. Аўтарам прааналізаваны справы 1 вопісу «Prezidiumo skyriaus

veiklos bylų (1922 – 1939)», 15 вопісу «Vyriausybės delegato Vilniaus Žemei įstaigos Vilniuje Veiklos Bylų (1922 – 1925)», якія змяшчаюць інфармацыю пра канфесійную сітуацыю на тэрыторыі Віленшчыны ў міжваенны перыяд [25 – 27], дзейнасць органаў кіравання на тэрыторыі Віленскага ваяводства ў 1919-1926 гг. [31 – 34].

У LVIA прааналізаваны справы 8 вопісу фонду 567 «Управление виленского учебного округа (1775 – 1919)», што ўтрымліваюць статыстычныя звесткі, даюць інфармацыю пра дзейнасць навучальных устаноў, мову навучання, колькасць вучняў [16; 17]. Справы фонду 719 «Инспектор народных школ Виленской губернии 1901 – 1918» адлюстроўваюць праверку працы школ на тэрыторыі Віленскай губерні [18; 19].

3. Матэрыялы статыстычнага ўліку: вынікі Першага ўсеагульнага перапісу насельніцтва Расійскай імперыі 1897 г. [6], даныя перапісаў насельніцтва II Рэчы Паспалітай 1921 г. [55], 1931 г. [57], звесткі перапісаў, праведзеных у савецкі перыяд. Сучасныя даныя прадстаўлены матэрыяламі Літоўскага статыстычнага дэпартаменту, згодна з імі, на тэрыторыі Літоўскай дзяржавы ў 2001 г. пражывала 42 866 беларусаў [48]. Статыстычныя даныя дазваляюць меркаваць пра рассяленне, працэсы павелічэння або памяншэння колькасці беларусаў у Літве.

4. Сродкі масавай інфармацыі. У СМІ адбываецца першасная апрацоўка сацыяльна значнай інфармацыі. Важна выявіць аўтарскую ўстаноўку: хто, дзе і з якой мэтай напісаў нататку, публіцыстычны твор і да т. п., паколькі інфармацыя СМІ часта ўтрымлівае прапагандысцкі элемент. У дадзенай катэгорыі крыніц разгледжаны перыядычныя выданні, інтэрнэт-рэсурсы. Першай легальнай газетай на беларускай мове была «Наша доля» (верасень-снежань 1906 г.). У цэнтры грамадска-палітычнага і літаратурнага жыцця Беларусі ў 1906 – 1915 гг. знаходзілася газета «Наша ніва», дзе адлюстраваны матэрыялы пра народнае жыццё, нацыянальны характар беларусаў. У 7 вопісе «Visuomeninio politinio skyriaus veiklos bylų (1922 – 1939)» 51 фонду LCVA прааналізаваны справы, якія ўтрымлівалі звесткі пра беларускія перыядычныя выданні міжваеннага перыяду. Так, беларускае жыццё асвятлялася ў газетах «Беларуская справа» [28, л. 1], «Беларуская ніва» [29, л. 10], «Беларускі кліч» [30, л. 3], газеце-аднаднеўцы «Водклік» [29, л. 11].

Выданні савецкага перыяду да сярэдзіны 1980-х гадоў выконвалі ідэалагічную функцыю, пытанне жыцця беларусаў у Літве мела аднабаковае адлюстраванне ў СМІ. Новая хваля працэсу этнічнай мабілізацыі беларускай дыяспары ў Літве – 2-я палова 1980-х гадоў – звязаны з палітыкай перабудовы. З атрыманнем незалежнасці Літвой і Беларуссю пачынаецца новы этап у жыцці нацыянальных меншасцей. Пра жыццё суайчыннікаў надрукаваны артыкулы ў перыядычных выданнях «Голас Радзімы» [12], «Наша слова» [4], «Савецкая Беларусь» [45], «Народная воля» [47], «Астравецкая праўда» [52], «Беларус» [1], «Ніва» [14], «Рунь» [38], «Культура» [46], «Звязда» [49], «Краязнаўчая газета» [13], «Наша ніва» [9], «Літаратура і мастацтва» [21].

На сучасным этапе вялікае значэнне і адначасова даступнасць маюць інтэрнэт-рэсурсы. Інфарматыўнай для даследавання беларусаў Літвы з'яўляецца старонка Віленскага беларускага музея імя Івана Луцкевіча [7], дзе змешчаны фо-

таздымкі экспанатаў, якія апавядаюць пра беларускае жыццё ў літоўскай дзяржаве. Пра дзейнасць і жыццё беларусаў можна даведацца на старонках сайта гімназіі імя Францыска Скарыны ў горадзе Вільнюсе [56], «Нашай нівы» [39].

5. Матэрыялы палявых даследаванняў сабраны аўтарам падчас сустрэч з беларусамі Літвы на працягу 2015 г. у Вільнюсе. Было апытана 7 рэспандэнтаў, якія прадстаўляюць два пакаленні жыхароў Вільнюса: людзі ва ўзросце ад 35 да 60, старэйшыя за 65 год. Вусныя ўспаміны, як і архіўныя матэрыялы, не могуць рэпрэзентаваць тэму паасобку, таму аналіз заканадаўчых, архіўных і вусных матэрыялаў дазваляе больш аб'ектыўна разгледзець пытанне. У той жа час вусная гісторыя часта стварае адзіную магчымасць даведацца пра пэўную падзею. Гэтыя звесткі неабходна ўспрымаць ва ўсёй стракатасці і варыятыўнасці. Калі архіўныя, заканадаўчыя і публіцыстычныя матэрыялы з'яўляюцца крыніцамі афіцыйнага паходжання і даюць інфармацыю пра становішча і сацыяльна-эканамічнае, культурнае жыццё беларусаў ў вызначаны перыяд, прайшоўшы папярэдняю цэнзуру пры іх складанні, то палявыя запісы з'яўляюцца вынікам перажыванняў інфарманта.

Такім чынам, у межах артыкула сістэматызавана 5 катэгорый крыніц, якія раней мала ці зусім не выкарыстоўваліся. Так, заканадаўчыя акты даюць магчымасць даследавання адлюстраваных у пастанаўленнях тых ці іншых аспектаў сацыяльна-гістарычнай рэчаіснасці, аналізу працэсу яго рэалізацыі і ўплыву на грамадства. Вывучэнне статыстычных і колькасных даных дазваляе выявіць характэрныя тэндэнцыі змен у дадзены гістарычны перыяд у грамадстве. Элементарнай навуковай навізны атрыманых вынікаў з'яўляецца выкарыстанне архіўных матэрыялаў і палявых запісаў аўтара, якія ўпершыню ўводзяцца ў навуковы зварот. Аналіз крыніц дазваляе разгледзець гісторыю фарміравання і развіцця беларускай этнічнай групы ў літоўскай дзяржаве, даць характарыстыку этнасацыяльным і этнакультурным зменам беларускай дыяспары, выявіць іх асаблівасці і тэндэнцыі на працягу даследаванага перыяду.

ЛІТАРАТУРА

1. Аблажэй, А. Прышпільная мова / А. Аблажэй // Беларус. – 2013. – красавік-травень. – С. 8.
2. Адамковіч, А. Беларусы ў Літве: учора і сёння / А. Адамковіч. – Вільнюс : Таварыства беларускай культуры ў Літве, 2010. – Кн. 1. Вільня. – 200 с.
3. Багалеіша, С. В. Беларуска-літоўскія ўзаемаадносіны ў 1915 – 1924 гг. / С. В. Багалеіша. – Мінск : БДАТУ, 2014. – 231 с.
4. Барсучок, К. Імпрэза ў ТБК Літвы / К. Барсучок // Наша слова. – 2011. – 11 траўня.
5. Беларуская дыяспара. Сучасныя праблемы і перспектывы [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.razam.us/dyyaspara-emgraczyya-radzma/belaruskaya-dyyaspara-suchasnuya-prablemyu-perspektyvy.html>.
6. Виленская губерния. Первая всеобщая перепись населения Российской империи. 1897 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusemp.info/perepis1897/vilno.html>. – Дата доступа: 12.03.2015.
7. Віленскі беларускі музей імя Івана Луцкевіча // Гістарычны музей [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.facebook.com/Віленскі-беларускі-музей-імя-Івана-Луцкевіча-301779156685587/timeline/>. – Дата доступу: 21.02.2015 г.
8. Войцік, Г. Там дзе мяне няма... / Г. Войцік // Рунь. – 2003. – 12 лютага. – С. 3.

9. Жук-Грышкевіч, Р. Усё пайшло, як з ветрам / Р. Жук-Грышкевіч // Наша ніва. – 2000. – 27 сакавіка.
10. Закон Республики Беларусь от 16 июня 2014 года №162-З О белорусах зарубежыя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=69864. – Дата доступа: 23.12.2014.
11. Сборник законов СССР и Указов Президиума Верховного Совета СССР (1938 – 1956) / ред. В. И. Иванова. – М. : Гос. изд-во юридической литературы, 1956. – 531 с.
12. Кавальчук, В. У песнях уся мая душа / В. Кавальчук // Голас Радзімы. – 2005. – 25 сакавіка.
13. Канапацкая, Т. Лунінчанка натхнала на творчасць / Т. Канапацкая // Краязнаўчая газета. – 2006. – жнівень.
14. Куптэль, М. Беларусы Вільні ў Сопаце / М. Куптэль // Ніва. – 2012. – 22 ліпеня.
15. Литовский государственный исторический архив (ЛГИА). – Ф. 567. Оп. 8. Д. 31.
16. ЛГИА. – Ф. 567. Оп. 8. Д. 36.
17. ЛГИА. – Ф. 567. Оп. 8. Д. 41.
18. ЛГИА. – Ф. 719. Оп. 1. Д. 134.
19. ЛГИА. – Ф. 719. Оп. 1. Д. 138.
20. Литовский центральный исторический архив (ЛЦИА). – Ф. 306. Оп. 1. Д. 1.
21. Лойка, А. Спалучаны з Беларуссю / А. Лойка // Літаратура і мастацтва. – 2000. – 15 снежня.
22. ЛЦИА. – Ф. 306. Оп. 1. Д. 5.
23. ЛЦИА. – Ф. 368. Оп. 1. Д. 24.
24. ЛЦИА. – Ф. 368. Оп. 1. Д. 28.
25. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 1. Д. 134.
26. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 1. Д. 140.
27. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 1. Д. 159.
28. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 7. Д. 153.
29. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 7. Д. 283.
30. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 7. Д. 520.
31. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 15. Д. 71.
32. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 15. Д. 661.
33. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 15. Д. 699.
34. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 15. Д. 712.
35. ЛЦИА. – Ф. 884. Оп. 1. Д. 198.
36. ЛЦИА. – Ф. 884. Оп. 1. Д. 43.
37. ЛЦИА. – Ф. 51. Оп. 7. Д. 283.
38. «Наша ніва» ў кантэксце Віленскай культуры // Рунь. – 2008. – сакавік-травень.
39. Наша ніва. Першая беларуская газета [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://nn.by>. – Дата доступа: 12.03.2015.
40. Плыгаўка, Л. Беларуска-літоўскія рэгіянальныя кантакты ў сістэме інтэрферэнтных з’яў полікультурнай зоны / Л. Плыгаўка – Мінск : РІВШ, 2001. – 39 с.
41. Плыгаўка, Л. Сацыялінгвістычная сітуацыя ў сучаснай Літве / Л. Плыгаўка // Slovenska-slovaské jazykové, literarne a kulturne vzťahy. – Prešov, 2007. – С. 210 – 218.
42. Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. 1 марта 1881 – 1913 : в 33 т. – СПб. : Гос. типография, 1899. – Т. 16. – 1179 с.
43. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 31.05.1993 № 354 «Об одобрении Государственной программы “Белорусы в мире” и мерах по её выполнению» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.levonevski.net/pravo/norm2013/num69/d69448.html>. – Дата доступа: 05.02.2015.
44. Рамочная конвенция о защите национальных меньшинств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://conventions.coe.int/Treaty/rus/Treaties/Html/157.htm>.

45. Рублевская, Л. Жизнь и судьба панны Людвики / Л. Рублевская // СБ. Беларусь сегодня. – 2012. – 10 октября. – С. 14.
46. Русак, Н. Літоўскія беларусы ў авальнай зале / Н. Русак // Культура. – 2004. – 8-14 мая.
47. Сівы, А. Ёсць у Вільнюсе школа, у якую завітвае беларускі пасол / А. Сівы // Народная воля. – 2010. – 13-16 жніўня. – С. 2.
48. Статистика Литвы // Литовский департамент статистики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.stat.gov.lt/uploads/docs/2002_11_07.pdf. – Дата доступа: 18.11.2014.
49. Тугарын, Л. Падарунак прэзідэнта Беларусі вучням вільнюскай школы / Л. Тугарын // Звязда. – 2008. – 8 кастрычніка.
50. Фонд поддержки и защиты прав соотечественников, проживающих за рубежом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pravfond.ru/?action=view&id=1740&module=news>. – Дата доступа: 14.04.2015.
51. Ціхаміраў, А. 3 гісторыі беларускай дыяспары ў Літве / А. Ціхаміраў // Дыяспара. Культуралогія. Гісторыя / пад рэд. А. Мальдзіса, А. Смаленчука. – Мінск, 2006. – 359 с.
52. Чакур, Г. Чаму і як вучаць у школе – беларускай у Вільнюсе / Г. Чакур // Астравецкая праўда. – 2010. – 20 сакавіка.
53. Internetowy system aktów prawnych [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://isap.sejm.gov.pl/VolumeServlet?type=wdu#first_Kotwica. – Дата доступу: 21.11.2014.
54. Kalba ir tarpkultūrinė komunikacija / red. kol.: L. Plygavka. – Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2009. – 190 s.
55. Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. – Warszawa: Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej, 1923. – Т. VII. – 128 s.
56. Vilniaus Pranciškaus Skorinos gimnazija [Электронны рэсурс]. – Режим доступу: <http://skorina.lt/mokyklos-muziejus/>. – Дата доступу: 12.01.2015.
57. Wykaz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. – Warszawa: Główny Urząd Statystyczny, 1938. – Т. 1. Województwo Wileńskie. – 86 s.

РЕЗЮМЕ

В рамках статьи произведена систематизация 5 категорий источников (законодательные акты, архивные материалы, статистические данные, материалы СМИ, данные полевых исследований), анализ которых позволяет рассмотреть историю формирования и развития белорусской этнической группы в литовском государстве, дать характеристику этносоциальным и этнокультурным изменениям белорусской диаспоры, выявить их особенности и тенденции.

SUMMARY

The article is dealt with the systemization of 5 types of sources (legal acts, archive recordings, statistics, mass media, field studies). The analysis shows the history of formation and development of Belorussian ethnic group in Lithuania. The author characterizes ethnosocial and ethnocultural changes of Belorussian diaspora and dwells on their peculiarities and tendencies.

Ковалёва Р. М.

ФЕНОМЕН ИНИЦИАРНОГО И ФОЛЬКЛОРНОГО АВТОРСТВА

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 10.09.2015)*

Выделение в словесном искусстве сферы инициарного творчества, не являющегося, на наш взгляд, ни фольклором, ни литературой, но равно необходимой им как определенная полоса свободы, закономерно выдвинуло вопрос о специфике инициарного автора [4, с. 224; 5, с. 83]. Естественно, что решаться он должен

прежде всего в теоретическом плане и с учётом феноменологических, социологических, культурно-исторических и других факторов.

В самом деле, что собой представляет инициарный автор (в дальнейшем ИА)? Он фикция, теоретический конструкт или реальность словесного творчества? В чём тогда специфика его художественного сознания? Каков его культурный багаж? Имеет ли он определённое социальное лицо? Как соотносится с фольклорным (в дальнейшем ФА) и литературным? Можно ли говорить о его присутствии в пространстве словесного творчества в долитературный период? Являлось ли словесное творчество того времени гомогенным? Каков диапазон художественного мышления инициарного автора? Кто он – гений, ремесленник, любитель, эпигон? Каков объём его продукции в общем объёме словесного творчества?

Полагаем, что эти вопросы заслуживают если не изучения, то хотя бы обсуждения в дискуссионном порядке, поскольку проблема авторства находится на задворках интереса современной фольклористики. Об этом свидетельствует отсутствие статей о фольклорном авторе в своде терминов и понятий «Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии» (1993), подготовленном учёными России, Беларуси, Украины, и в энциклопедии «Беларускі фальклор» (2005 – 2006).

А что мы имеем на сегодняшний день, если судить по многообещающей книге В. П. Аникина «Теория фольклора» (2004), академическому сборнику «Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні» (2014 – 2015), материалам ежегодных конференций «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», «Аўтэнтны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання», «Шырмаўскія чытанні» или изданиям «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі», «Фалькларыстычныя даследаванні» и другим? Да практически ничего. Или ничего нового, как, скажем, в вузовском учебнике «Беларускі фальклор» (2007), с привычным определением фольклора как творческой деятельности народных масс, восходящем к дефиниции русского фольклориста В. Гусева в уже упоминавшемся «Словаре научной и народной терминологии».

А как обстоят дела у литературоведов? По-другому. Вот только один пример. В гродненском сборнике «Антропология литературы: методологические аспекты проблемы» (2013) учёные в специальном разделе «Авторский “жизнетекст” в антропологической перспективе. Биография писателя и ее проекции в тексте» поднимают ряд вопросов, безусловно интересных для фольклористов, как, например, автор и его присутствие в произведении (А. Марданов), категория ненадёжного нарратора (Н. Гнатюк), автор и герой (Е. Никольский), биографический дискурс (А. Кубасов), маркёры авторского присутствия (А. Жданова), автор, рассказчик и герой (И. Шпаковский), автобиографизм как форма самопознания (Л. Первушина) и другие [1, с. 3 – 196].

Со времён немецких романтиков и русских революционных демократов фольклористы в большей или меньшей степени довольствовались тезисами, что сам народ является творцом фольклорных произведений (В. Белинский), что фольклорный автор предстаёт как одно нравственное лицо (Н. Чернышевский). Но уже Н. Добролюбов отмечал присутствие в фольклорном творчестве другого типа автора, причём в его негативной функции, а именно книжника, который

намеренно или ненамеренно искажал фольклор. В плане нащупывания иного типа авторства, нежели фольклорное, чрезвычайно интересна мысль Ф. Буслаева об индивидуальном сочинительстве в сфере устной, как тогда выражались, словесности, где могли слагаться песни «оскорбляющие нравственность», но не доживающие до следующего поколения. Фактически Ф. Буслаев говорил о негативном типе инициарного автора в противоположность позитивному. В XX в. в роли позитивного инициарного автора попробовали себя знаменитые былинные сказители Пётр Рябинин, Марфа Крюкова и другие, немало смутив этим фольклористов, которые не могли определиться, считать былинку П. Рябинина о Чапаеве, «сказания-поэмы» М. Крюковой об О. Ю. Шмидте, челюскинцах, В. И. Ленине, покорении полюса и т. д. современным фольклорным творчеством или индивидуальным с использованием традиционной поэтики. А всё достаточно просто: перед нами яркий пример инициарной деятельности.

В свете сказанного поневоле приходишь к выводу, что поле деятельности инициарных авторов весьма обширно. Это не единичные вкрапления, а целые течения. Одним из мощных течений является, например, устная проза, классифицируемая в фольклористике как сказы, бывальщины (были), устные рассказы. Подобное явление, но на этнографическом материале, отмечал П. Богатырёв, относя его к пассивно-коллективным фактам, которые считаются общим достоянием, но «создаются отдельными людьми» [2, с. 294]. Можно сказать, что все эти устные рассказы – общая устная история низов, «молчаливого большинства», не писавшего мемуаров. До поры до времени они не принимались в расчёт ни историками, ни фольклористами как самостоятельное явление, но с начала XX в. устные рассказы о времени и о себе серьёзно изучаются. В фольклорном творчестве, соединяясь со слухами и мифами, они служили «почвой и арсеналом» для формирования исторических и топонимических легенд. В литературном – наряду с мемуарными дайджестами, сводом «фрагментов из мемуарных или иных ретроспективных источников, составляющих в совокупности целостное образование, ориентированное на отражение определённой темы» [11, с. 185], появляются, мы бы сказали, народно-мемуарные дайджесты, представленные книгами С. Алексиевич, начиная с «У войны не женское лицо», А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника «Я з вогненнай вёскі» и других писателей. В результате получаем свертхтекстовое и свертхличное единство. Кто его автор? Составитель или рассказчики? Применительно к мемуарному – составитель, как считает Т. Симонова [11, с. 185]. А к народно-мемуарному? Это ли не повод задуматься о специфике словесного творчества в целом, о соотношении в нём фольклорного, литературного, инициарного авторства в разные исторические эпохи?

Сейчас в литературоведении принято выделять несколько типов авторов. Остановимся на двух, попробуем сопоставить их с фольклорным автором и на их фоне показать специфику инициарного. Во-первых, традиционно, в связи с биографическим методом, в литературоведении выделяется биографический автор. Возможен ли он в фольклоре? Не вдаваясь в подробности, отметим два противоположных подхода к проблеме. Первый чётко обозначен академиком Д. С. Лихачёвым и соотносится с мнением большинства фольклористов: «В фольклорных произведениях может быть исполнитель, рассказчик, сказитель, но в нём нет ав-

тора, сочинителя как элемента самой художественной структуры произведения» [6, с. 237]. Второй принадлежит академику Ю. М. Соколову и также имеет сторонников. Считая фольклор особым отделом литературы, под которой расширительно понималось словесное творчество вообще в его устной и письменной форме, Ю. М. Соколов категорически отрицал безличность фольклорного творчества и настаивал на правомерности употребления понятия авторства применительно к фольклору [13, с. 6 – 12]. Мало того, в качестве аргумента он ссылаясь на богатство типов носителей фольклора (в его понимании – создателей и исполнителей), которые «в психологическом и идеологическом отношениях, в степени мастерства и одарённости» демонстрируют «не меньшее разнообразие индивидуальных обликов, чем в письменной художественной литературе» [13, с. 10].

В очередной раз отдадим должное проницательности В. Я. Проппа в осмыслении проблемы авторства. Он всегда исходил из того, что нерешённых проблем в фольклористике больше, чем решённых, и прозорливо отметил, что между фольклором и литературой, иными словами, между безличным автором и автором-творцом, индивидуальностью, «возможны все формы перехода, которые здесь невозможно ни предусмотреть, ни разобрать. Это вопрос уже конкретного рассмотрения в каждом случае отдельно» [9, с. 164].

Полагаем, что к одной из переходных форм авторства принадлежит инициарный автор. В долитературную эпоху он находится за границей фольклорного процесса или на его границе. Маргинальное положение ИА несколько не исключает, а скорее предполагает возможную фольклоризацию его произведений. Даже на заре своего существования ИА, подобно литературному, вполне реален и индивидуален. Как правило, он известен ограниченному кругу людей – первичных трансляторов его сочинений, не имевших фольклорных аналогов. Например, если речевые заклинательные выражения – поле деятельности ФА и сразу принадлежат как бы всем, подобно современным белорусским присловьям «Барані бог!», «А каб табе ліха было», «Затрасі іх трасца!», то заговоры-обряды – новый фольклорный жанр – обязаны своим появлением ИА, чему есть письменные подтверждения. Так, в Древней Индии храмовые жрецы, выполняя поручение, создавали новые заговоры. Восточные славяне не имели института жречества в его классическом виде, но у них были волхвы, ведуны, знахари, в среде которых и вращались ИА.

Во-вторых, в отличие от биографического автора, теоретики литературы выделяют **автора-творца**. Его нет в первично-эмпирической реальности, он не частное лицо или историческая личность, а категория, создатель вымышленного художественного мира. Согласно мнению современного теоретика литературы Н. Д. Тамарченко, автор-творец выстраивает «эстетический объект», под которым учёный понимает «ценности мира героя, упорядоченные или организованные таким образом, что их система выражает оценку этого мира». У самого автора-творца также есть определённая позиция «по отношению к герою и его миру» [14, с. 91]. В понимании автора-творца Н. Д. Тамарченко вполне солидарен с М. М. Бахтиным и его концепцией автора как эстетически деятельного субъекта. Применимо ли данное положение к фольклорному автору? Да, только с учётом некоторых важных нюансов.

ФА – это прежде всего теоретический конструкт, творец без плоти и крови. Как автор-творец он имеет иную форму субъективности, нежели литературный. ФА-творец – эстетически деятельный суперсубъект, иными словами единично-множественная (термин О. М. Фрейденберг) суперличность, выразитель народности, создатель фольклорной художественной реальности, эстетических принципов и стиля, отличных от литературных хотя бы в силу того, что фольклор и литература ориентированы на разные картины мира и эстетические принципы. Вопреки мнению В.Е. Гусева и ряда фольклористов, считавших, что реально ФА предстаёт как творчески одарённая личность, по инициативе которой возникает фольклорное произведение, к целостному оформлению которого присоединяются многие личности, составляющие данный коллектив [3, с. 172], ФА – органика единично-множественной суперличности, спаянный с её художественным сознанием и не выходящий за её рамки, сколь бы ни велика была творческая одарённость отдельного человека.

Если ФА – хранитель традиции с довольно целостным художественным сознанием и определенным жанровым мышлением, то ИА – её возмутитель с творческим сознанием от раскрепощённого до разболтанного, от художественно глубокого до банального, от целостного до фрагментарного, от продвинутого до клишированного.

Есть один существенный момент, касающийся структуры фольклорного автора-творца, – жанровая определённость, что сохранится и в средневековом авторе [7, с. 33].

Опыт генетического рассмотрения фольклора приводит к мысли, что ФА как понятие, относящееся к устному словесному творчеству общества в целом, в той или иной степени социально детерминирован. Это его органическое свойство. Недаром В. Я. Пропп при классификации фольклора предлагал опираться на социально-разграничительный принцип [9, с. 50]. ИА может знать фольклор, но в своём творчестве, даже имея его в виду, будет ориентироваться на нечто совсем иное. В одном случае – на избитые инициарные клише, что характерно для самодеятельных, эстетически ограниченных поэтов-песенников (тип автора-«репетира»), в другом – на ещё не открытую модель жанра, текста, на пустое словесное пространство, которое ему предстоит обозначить. Не имеет значения, к какой контактной социальной группе относится данный ИА, феноменологически он всегда за пределами единично-множественного ФА, что и позволяет ему в силу специфического положения быть динамическим фактором на любой стадии словесного творчества – от архаической до современной.

На раннесредневековой стадии становления народной культуры ИА раньше всех реагирует, как сейчас говорят, на вызовы эпохи. Он оказывается ближе всех к новой религиозной идеологии – христианской религии (отсюда появление нового жанра – духовных стихов-распевов), разным научным, псевдонаучным, мистическим веяниям (отсюда эсхатологические легенды), к письменности, трансформирующей его прежнее художественное сознание, но и раскрепощающей его. Образно выражаясь, ИА – это тот, кто заражён бациллой нетрадиционности. Тем самым, оставаясь в своей сфере, сфере инициарного творчества, он обретает способность косвенно влиять на фольклорный процесс, где благодаря его толчку

происходят подвижки, прокладываются новые пути, формируются новые традиции, к примеру, свадебного фольклора. Его субстратом были хороводно-игровые песни любовно-брачной тематики. Инициарный средневековый автор очертил контуры нового художественного мира – с женихом и невестой, их семьями, родственниками и друзьями в функции свадебных чинов. Далее эта страница будет обогащаться участником прямого продолжения традиции свадебных песен – фольклорным автором с характерным исторически наследуемым типом жанрового мышления. Но грань между хороводно-игровыми и свадебными песнями перешёл всё же не он, а именно ИА – первичный «демиург» новой художественной реальности.

Теоретики фольклора, а вслед за ними и его историки уверены, что на стадии перехода к новому времени и далее на стадии формирования современных наций происходит «дальнейшее ограничение действия фольклорных форм» [15, с. 39]. Якобы «большинство фольклорных жанров постепенно изживается, затухает или функционирует как явления вторичного характера» [15, с. 42]. Иными словами, ФА впадает в анабиоз, с чем мы никак не можем согласиться, ибо факты свидетельствуют об обратном: творческая активность ФА, направленная в новое русло, наоборот, повышается. Так, жанр исторических песен – творение инициарного, политически ангажированного автора, попадая в фольклорную среду, становится мощным катализатором фольклорного процесса.

Зачатками необрядовой ветви народной лирики фольклор обязан ИА. Здесь мы полностью солидарны с мнением С. Ю. Неклюдова, Л. Ф. Костюковец и других исследователей, что «новации, рождённые меняющейся реальностью и формирующие старые традиции, были связаны исключительно с городской культурой» [8, с. 6], но с одним уточнением: на самом деле происходила не деформация старых традиций (в частности обрядовых), а параллельное формирование новых с активным участием ФА. Ослабление этикетных норм открыло дорогу любовным и семейным песням, охватившим континуум фольклорного процесса.

В городской среде ИА, представитель той или иной субкультуры, стал своего рода медиатором, связующим звеном между профессиональным, полупрофессиональным, любительским и фольклорным творчеством. Продемонстрируем сложившееся соотношение разноуровневого авторства на примере романса: взаимодействие западноевропейского жанра – творчество профессиональных авторов – творчество многочисленных любителей, главным образом, из разночинческой, дворянской (шляхетской) среды, как показатель активизации ИА – параллельное вступление ИА из мещанской среды и формирование поэтики «жестокоего» (мещанского) романса – восприятие модели романса эстетически воспитанным ФА – формирование поэтики народного балладороманса и сюжетоподобной песни с драматическими мотивами. ИА прокладывает путь в фольклорную среду, бытовым и религиозным кантам (псалмам), где к их «обкатке» и разработке присоединяется ФА-исполнитель. Весьма значительна роль ИА в создании песен неволи и протеста. В таком случае ИА, как правило, фокусируется на создании трёх основных типов персонажей (субъектов действия или высказывания): герой-борец-протестант; социальная жертва с характерными элегическими жалобами на жизненные обстоятельства; сатирический разоблачитель. В наше время масштабы

деятельности ИА только расширяются, охватывая новые социальные слои и виртуальное пространство. Буквально на наших глазах формируются особые грани фольклорного авторства, ожидающие и уже находящие своих исследователей.

Пока нет оснований для окончательных выводов, но некоторые выводы, подлежащие научной верификации, сделать можно.

Инициарный автор как создатель протожанров, проторазновидностей, прототекстов и моделей всегда конкретен в своей субкультурной принадлежности. У его творений двойная судьба: полное (частичное) забвение созданного – фольклоризация с утратой авторства.

Типы современного ИА в его соотношении с ФА не выделены, не описаны, терминологически не обозначены, но это, видимо, дело будущего. Внушает оптимизм тот факт, что данная проблема косвенно затрагивается в исследованиях по городскому фольклору (статьи А. Башарина, Е. Костюхина, И. Веселовой, И. Разумовой, А. Белоусова и др. [12, с. 487 – 644]).

Художественное сознание ИА может быть разорванным, особенно это свойственно так называемым самодеятельным. С одной стороны, они хотят соответствовать веяниям времени, с другой – вкусам фольклорно ориентированной публики.

Таких ИА выдаёт эстетично не сбалансированный эклектичный дискурс, назойливая эксплуатация ограниченного числа функционально-коммуникативных моделей.

Инициарное творчество непрерывно наподобие фольклорного, но в отличие от последнего колеблется между полюсами «прорыв» и «штамп», «сдвиг» и «клише», причём прорыв ни на что прежнее концептуально не похож, а клише не имеют ничего общего с фольклорной стереотипностью высказываний, ибо фольклорный дискурс, сколь бы ни был традиционен, обладает многовекторной художественной свободой, способностью противостоять монотонности.

Хочется надеяться, что введение в контекст фольклористических исследований категории «инициарный автор» в какой-то мере приблизит решение задачи, обозначенной К. В. Чистовым как «максимально конкретное изучение генезиса отдельных форм» [15, с. 56].

ЛИТЕРАТУРА

1. Антропология литературы: методологические аспекты проблемы : сб. науч. ст. : в 3 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол. : Т. Е. Автухович (гл. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2013. – Ч. 2. – 281 с.
2. Богатырёв, П. Г. Активно-коллективные, пассивно-коллективные, продуктивные и непродуктивные этнографические факты / П. Г. Богатырёв // Народная культура славян / П. Г. Богатырёв. – М., 2007. – С. 292 – 295.
3. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1967. – 319 с.
4. Ковалёва, Р. М. Интегративные связи инициарного словесного творчества с фольклором / Р. М. Ковалёва // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 17. – С. 219 – 225.

5. Ковалёва, Р. М. Феномен инициарного словесного творчества относительно устно-поэтического / Р. М. Ковалёва // Актуальные проблемы теории литературы и фольклора. – Минск, 2014. – Вып. 3. – С. 83 – 97.
6. Лихачёв, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – М. : Наука, 1979. – 352 с.
7. Лихачёв, Д. С. Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачёв // Избранные работы : в 3 т. / Д. С. Лихачёв. – Л., 1987. – Т. 1. – 656 с.
8. Неклюдов, С. Ю. Фольклор современного города / С. Ю. Неклюдов // Современный городской фольклор. – М., 2003. – С. 5 – 24.
9. Пропп, В. Я. Поэтика фольклора / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 352 с.
10. Сакулин, П. Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей : в 2 ч. / П. Н. Сакулин. – М. : Б. и., 1928 – 1929.
11. Симонова, Т. Г. Мемуарный дайджест: от создания образа к разрушению легенды / Т. Г. Симонова // Антропология литературы: методологические аспекты проблемы : сб. науч. ст. : в 3 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол. : Т. Е. Автухович (гл. ред.) [и др.]. – Гродно. – Ч. 2. – С. 185 – 192.
12. Современный городской фольклор. – М. : РГГУ, 2003. – 736 с.
13. Соколов, Ю. М. Русский фольклор / Ю. М. Соколов. – М. : Гос. уч.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1941. – 558 с.
14. Тамарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика : введение в курс / Н. Д. Тамарченко. М. : РГГУ, 2006. – 208 с.
15. Чистов, К. В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории / К. В. Чистов. – Л. : Наука, 1986. – 304 с.

РЕЗЮМЕ

В статье выдвигается гипотеза о существовании особого типа авторства – инициарного. Вводится понятие «инициарный автор». Предлагается сопоставительная характеристика инициарного автора и фольклорного. Анализируется их неравнозначная роль в фольклорном процессе.

SUMMARY

The article proposes the idea of a certain type of authorship, namely initial authorship, and introduces the notion of initial author. The outlined analysis of the initial author and the folkloristic author in a comparative framework suggests their nonequivalent role in the folkloristic process.

Крумлевская А. А.

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛОРУССКОГО ПОДВИНЬЯ В XX – НАЧАЛЕ XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2015)*

Религиозные ценности всегда имели важное значение для существования и развития духовной культуры разных народов. Зачастую именно этноконфессиональные традиции играют определяющую роль в обеспечении устойчивости той или иной этносоциальной структуры, формировании этнической идентичности [1, с. 102]. Поэтому этнорелигиозный фактор становится одним из наиболее значительных в процессе эволюции этносоциальной структуры. В исследовании данных процессов необходимо учитывать этноконфессиональную специфику регионов, так как подробное изучение локальных особенностей позволит более углуб-

лѐнно рассмотреть этносоциальную структуру белорусского общества в целом. Важность регионального и комплексного подходов в исследовании отмечается как главное требование в изучении этносоциальных и этноконфессиональных процессов, структуры в целом.

Цель данной статьи – изучить особенности развития этноконфессиональных процессов на территории Белорусского Подвинья в XX – начале XXI в. как одного из компонентов, формирующих этносоциальную структуру. Исследованием проблем межконфессиональных отношений, межэтнических взаимодействий, этнокультурных процессов на территории Беларуси занимаются современные белорусские этнологи и социологи: А. Вл. Гурко, А. В. Гурко, Л. В. Ракова, Т. И. Кухаронак, Г. И. Касперович, А. М. Вабищевич, Е. М. Бабосов и другие.

Базовым понятием в раскрытии термина «этноконфессиональные процессы» являются «этноконфессиональные группы». Как отмечает А. В. Гурко, «этноконфессиональные группы или общности – это этнические группы, которые характеризуются совокупностью национальных и вероисповедных признаков, отличающих их от коренного населения (евреи-иудеи, татары-мусульмане, русские-старообрядцы, немцы-лютеране, поляки-католики, украинцы-греко-католики)» [6, с. 70]. При формировании этноконфессиональных групп конфессиональная и этническая специфика тесно переплетаются. В течение длительного взаимодействия этнические явления, свойства становятся составными элементами религиозного культа, «конфессионализируются» и, наоборот, отдельные компоненты культурного комплекса приобретают характер этнических явлений, этнически окрашиваются, «этнизуются» [15, с. 317]. Сочетание этнических и конфессиональных признаков формирует своеобразную этноконфессиональную культуру – сообщество людей, объединенных этническим самосознанием, языком общения, территорией проживания и единством исповедуемой религии [16]. Представители различных этнонациональных и конфессиональных групп, проживающих в поликультурном социуме, имеют возможность объединяться в сообщества как для сохранения народной самобытности, так и для популяризации своих религиозных традиций среди населения. Таким образом, под «конфессиональными процессами» мы будем понимать процессы формирования и функционирования этноконфессиональных общностей и групп, являющихся наиболее значительными компонентами этносоциальной структуры.

Особое внимание и актуальность на современном этапе представляет изучение этноконфессиональных процессов историко-этнографического региона Белорусское Подвинье (бассейн течения реки Западная Двина). С точки зрения современного административно-территориального деления, Белорусское Подвинье соотносится с территорией Витебской области, до настоящего момента недостаточно изученной в белорусской науке.

В Витебской области, согласно данным переписи населения 2009 г., проживают 1,202 млн человек [10]. Исторические особенности формирования территории Беларуси обусловили значительную этническую дифференциацию регионов, что явилось предпосылкой конфессионального разнообразия. Специфика территории Витебской области предопределена географическим положением как пограничного региона (белорусско-литовско-латышско-российского пограничья) и

характеризуется сложными этнокультурными и этноконфессиональными процессами. Согласно данным переписи населения 2009 г., удельный вес белорусов в Витебской области составил 85,1%, русских – 11,3%, украинцев – 1,2%, поляков – 0,9%, евреев – 0,2% [11]. Такое соотношение указывает на полиэтничность данного региона, что непосредственным образом оказывает заметное влияние на поддержание культурных связей между сопредельными государствами на республиканском, областном и региональном уровнях [7, с. 149]. Одним из важных факторов этнокультурного взаимодействия является религиозность населения, особенно пограничных территорий, роль религиозной составляющей в формировании этнического самосознания населения, состояние межконфессиональных отношений в регионе.

На территории Витебской области зарегистрированы на сегодняшний момент и действуют 543 религиозные общины, 17 конфессий. Из них 281 община (51,7%) принадлежит Белорусской Православной церкви, 94 общины (17,3%) – Белорусскому костёлу, 51 община (9,4%) – христианам веры евангельской, 38 общин (7%) – евангельским христианам-баптистам. Старообрядческая церковь насчитывает 18 общин (3,3%), адвентисты седьмого дня – 14 (2,6%), евангелическо-лютеранская церковь – 14 (2,6%), христиане полного евангелия – 7 (1,3%), свидетели Иеговы – 5 (0,9%), ортодоксальный иудаизм – 5 (0,9%), мусульмане – 4 (0,7%), прогрессивный иудаизм – 3 (0,6%), Белорусская греко-католическая церковь – 3 (0,6%), новоапостольская церковь – 3 (0,6%) общины. По одной общине (0,2%) в Витебской области имеют следующие религиозные направления: бахаи, Международное общество сознания Кришны, церковь Иисуса Христа последних дней [12].

На протяжении столетий конфессиональная структура населения Витебщины претерпела значительные трансформации. Поэтому при исследовании данного вопроса необходимо учитывать исторические условия: нахождение современной территории Витебской области в составе различных государств (Российской империи и РСФСР, Польши и БССР).

Так, Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. позволяет рассмотреть этноконфессиональную ситуацию на Витебщине. Большая часть современной Витебской области на конец XIX в. входила в состав Витебской губернии, отдельные регионы – в Могилевскую, Ковенскую, Минскую губернии. Данные переписи 1897 г. свидетельствуют о том, что на территории Витебской губернии было распространено четыре конфессии: православие, католицизм, старообрядчество и иудаизм. Большинство жителей (55%) придерживалось православия. Витебская губерния отличалась пёстрым национальным и конфессиональным составом. Среди её населения 24% исповедовали католицизм, 12% – иудаизм, 3% – протестантизм. Сопоставление данных переписи о национальности и религиозной принадлежности жителей губернии позволяет утверждать, что большинство белорусов в Витебской губернии (87%) было православными. Около 10% исповедовали католицизм и около 3% были старообрядцами. Русские (66%), так же как и белорусы, в большинстве своём принадлежали к православным, но была высока доля и старообрядцев – 32% всего русского населения Витебской губернии. Поляки в основном исповедовали католицизм, латыши часто были при-

верженцами католической веры, хотя значительную часть среди них составляли протестанты (14,6%) [9, с. 64 – 65]. Таким образом, несмотря на преобладание православного вероисповедания среди населения Витебской губернии в конце XIX – начале XX в., взаимоотношения между верующими различных конфессий характеризовались взаимоуважением и терпимостью.

Этноконфессиональную специфику территории Белорусского Подвинья обусловили события 1920-х годов. В результате заключения Рижского мирного договора в марте 1921 г. произошло разделение территории Беларуси на Западную – вошла в состав Польши, и Восточную – в составе СССР в границах БССР. Нахождение территории Витебщины в разных государствах оказало определённое влияние на современные этноконфессиональные процессы. Так, на Восточной Витебщине (современный Витебский, Полоцкий, Сенненский, Лепельский р-ны) советской властью был принят ряд декретов и постановлений, которые лишали церковь привилегий и материальной помощи государства, конфисковывались церковные земли, помещения, монастыри. Уже в этот период проводилась антирелигиозная пропаганда среди населения, целью которой было отлучить верующих от религиозных традиций [9, с. 66]. Архивные документы 1920 – 1930-х годов свидетельствуют о массовом закрытии храмов, изъятии церковных ценностей, передаче части религиозных учреждений под школы, склады, клубы [5, л. 57]

Несмотря на принятые меры со стороны советского государства, некоторые религиозные общины продолжали свою деятельность. Так, в 1923 г. в Витебской губернии действовало 24 общины старообрядческих организаций [4, л. 1]. В 1930-е годы на территории БССР продолжилась борьба с религией. Большое внимание уделялось искоренению праздничных традиций из жизни людей (запрет красить яйца на Пасху). За посещение церкви могли исключить из института, объявить выговор на работе. Однако религиозные традиции, существовавшие в течение многих столетий, прочно удерживались в укладе жизни, мировоззрении населения. На западной Витебщине (современный Поставский, Браславский, Глубокский, Шарковщинский, Докшицкий р-ны), которая до 1939 г. находилась в составе Польши, сложилась иная этноконфессиональная ситуация. Известно, что во II Речи Посполитой главенствующую роль играл Костёл, оказывавший значительное влияние на все сферы жизни общества и поэтому имевший более благоприятные условия для развития, чем другая конфессия. Вместе с тем, в государстве существовала тенденция использования католической церкви в определённых политических целях. Одна из таких целей – полонизация Западной Беларуси. Даже польские объективные источники указывали, что эти регионы в этническом отношении неоднородные. К примеру, в отчёте Браславского уездного староства за 1919 г. отмечалось, что «население уезда преимущественно состоит из поляков и белорусов-католиков, тяготеющих к польской культуре» [14, с. 72]. Согласно данным, которые браславский ксёндз Юзеф Савицкий предоставил в 1928 г. в Виленскую епархию, из 6 917 верующих в приходе 4 917 были белорусами, 1 500 – поляками, 500 – литовцами [14, с. 72]. В это время в основе политики духовных и светских властей лежал принцип: если католик – значит поляк.

В этот период продолжала свою деятельность и Православная церковь. Важно отметить, что ни в документах, ни в воспоминаниях старожилов не

зафиксированы свидетельства ограничения или запрета на деятельность православных общин. Так, польские власти не ставили преград по восстановлению довоенных приходов на Браславщине: Браславского, Дрисвятского, Богинского, Иказненского, Замошского, Козьянского, Друйского. Не были восстановлены только приходы в Видзах и Красногорке из-за малого количества прихожан. Несмотря на государственную идеологию «окатоличивания», всё же в довоенной Польше были приняты меры по обеспечению религиозных свобод среди верующих всех конфессий, в том числе православных. До сих пор автор статьи не обнаружил в архивных материалах факта насильственных реквизиций имущества у Православной церкви. Церковь занималась и определённой культурно-просветительной деятельностью, которая основывалась не только на белорусских, но и на русских традициях и культуре. Одна из особенностей западной части Витебщины – более высокий уровень религиозности населения – сохранилась и по сей день. Связано это прежде всего с тем, что религиозные организации, существовавшие до 1939 г. на территории Западной Беларуси, не были подвержены гонениям и уничтожению, как в Восточной Беларуси. В 1939 г. произошло воссоединение Восточной и Западной части Беларуси, что повлекло определённые изменения в этноконфессиональной структуре населения БССР в целом и Витебщины в частности. В годы Великой Отечественной войны значительно возрастает уровень религиозности населения и восстанавливаются соответствующие традиции. В первые послевоенные годы наблюдалось некоторое оживление религиозной жизни населения: возобновились крестные ходы, паломничества, вновь проводились обряды крещения, венчания, погребений.

Спад религиозности, наблюдаемый в 1960-е годы, был связан с усилением контроля за деятельностью религиозных организаций. Число прихожан в церквях, особенно детей и молодёжи, сокращалось. Уменьшалось число проводимых священнослужителями религиозных обрядов [2, с. 127]. Так, на 1966 г. зафиксировано 48 религиозных организаций, принадлежащих Русской Православной церкви (РПЦ), 13 – католической, 24 – протестантской церкви. В 1970-е годы конфессиональная ситуация изменилась незначительно. На 1973 г. зарегистрировано 43 общины, принадлежащие РПЦ, 11 – католической, 5 – протестантской церкви [8, с. 226]. 1970 – 1980-е годы характеризуются более лояльной политикой государства в отношении конфессий. В конце 1980-х – начале 1990-х годов процессы демократизации, происходившие в обществе, привели к оживлению религиозной жизни: восстановлению епархий, расширению церковной сети и т. д.

В Беларуси на протяжении 2000-х годов продолжался рост количества религиозных общин, однако он был не столь значительный, как в 1990-е годы. В 1995 г. отмечен пик роста, когда сформировалось 344 религиозных общины (в 1994 г. – 157, в 2005 г. – 57, в 2007 г. – 52, в 2011 г. – 48 общин). В частности, в Витебской области на 1992 г. насчитывалось 175 общин, на 1995 г. – 243, на 2010 г. – 485 общин. По официальным данным, с 1988 г. до начала 2000-х годов количество религиозных общин в Беларуси увеличилось в 2,5 раза, а религиозных направлений – в 3 раза. Количество общин на начало 2001 г. достигало 2 663, в 2005 г. – 2 829, 2010 г. – 3 106 [3]. Согласно данным на 2010 г., первое место в Беларуси, и в Витебской области в частности, по числу общин занимает Православная церковь

(261 община), на втором месте находятся протестанты (132 общины), римско-католические общины (92) занимают третье место [3]. По данным Аппарата уполномоченного по делам религий и национальностей, в Беларуси на 1 января 2012 г. зарегистрированы и официально действуют 3 374 общины 25 религиозных объединений [12].

Таким образом, можно сделать вывод о заметном влиянии этноконфессиональных процессов XX – начала XXI в. на формирование этносоциальной структуры общества. На примере подробного изучения этноконфессиональной ситуации на территории Белорусского Подвинья прослежены основные тенденции в развитии этнических и конфессиональных процессов, охватывающих всю территорию Беларуси. До сегодняшнего момента сохраняется более высокий уровень религиозности в западных регионах Витебской области по сравнению с восточными регионами. При этом в западной части насчитывается и значительно большее количество общин, чем в восточных областях. Также следует отметить на данный момент более высокий рост религиозных организаций в восточных регионах Витебщины, чем в западных. Это непосредственным образом связано с событиями недавнего прошлого (1920-е годы), благодаря которым этноконфессиональная структура западной Витебщины не была разрушена, а продолжила функционировать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белявцева, Д. Этнорелигиозный фактор и становление региональных особенностей политического сознания в Беларуси / Д. Белявцева // Палітычная сфера. – 2004. – № 3. – С. 102 – 106.
2. Верашчагіна, А. У. Гісторыя канфесій на Беларусі / А. У. Верашчагіна // Этналогія Беларусі. Традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве : вучэбна-метадычны дапаможнік / Т. А. Наваградскі [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 314 – 333.
3. Верещагина, А. В. Динамика этноконфессиональной структуры Беларуси / А. В. Верещагина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://valerytishkov.ru/engine/documents/document2038.doc>. – Дата доступа: 04.07.2015.
4. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 118. Оп. 4. Д. 11.
5. ГАВО. – Ф. 290. Оп. 1. Д. 35.
6. Гурко, А. В. Конфессиональная ситуация в Республике Беларусь: этнический и исторический аспекты / А. В. Гурко. – Минск : ИСПИ, 2001. – 102 с.
7. Касперович, Г. И. Этнокультурные процессы на Витебщине в современный период / Г. И. Касперович // Беларуская Падзвінна: вопыт, метадыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зб. навук. прац Міжнар. навук.-практ. канф., Полацк, 21-23 красавіка 2011 г. : у 2 ч. / Полацкі дзярж. ун-т ; пад агул. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача. – Наваполацк, 2011. – Ч. 2. – С. 148 – 158.
8. Крумплевская, А. А. К вопросу о формировании конфессиональной структуры Витебской области во второй половине XX века (на основе материалов Государственного архива Витебской области) / А. А. Крумплевская // XI Конгресс антропологов и этнологов России : сб. материалов, Екатеринбург, 2-5 июля 2015 г. / отв. ред. : В. А. Тишков, А. В. Головнёв. – М. ; Екатеринбург, 2015. – С. 225 – 226.
9. Григорьева, Р. А. Население белорусско-русского пограничья: демография, язык, этническая идентификация / Р. А. Григорьева, Г. И. Касперович – Минск : Право и экономика, 2004. – 80 с.

10. Национальный состав населения Республики Беларусь и распространённость языков. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2009 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belestat.gov.by>.
11. Национальный состав населения Республики Беларусь. Перепись населения Республики Беларусь 2009 года / Нац. стат. комитет Республики Беларусь. – Минск, 2011. – Т. 3 – 433 с.
12. Религиозная ситуация и государственно-конфессиональные отношения в 2010 году // Официальный сайт Аппарата Уполномоченного по делам религий и национальностей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belarus21.by/ru/main_menu/religion/new_url_676148382/. – Дата доступа: 10.08.2015.
13. Религиозная ситуация и государственно-конфессиональные отношения в 2015 году. // Официальный сайт Витебского областного исполнительного комитета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vitebsk-region.gov.by/ru/soc_sfera/religia/religiozn_sit. – Дата доступа: 10.08.2015.
14. Шыдлоўскі, К. Касцёл і царква ў міжваенны час (20 – 30-я гг.) і гады гітлераўскай акупацыі / К. Шыдлоўскі // Браслаўскія сшыткі. Гістарычны зборнік. – 1997. – № 2. – С. 72 – 83.
15. Этнические и этносоциальные категории : свод этнографических понятий и терминов. – М. : ИЭА РАН, 1995. – 345 с.
16. Этносоциальные и конфессиональные процессы в современном обществе : сб. науч. ст. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол. : М. А. Можейко (отв. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2010. – 431 с.

РЕЗЮМЕ

В статье представлен детальный анализ специфики этноконфессиональных процессов Белорусского Подвинья в XX – начале XXI в. Автор подтверждает выводами, что этнический и конфессиональный компоненты оказывают влияние на формирование этносоциальной структуры общества.

SUMMARY

The article is dealt with the detailed analysis of the ethno-confessional process peculiarities of Belorussian Podvinya in XX – the beginning of XXI century. The author comes to the conclusion that the ethnic and confessional components of the society has affected the formation of its ethnosocial structure.

Кухаронак Т. І.

«ЧЫСТЫ ЧАЦВЕР» НА БЕЛАРУСКА-РУСКІМ ПАМЕЖЖЫ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 03.09.2015)

Работа выканана пры падтрымцы БРФФД, праект № Г15Р-017

З 2015 г. групай беларускіх і расійскіх этнолагаў і фалькларыстаў па лініі Беларускага рэспубліканскага фонду фундаментальных даследаванняў вядзецца распрацоўка тэмы «Адаптыўныя механізмы культуры руска-беларускага памежжа: лёс народнай традыцыі ў зменлівым свеце», у межах якой былі сабраны, сістэматызаваны і абагульнены фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы па традыцыйнай каляндарнай абраднасці беларусаў у памежных са Смаленскай вобласцю раёнах Магілёўскай (Быхаўскі, Горацкі, Касцюковіцкі, Клімавіцкі,

Крычаўскі, Хоцімскі, Чавускі, Чэрыкаўскі) і Віцебскай (Дубровенскі, Лёзненскі) абласцей¹.

Сярод свят, якія да сённяшняга дня з'яўляюцца найбольш значнымі для жыхароў названай тэрыторыі, вылучаецца чацвер перадвелікоднага тыдня, па мясцовай тэрміналогіі, *Чысты/Чісты чачвер(-ь)/чэцвяр*. Рытуалістыка гэтага дня абапіраецца на народнаэтымалагічнае тлумачэнне назвы самога свята – Чысты чачвер, гэта значыць усё павінна быць вычышчана, вымыта, праветрана.

Гэты дзень тыпалагічна роўны мяжы старога і новага года і таму шэраг звычаяў, абрадавых дзеянняў, магічных прыёмаў утрымлівае яскравую семантыку навалецца, рубяжа, пералому. Як у кожны пераломны перыяд каляндарнага года, у Чысты чачвер, паводле вераванняў жыхароў даследаванай тэрыторыі, ажыццяўлялася «праграмаванне» на ўвесь год, у першую чаргу адносна паляпшэння здароўя, для чаго патрэбна было ўстаць як мага раней, «да сонца», пакуль яшчэ цёмна, і памыцца ў лазні, пакупацца ў рацэ або возеры, умыцца крынічнай вадой: *«Гаварылі, што да сонца нада ў бані памыцца – будзеш здаровы»* (зап. ад Аляксандры Клемантовіч, 1932 г. н., в. Падлессе, Быхаўскі р-н); *«Гавораць: “Уставайце, дзеткі, рана, штоб да сонца памыцца ў бані, штоб былі здаровенькія”*. Дак мы басяка бегалі ў баню, далёка была баня» (зап. ад Галіны Гапеевай, 1942 г. н., в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н); *«А мама, бывала, памыецца ў бані, пойдзець у речку памыцца вадой этай да сонца»* (зап. ад Антаніны Белыхонавай, 1927 г. н., в. Наркі, Чэрыкаўскі р-н); *«У Чысты чачвер я помню, што баню ўсёгда тапілі ноччу, штоб с утра абязацельна памыцца ў бані. Часы ў тры, у чатыры, да васхода сонца нада памыцца. Глядзім тады – усе бані топяць. Тады эа было строга. Бані былі не ў кождага, у багацейшых былі, а як у мяне мама была адна, бацька на вайне пагіб, то хадзілі к саседзям, у баню прасіліся, памагалі тапіць, дроў занясуць, вады»* (зап. ад Ніны Камаровай, 1941 г. н., в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н).

У гэты дзень вада, якую тут называлі «чачвярговая», як лічылася, валодала незвычайнымі гаючымі ўласцівасцямі: *«Нада было да зарі набраць вады, пакуль воран сваіх дзяцей не пакупаў. У тры часа ночі хадзілі за вадой на речку, а як зорька падымецца, тады няльзя воду браць. Ваду бралі с рэчкі і чачвярговай вадой мыемся. І не порцілася вада, пералівала ў сцекляную пасуду, стаіць цэлы год, чачвярговая вада!»* (зап. ад Тамары Сіняковай, 1967 г. н., в. Ляды, Дубровенскі р-н). Для асвятчэння ваду, часам і мыла, пакідалі на ноч на дварэ: *«Перад Чысты чачвер нанач вынасілі вадзічку, мыла, уранні ўжо памыеешся этай вадзічкай»* (зап. ад Галіны Гапеевай, 1942 г. н., в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н).

Прытрымліванне звычаяў і выкананне некаторых мікраабрадаў Чыстага чачвярга былі накіраваны на дасягненне матэрыяльнага дабрабыту: *«У Чысты чачверь, у чачверь на пятніцу, нада грошы, устаць у дзвянаццаць часоў і дзе-якія грошы ў цябе ёсць, іх нада дастаць і ў кашальку, і капейкі ж раньшэ былі, і ўсе пересчитаць, тры разы. Тады грошы ўсе ўрэмя будуць весціся, не звядуцца»* (зап. ад Соф'і Чаплёвай, 1930 г. н., г. Дуброўна).

¹ Выкарыстаны палявыя запісы аўтара, А. Боганевай, Т. Валодзінай, У. Лобача.

Як сведчаць нашы палявыя матэрыялы, на тэрыторыі памежных раёнаў адным з самых яскравых і адметных праяўленняў лакальнай культурнай традыцыі, звязанай з Чыстым чацвяргом, з’яўляецца вераванне аб тым, што ў гэты дзень крумкач (воран) купае сваіх (ці чалавечых) дзяцей да ўсходу сонца. У мінулым больш шырокае распаўсюджванне мела менавіта вераванне, што крумкач сваіх дзяцей купае і «хто, прыкмеціўшы гэта купанне, здабудзе сабе хаця б кроплю вады ад мокрага крумкачанняці, той усё жыццё не будзе ведаць хвароб і, акрамя таго, стане ўсё ведаць» [1, с. 242]. Сёння зрэдку фіксуецца адзінкавыя запісы на гэтую тэму: «У Чысты чацверь да свету тапілі баню, бані кала сажалак стаялі. Дзяцей як нясеш, можа там і ня воран плёскаецца, а ты дзецям: “Слухай, слухай, воран дзяцей купаець у рэчкі”» (зап. ад Марыі Макаранкі, 1946 г. н., в. Ліпаўка, Хоцімскі р-н); «Гаварылі, што воран сваіх дзяцей купая да сонца. Мая матка распавядала, што бачыла дажа, як воран дзяцей сваіх купая. Гавора: “Прыляцеў і так іх купая ў рэчцы, і сам купаецца і дзяцей купая”» (зап. ад Яўгеніі Арловай, 1936 г. н., в. Хутар, Быхаўскі р-н); «Воран у Чысты чацвер да сонца сваіх дзяцей купая. Тады трэба і дзетак купаць – гэта добра. Дажа і цяпер многія сваіх дзетак да сонца купаюць» (зап. ад Ганны Новікавай, 1920 г. н., в. Уюн, Быхаўскі р-н).

Трансфармацыя веравання адбывалася ў накірунку «крумкач купае чалавечых дзяцей» і набывала функцыі дзейснага сродку народнай педагогікі: «Дзетак пужалі: “Ну, падымайцеся ўжэ, падымайцеся, а то воран паляціць у другую баню”. А спаць хочацца, прыходзім у баню: “А дзе той воран?” – Дак нада ж было раньша ўстаць, вы ж спалі. Паляцеў у другую баню”. Гаварылі, як воран пакупая, здаровый будзеш, красівыый будзеш, да. <Думаю> на будушчы год ня буду спаць хацець, устану рана-рана, пакупаець мяне воран» (зап. ад Ніны Вепручковай, 1940 г. н., в. Вудага, Чэрыкаўскі р-н); «У Чысты чацвер воран дзяцей купаець. У іх ёсь тазік такі бажэсцвенны. І купаюць рана. – <У ворана тазік бажэсцвенны?> – Ну, так. Большаю часць ён пасвіцаець дзяцей этых, воран пасвіцаець. <Дык ён сваіх купаець ці чалавечых?> Не, этых, што пріходзюць у баню. Іх нада рана насіць у баню, і ён там прісутвуіць. <Толькі яго не бачна?> – Ага. <Дык той воран харошы?> Эты чорны воран харошы, дзяцей купаець» (зап. ад Зінаіды Макеенкі, 1935 г. н., в. Буда, Хоцімскі р-н); «Казалі, што воран дзяцей купае. <Мы> параздзеліся: “А дзе ж той воран, калі ж ён будзець купаць нас?” – “А ён скоро прыляціць. – А калі ж? – Калі сонца ўсходзіць”. Тады мамка гаворіць: “Дзетачкі, эта ж такая прігаворка, адзевайцеся, ідзіця, воран вас ужо памыў”» (зап. ад Галіны Гапеевай, 1942 г. н., в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н); «Спаць хочацца... Матка будзіць: “Уставай, – гаворіць, – воран будзець дзяцей купаць у бані”. У баню прыдзеш – нідзе таго й ворана няма» (зап. ад Ніны Камаровай, 1941 г. н., в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н); «У Чысты чацверь топяць баню на заре і нас вадзілі мамы. “Воран дзяцей купаў”, – казалі так. Як мыеся ў бані, гаварылі: “Воран, купай нас, каб мы былі чыстыя”» (зап. ад Лізы Шунькінай, 1927 г. н., в. Каласоўка, Касцюковіцкі р-н); «Дзяцям гаварылі, воран дзяцей купае, а яны ночачку не спяць, ці скоро ён прыляціць? – “Прыхадзіця, дзетачкі, воран вас будзець купаць”. А ён жа не прылятаіць» (зап. ад Антаніны Белахонавай, 1927 г. н., в. Наркі, Чэрыкаўскі р-н);

«Раньша ў Чысты чацвер тапілі баню і рана ўтрам да ўсхода сонца мылі, купалі дзяцей. Я помню, мама нас раненька разбудзіць і вядзец у баню, штоб мы памыліся, штоб сонца не ўзайшло. Гаварылі, што воран купаець дзяцей. Мы саблюдалі этат абряд» (зап. ад Валянціны Паўлушкінай, 1944 г. н., в. Вусце, Чэрыкаўскі р-н); «У Чысты чацвер баню тапілі. “Воран будзя купаць” – дзяцём так кажучь. Да сонца ж тапілі, дзеці ня хочуць. “Пойдзем, пойдзем, воран жа дзяцей будзя купаць, ня бойцеся. Ну ня бойцеся, я вас не павяду” – <мама казала>. Дык дзеці баяцца, каб воран не браў» (зап. ад Марыі Каханоўскай, 1926 г. н., в. Галавенчыцы, Чавускі р-н); «У Чысты чацвер тапілі баню, і пад утро мылі дзяцей сваіх, гаварылі, што воран дзяцей купаець, у бані іх купалі, угаворвалі, што воран вас купаець» (зап. ад Галіны Брыкавай, 1941 г. н., в. Стары Дзедзін, Клімавіцкі р-н); «У Чысты чацвер топяць баню. Гаварылі, што воран дзяцей купае. Да сонца баню тапіла і мама мне гаварыла: “Бягі бягом, мыйся быстрэй, а то воран дзяцей купая”. Ля бані жа ёсць вада, там ён купая. Бані былі не ў кожнага, у нас на лагу была баня, і мы туды хадзілі мыцца. Воран чалавечаскіх дзяцей купая, значыць, ён харошы. Мама нас памые і: “Бяжы, бяжы, Насценька, на вуліцы, там воран дзяцей купая”. Я выскачыла з бані, няма таго ні ворана, нічога. Я пастаяла і: “Мама, ужо мяне пакупаў воран”. Мы малыя былі адзін пад адзін, усе ўмесце мыліся: і дзевачкі, і мальчыкі. Мама нас мыла і на вуліцу выпіхвала, каб нас яшчэ і воран пакупаў» (зап. ад Анастасіі Мельнікавай, 1933 г. н., в. Бынава, Быхаўскі р-н); «Эта як мыеш дзяцей у Чісты чацвер, дзеці як малыя плачуць, тады ім кажэць: “Вот воран пріляцеў, січас цібе купаць будзец”». І каторая баба сядзіць на лавачке і кажэць: “Прыляцеў ужэ воран, во, во, во, січас у баню ўляціць”. Тады ён слухаець ці праўда, малы еты» (зап. ад Зінаіды Мядзведзевай, 1935 г. н., г. Дуброўна); «Гаварылі, што ў Чысты чацвер воран дзяцей купая, эта павер’е старых-старых людзей. Раньшэ і дзелалі, ночью баню тапілі і да васхода сонца дзеці далжны былі памыцца ўсе, патаму што воран рана дзяцей купае. А цяпер ужо калі хочаш мыюцца» (зап. ад Любові Мацвеевай, 1935 г. н., в. Баркалабава, Быхаўскі р-н).

Ва ўсім арэальным масіве Чысты чацвер суправаджаецца звычаймі, абрадавымі дзеяннямі, прыкметамі і павер’ямі, якія групуюцца вакол ідэі ачышчэння, парадку навакольнай жыццёвай прасторы, чысціні цела: «У Чысты чацвер уставалі рана, абмяталі ўсё на заслонку і выкідалі чэрез дарогу ці няслі на крыжавую дарогу» (зап. ад Зінаіды Шакура, 1928 г. н., в. Вусця, Чавускі р-н); «Чысты чацвер, каб усё ў хаце прыбраць, пасціраць і на вокны павешаць, каміны бялілі» (зап. ад Валянціны Судковай, 1944 г. н., в. Чорны Бор, Быхаўскі р-н); «У Чысты чэцвяр павымаюць усе, каб чыста было. Павесяць ручнікі чыстыя. Ой, вымывалі дзежку, вілкі шкраблі нажамі» (зап. ад Яўгеніі Арловай, 1932 г. н., в. Хутар, Быхаўскі р-н); «У чацвер памыліся, пасціралі і ўсё, тады ўжо, каб болей не сціраць нічога, каб вады не муціць» (зап. ад Марыі Елінай, 1937 г. н., в. Баркалабава, Быхаўскі р-н); «Калісь і мая матка, і я, каб і ў хатах памыць, і качэргі пашкрэбці. Тады як у хатах чыста – тады тая хата ідзець на Страсьць, а ў каго грязна – тая ўжо ня пойдзец» (зап. ад Ніны Белай, 1938 г. н., в. Іўкіна Слабада, Хоцімскі р-н); «Павымыюць палы, паталкі, усе дзеревяннае, усе сцены павымыюць, рушнічкі новыя, скацёрць новая, усё новае, харошае. Старае

павыкінуць» (зап. ад Зінаіды Мядзведзева, 1935 г. н., г. Дуброўна). У гэты дзень з асаблівай стараннасцю мылі дзяжу-хлебніцу і хлебную лапату. У Дубровенскім раёне ў Чысты чацвер мылі даёнкі ў лазні, каб каровы давалі шмат малака: *«Даёнкі мыць хадзілі ў Чысты чацвер у баню – так старухі дзелалі»* (зап. ад Раісы Нікіценкі, 1935 г. н., в. Арловічы).

Абрадавыя дзеянні прэвентыўнага характару былі звязаны з выгнаннем клапоў: *«У Чысты чацвер было етых прымавак. Я была малая, а тады ж, дзетачкі, етых клапоў было. А сястра большая: “Тоня, раздзявайся, і мяці хату, каб не было нічога, ні клапоў, ні блох”. – Дык як жа раздзявацца? – Нада дагала. – Дык як жа дагала. – Я, кажыць, пайду с хаты, а ты раздзівайся”. Ну, раздзелася і мяла»* (зап. ад Антаніны Белахонавай, 1927 г. н., в. Наркі, Чэрыкаўскі р-н); *«Раньша клапоў было многа, блох, да ў Чысты чацверь устаем раненька без рубашкі, без усяго, стараемся на лапаць сабраць етых клапоў. Лапаць прычапляем, матка: “Вязіце, дзетачкі, ета ў лес ілі ў речку, укіньця ўсё”. І бягім, раненька, толька світаць станець. А калі няма блізка леса, дзе-небудзь за вербу выкінем. Клапоў жа сынем ці ў бумагу, ці ў бутылачку якую і кладзем на лапаць, і лапаць <трэба> звесці з двара»* (зап. ад Еўдакіі Сцефаненкі, 1937 г. н., в. Касцюшкавічы, Крычаўскі р-н); *«Мы былі малыя, матка раздзенецца нагала і хату мяла ў Чысты чацверь, рана-рана, каб чыстата была, каб ніякіх блох не было, нікога»* (зап. ад Ніны Яўхіменкі, 1931 г. н., в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н).

Рабілі захады, каб на сядзібу не запаўзалі гадзюкі: *«І во яшчэ хадзілі кругом хаты з вярэўкаю, каб не было вужакі, мама хадзіла»* (зап. ад Антаніны Белахонавай, 1927 г. н., в. Наркі, Чэрыкаўскі р-н).

Праграмавалі і будучы ўраджай: *«У Чысты чацвер бывала цыбулю паснімеш, пачысціш яе – тады яна харашо расцець»* (зап. ад Таццяны Мельнікавай, 1932 г. н., в. Наркі, Чэрыкаўскі р-н).

Цэнтральным абрадавым дзеяннем Чыстага чацвярга на даследаванай арэальнай тэрыторыі выступае асвячэнне солі і хлеба: *«Перад Вяліканнем есць Чістый чацверь, у Чістый чацверь увечарі, як лажыцца спаць, насыпаеш солі ў міску, хлеба режеш, булку нельзя целую, паўбулкі можна, а цэлую булку нельзя і нясеш паставіш на дваре. А ўранні тады нясу ў хату і Гасподзь Бог ачышчаець усю эту соль. І нада ўранні і скату даць, усыпаць у пойла, у ваду, і парасёнку, і курям, і самаму наесца абязцельна!»* (зап. ад Соф’і Чаплёвай, 1930 г. н., г. Дуброўна); *«У чацвер у міску соль насыпаюць і хлеб кладуць, і ставяць на ноч на дварэ так, каб луна свяціла — эта чацвярговая соль і хлеб. Эты хлеб давалі скаціне і дзецям»* (зап. ад Тамары Прышчэпавай, 1932 г. н., в. Міхалінава, Дубровенскі р-н); *«Соль і хлеб клалі, ставілі вышэй, каб і птушачкі хлеб паклевалі. Бог свяціў, соль чацвярговая ў мяне ёсць, яшчэ даўнішня-прыдаўнішня. Соль тады каровам, гонім карову ў поле, абсыпалі, а цяперя кароў няма, я й не вынасіла. Хлеб проста хранілі. І мыла вынасілі, мыліся ўтрам»* (зап. ад Кацярынф Мельнікавай, 1926 г. н., в. Горы, Горацкі р-н); *«У Чысты чацвер нанач вынасілі соль, вадзічку, мыла. Уранні ўжо памыеішся этай вадзічкай»* (зап. ад Галіны Гапеевай, 1942 г. н., в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н).

Прызнанне важнай сімвалічнай ролі чацвярговай солі і хлеба праяўляецца і ў звычаі захоўвання іх як ахоўных і лекавых сродкаў: *«Соль вынасілі ў Чысты*

чацвер вечарам пад страху, а на ўсходзе сонца забіралі. Эта святая соль, яе давалі, калі дзіця захварэе ці скаціна» (зап. ад Раісы Нікіценкі, 1935 г. н., в. Арловічы, Дубровенскі р-н); *«Яшчэ ставілі, каб была соль чацвярговая, палезна, як суроцы, тады с хлебам яе з'есці. Ставілі на месячык са срады на чацвер ноччу, каб пастаяла яна на вуліцы, каб месячык пасвяціў. Эта называецца чацвярговая соль. Яна дужа нада, як шэпчуць»* (зап. ад Марыі Елінай, 1937 г. н., в. Баркалабава, Быхаўскі р-н); *«На ноч хлеб і соль ставілі, тады хлеб еты з'ядуць, а соль нясуць на Паску, пасвецяць ету соль і стаіць. Эта соль – яна ад гразы»* (зап. ад Зінаіды Мядзведзевай, 1935 г. н., г. Дуброўна).

На даследаванай тэрыторыі Чысты чацвер лічыўся часам, калі актывізаваліся ўсялякія злыя сілы, ведзьмы, якія маглі пашкодзіць здароўю і дабрабыту чалавека: *«Усё казалі, што ведзьма прыдзець у Чысты чацвер, пуні замыкаць нада. Усё пуню замыкала наша мамачка, штоб ведзьма не прышла»* (зап. ад Галіны Гапеевай, 1942 г. н., в. Недзведзь, Клімавіцкі р-н). Паводле народнага меркавання, каб засцерагчыся ад шкоды, у Чысты чацвер нельга нікому нічога даваць і пазычаць: *«У Чысты чацвер нельга было даваць нічога нікому»* (зап. ад Кацярыны Мельнікавай, 1926 г. н., в. Горы, Горацкі р-н); *«У Чысты чацвер чараўнікі толькі ходзяць і просюць солі, ці што там, і чаруюць у дом ці ў хазяйстве, штоб карова малака не дала. У Чысты чацвер нельга к людзям хадзіць»* (зап. ад Праскоўі Новікавай, 1928 г. н., в. Ляхаўка, Дубровенскі р-н).

Такім чынам, звычайнасць і абраднасць Чыстага чацвярга ў даследаваным арэале, маючы шэраг агульнабеларускіх адпаведнікаў, заўважна вылучаецца лакальнымі адметнасцямі, да якіх у першую чаргу адносяцца: асаблівая вылучанасць у народным календары жыхароў памежных раёнаў гэтага святочнага дня, што, з аднаго боку, мог «запраграмаваць» дабрабыт на ўвесь наступны год, а з другога – з'яўляўся асабліва небяспечным, калі актывізаваліся злыя сілы; шырокая распаўсюджанасць і бытаванне веравання пра тое, што ў гэты дзень крумкач купае сваіх (ці чалавечых) дзяцей да ўсходу сонца; высокі сакральна-сімвалічны статус чацвярговай солі, вады і хлеба.

ЛІТАРАТУРА

1. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типолитография, 1897. – [2], X, 307, 30с.

РЕЗЮМЕ

В статье на современных полевых материалах, в том числе записанных автором в экспедициях, раскрываются регионально-локальные особенности распространённых в ареале Витебско-Могилёвско-Смоленского пограничья обрядности и верований, связанных с четвергом перед Пасхой (*Чысты/Чісты чацвер(-ь)/чэцвяр*). Данный обрядовый комплекс на исследуемой территории, являющейся зоной контактов и взаимовлияний двух близкородственных белорусской и русской культур, состоит из разнообразных обычаев, поведенческих стереотипов, обрядово-магических действий, примет и поверий и отличается локальной спецификой. Широко представлены высказывания и суждения носителей местных календарно-обрядовых традиций.

SUMMARY

In the article on contemporary field materials, including recorded by the author during expeditions revealed regional and local features common in the area of Vitebsk and Mogilev, Smolensk borderland rituals and beliefs related to the Thursday before Easter (Chysty chetsver). This ceremonial complex is an area of contact and mutual influence of two closely related Belarusian and Russian cultures, consists of a variety of customs, behavior patterns, ritual and magic acts, adopt and beliefs, and different local characteristics. Widely presented statements and judgments of local calendar-ceremonial tradition.

Люкевіч Ю. В.

КАРАВАЙНЫ АБРАД У СТРУКТУРЫ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАГА ВЯСЕЛЛЯ: СУЧАСНЫ СТАН І ТРАНСФАРМАЦЫЯ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2015)

Важнай асаблівасцю абрадаў, якія суправаджаюць пераходныя моманты жыцця, з'яўляецца іх накіраванасць на ахову, абярэг чалавека ў новым жыцці. Так, каравайны абрад, што ўваходзіць у структуру вясельных абрадаў падрыхтоўчага перыяду, таксама выступае своеасаблівым пераходам ад падрыхтоўкі вяселля да яго пачатку і, па некаторых меркаваннях, нясе ў сабе засцерагальную, ахоўную функцыю. Выпяканне каравая на Заходнім Палессі лічылася пачаткам вяселля, а яго падзел – галоўным кульмінацыйным момантам абраду. Таму каравай, як пануючае звяно ў вяселлі, суправаджаў яго ад пачатку і да завяршэння.

Уваходзячы ў структуру палескага вяселля, каравайны абрад меў адметныя абрадавыя этапы. Існуе вызначаны набор мінімальнага дзеянняў, які складае структуру каравайнага абраду: збор каравайніц → зачынанне каравая і яго замес → распал печы → усаджванне каравая ў печ і яго выйманне → упрыгожванне каравая → вынас каравая ў клець. Кожны этап нёс у сабе вызначаную функцыю і суправаджаўся адпаведнымі абрадавымі песнямі. Каравайныя песні і прыгаворы яшчэ існуюць у памяці сталых жыхароў Заходняга Палесся, і захаванне гэтага кампанента сведчыць пра значнасць дадзенага абраду ў структуры заходнепалескага вяселля. Тэксты каравайных песень паказваюць на старажытнасць гэтага этапу вяселля. Прысутнасць устойлівай формулы-звароту «караваю, мой раю», дзе «рай» меў значэнне багацця, а з ім аб'ядноўваліся і паняцці «бог», «добрая доля», гаворыць пра надзвычай трапяткое стаўленне да каравая як да жывой істоты, сапраўднага бажства [1, с. 648].

Каравайны абрад на Заходнім Палессі пачынаўся са збору каравайніц, да якіх, як да галоўных удзельнікаў, меліся адметныя патрабаванні, абавязковыя для выканання. Выбар каравайніц грунтаваўся на «падабенстве». Жанчыны, якім давяралася выпякаць галоўны вясельны хлеб, павінны былі валодаць самымі лепшымі якасцямі: гаспадарлівасцю, дзетнасцю, працавітасцю. Найчасцей гэта былі замужнія жанчыны, але сустракаліся і выключэнні. Так, у вёсках Астромічы, Кісялеўцы, Рыбнае Кобрынскага раёна Брэсцкай вобласці гэтая адказная справа давяралася дзяўчатам – сяброўкам маладой [6, с. 290]. Асобная ўвага надавалася сямейнаму жыццю каравайніц. У шлюбе яны абавязкова павінны былі жыць шчасліва. Жанчынам, якія не мелі дзяцей, а таксама ўдовам катэгарычна

забаранялася нават прысутнічаць на абрадзе, каб гэтыя якасці не перайшлі праз каравай да маладых.

Пасля таго, як удзельнікі абраду збіраліся, наставаў час рытуальных дыялогаў. Каравайніцы прасілі дазвол ў вышэйшых сіл, бацькоў, а таксама ва ўсіх прысутных пачынаць каравайны абрад. Верагодна, дадзеныя дыялогі неслі ў сабе значэнне «аддзялення» побытавага жыцця ад сакральнай, рытуальнай сферы абраду: *«За пэршым разам, Божым прыказом, дозволтэ батько і маты мулудуй коровай зачынаты!»* – Адказ: *«Біг благословыть!»* (зап. у в. Бельск, Кобрынскі р-н, Брэсцкая вобл.). Гэтым рытуальным дыялогам удзельнікі абраду імкнуліся заручыцца згодай і падтрымкай Бога і продкаў, прадказаць шчаслівы лёс для маладых. Непасрэдна пасля рытуальнай гутаркі дзеянні каравайніц атрымлівалі велізарную значнасць і мелі ўплыў на будучае жыццё сям’і.

Прадукты, неабходныя для выпякання каравая, жанчыны звычайна прыносілі з сабой. Гэта таксама можна звязаць з тым, што разам з мукой, яйкамі, маслам удзельніцы абраду нібы ўкладалі частку свайго добрага жыцця і станоўчых якасцей у гэты каравай.

Першы замес цеста ажыццяўляўся таксама ў адпаведнасці з вызначанымі патрабаваннямі. У цэнтры пакоя ставілі кошык са збожжам (у некаторых рэгіёнах замест кошыка быў зэдлік), пакрывалі яго кажухом і зверху ставілі дзежку.

Кажух вылучаецца высокім семіятычным статусам. Яго рытуальнае выкарыстанне пачыналася з першых хвілін жыцця чалавека і працягвалася да самай смерці [4, с. 210]. Кажух увасабляў будучы дабрабыт, багацце і плоднасць. Ідэю багацця заканамерна актуалізавала наяўнасць густой поўсці: *«Каб жаніх быў багаты, як кажух валахаты»* [4, с. 211]. Другім элементам, які меў выключную значнасць у каравайным абрадзе, выступае дзяжа, што ўвасабляе жаночае чэрава, адпаведна рост плода, дзіцяці атаясамліваецца з падыходам, падыманнем цеста. Таму дзяжа становіцца культурным эквівалентам жанчыны наогул, цяжарнай у прыватнасці, і пачынае выкарыстоўвацца ў абраднасці, накіраванай на магічнае спрыянне нараджэнню.

Першы замес цеста ажыццяўляўся старэйшай каравайніцай. Гэта магла быць старэйшая жанчына роду або хросная маці маладога ці маладой. Склад цеста каравая таксама меў свае адметнасці: напрыклад, адсутнасць солі, якая тлумачылася тым, каб маладыя жылі салодка: *«Як коровай пэклы солі ны сыпалы. Коб жыття молодых було солодкэ»* (зап. ад Марыі Андрэеўны Кірылюк, 1940 г. н., в. Камень Шляхецкі (Акцябр), Кобрынскі р-н). акрамя таго, існуе звычай дадаваць да цеста гарэлку (гэта робяць амаль паўсюдна ў Беларусі) дзеля багацця і весялосці маладых [3, с. 464].

Да вымешвання цеста далучаліся ўсе запрошаныя каравайніцы, а пасля таго, як каравай быў замешаны, цесту надавалі адпаведную форму і ўсаджвалі ў печ, ужо падрыхтаваную да гэтага моманту.

Стаўленне да дроў, якімі тапілі печ для каравая, таксама мела сваю спецыфіку. Так, на Брэстчыне падчас абраду ажыццяўляўся крадзеж дроў, пры гэтым дровы набывалі рытуальныя якасці: *«Трэба піч топыты – тогды йдут тыйі коровайноці по сусідах, крадут дрова. Трэба накрасты дрова, коб пікса коровай. Дровы па-настаяшчаму кралы, і всі зналы эта. Вот господар, хазяін*

твоей хаты, дэ крадуть, бачыт, то він знае, шо на каровай, і ныхто нэ крычыт, ніхто ныц ны кажэ» [6, с. 290].

З сярэдзіны ХХ ст. каравай у печ сталі ўсаджваць жанчыны (гэта тычыцца і Брэсцкага Палесся), раней для такой мэты запрашалі пераважна мужчын. Гэта мог быць брат маладой, хто-небудзь са старэйшых сваякоў ці добрых знаёмых, іншым разам *«маленькага хлопчыка клічут, коб він хоч потрымався за тую лупату, як заджыют у піча»* [6, с. 290]. Вымаць каравай на Заходнім Палессі таксама абавязак мужчыны. Спечаны каравай даставалі з печы і варажылі на будучы лёс маладых: *«Вынялі – глядзят, чы каровай хорошы, опрэдэляют, якая ўжо доля будзе ў маладых: чы нэ трэснув, чы нэ лопнув, чы нэ прыгореў»* (зап. ад Праскоў'і Пракаповіч, 1924 г. н., в. Смаляніца, Пружанскі р-н).

Падчас выпякання каравая жанчыны выраблялі спецыяльныя ўпрыгажэнні. Іх сэнс і семантыка розныя: адны былі накіраваны на дабрабыт і багацце, другія з'яўляліся ўвасабленнем гендарнай прымеркаванасці каравая да маладой ці маладога, трэція мелі проста эстэтычную функцыю.

У некаторых вёсках Брэсцкага Палесся ў час, калі пёкса каравай, разводзілі спецыяльнае маленькае вогнішча, каб каравай не падгарэў. Знешні выгляд каравая меў важнае значэнне. У залежнасці ад таго, падгарэў ён або не, вырас вялікім ці не вырас, прыгатаваўся прыгожым, цэлым або трэснуў пасярэдзіне, прагнавалася будучае жыццё маладых: *«Колы трэшчына пасырэдыні, то гэта значыць плоха молодыйі жыты будуць. Як тако бік выпрае гэта зачыт молодая вжэ дытыну носыт. А бувае так, шчо як уно досталы каровай с пічкі він хорошій все, а як уно пустуяв то падае, это тожэ ны добрэ»* (зап. ад Марыі Кірылюк, 1940 г. н., в. Камень Шляхецкі (Акцябр), Кобрынскі р-н).

Яшчэ адзін вызначальны звычай падчас караваянага абраду – мыццё рук і выліванне вады. Цікава, што ў некаторых раёнах Беларусі дзяжу ніколі не мылі (Кобрынскі р-н), яе адчышчалі ад сухога цеста. Мыццё дзяжы дазвалялася толькі падчас караваянага абраду. На тэрыторыі Брэсцкага Палесся выліванне вады пасля мыцця рук з'яўлялася дэманстрацыяй «чэснасці» або «нячэснасці» маладой. У першым выпадку яе вылівалі на дзверы хлява: *«Бабы ідуць на двор і тую бяруць лапату, шчо каравай у печ сажалі. І ўжо на дзверы як вулілі, паюць, скачуць. А лапатай гэтай б'юць на дзверах, і трэба каб зламалася»* (зап. ад Надзеі Муравейкі, 1942 г. н., в. Малыя Чучавічы, Лунінецкі р-н). У некаторых вёсках ваду вылівалі пад пладовае дрэва, найчасцей вішню: *«Каровайночкы, руки мыця, / А помывшы, под вышню лыця»* [6, с. 292].

Пасля таго, як каравай быў спечаны, удзельнікі абраду прыступалі да яго ўпрыгожвання. Можна выказаць здагадку, што гэтае дзеянне па сваёй семантыцы было накіравана на паляпшэнне жыцця маладых і прыўнясенне ў яго рыс, уласцівых тым упрыгажэнням, якія змяшчаліся на караваі. Нездарма каравай імкнуліся зрабіць вышэй, яскравей. Падчас гэтага дзеяння караваю спявалі спецыяльныя песні, што падкрэслівалі яго прыгажосць: *«Удача, удача, / Як каравай удаўся, / Шырокім лісцем услаўся, / У чырвоныя кветкі ўбраўся»* (Пінскі р-н) [2, с. 151]; *«Ой, наш каравай вышышы, / Наш жанішок лепшы. / Ой, арэ і косіць, / У Госпада Бога просіць / Высокі строгі на гумне, / Яшчэ вышышы каравай на стале»* (Кобрынскі р-н) [2, с. 147]. Калі каравай быў канчаткова ўпрыгожаны,

адбываўся яго выкуп і вынас у клець, там ён павінен быў стаяць да самага падзелу. Увесь гэты час бацькі маладых уважліва сачылі за тым, каб ніхто чужы не зайшоў у гэтае памяшканне. Людзі верылі, што на каравай можна было зрабіць дрэннае ўздзеянне (напрыклад, адшчыпнуць кавалак), якое адмоўна паўплывала б на жыццё будучай сям'і.

Яшчэ адзін неад'емны элемент каравайнага абраду – песні. Ад іншых вясельных песень каравайныя адрозніваюцца больш дакладнай дыферэнцыяцыяй, яскрава выражаным абрадавым прызначэннем, магічным, заклінальным сэнсам.

Найчасцей у тэкстах палескіх каравайных песень гаворыцца пра прысутнасць падчас абраду і непасрэдна ўдзел у ім Бога, Божай Маці, анёлаў; таксама тут згадваюцца і абагаўляюцца нябесныя свяцілы: *«Ой, дэ ж ты бував, наш славны короваю? / Ой, бував жэ ж я ў Бога за двэрыма / І выдав жэ ж я місяця і з зорю, / Воны славлы, благословлы Іванка і з жоною»* (зап. у в. Камень Шляхецкі (Акцябр), Кобрынскі р-н).

Адной з яскравых адметнасцей заходнепалескага каравай можна лічыць спецыяльныя ўпрыгажэнні, якія тут мелі назву «шышкі». У адных вёсках каравай упрыгожвалі толькі зверху «пташачкамі», «зорачкамі», «баранчыкамі», «зайчыкамі», у іншых ствараліся цэлыя канструкцыі з галінак, папярэдне заматаных цестам і запечаных.

У залежнасці ад мясцовых традыцый на тэрыторыі Брэсцкай вобласці маглі выпякаць два або чатыры вясельныя караваі. Напрыклад, у вёсцы Смалянціца Пружанскага раёна двума караваімі маладыя абменьваліся, а два дзялілі падчас абдорвання.

Эстэтычная функцыя каравайных упрыгажэнняў стала ўзмацняцца з сярэдзіны XIX ст. Пра тое, што ўпрыгажэнні першапачаткова не з'яўляліся элементамі дэкору каравай, сведчыць непарушная традыцыя іх вырабу, знешняга выгляду, колькасці і месцазнаходжання на караваі. Больш раннія ўпрыгажэнні неслі ў сабе пэўную семантычную значнасць, накіраваную на сямейны дабрабыт. На сучасных заходнепалескіх караваіх таксама прысутнічаюць традыцыйныя карвайныя ўпрыгажэнні, але іх семантычная значнасць змянілася.

Тым не менш, у большасці раёнаў Брэсцкага Палесся да нашага часу патрабуецца абавязковая прысутнасць каравай на вяселлі. Аднак ён з'яўляецца толькі ў момант падзелу, абрад выпякання каравай ўжо страчаны, а яго наяўнасць на вяселлі тлумачыцца палешукамі наступным чынам: у функцыі адорвання маладых *«трэба, коб він був на вэсіллі. Чы торт, чы каровай – все равно. Гэта кому якій нравыцца. Но трэба коб був – гэта так трэбо. <А для чаго ён патрэбны на вяселлі?> ... Для даров. Ну, так просто ты ж ны пуйдэш гроші чы подарок дарыты, а так в обмен на кусок каравай»* (зап. ад Ніны Паўлаўны Гурскай, 1965 г. н., в. Кустовічы, Кобрынскі р-н, Брэсцкая вобл.). Некаторыя з апытаных увогуле не маглі адказаць на гэтае пытанне і тлумачылі прысутнасць на вяселлі каравай тым, што «так трэба» (архіў аўтара).

Хоць каравай і сёння з'яўляецца неад'емным вясельным атрыбутам на тэрыторыі Брэсцкага Палесся, але трансфармаваўся яго знешні выгляд і спосаб прыгатавання. Калі ў традыцыйнай культуры Палесся XIX – пачатку XX ст. каравай выпякала група жанчын, то сёння яго ўсё часцей набываюць у адной

каравайніцы на заказ. Палескі каравай і ў наш час упрыгожваюць «шышкамі», кветкамі, але форма каравайнай канструкцыі прыняла выгляд трохпавярховай.

Цікава тое, што вясельны комплекс Брэсцкага Палесся хоць і страціў абрад выпякання каравая, а апошні трансфармаваўся ў працэс заказу рытуальнага хлеба ў каравайніцы, да яе асобы, як і раней, прад'яўляюцца адпаведныя патрабаванні. Насельніцтва Брэсцкага Палесся ацэньвае не толькі яе майстэрства, але і звяртае ўвагу на тое, каб каравайніца не была ўдавой: *«В нашому сэлі на вэсілле трэба каровай. Вжэ як колысь його ны пыкуць і пісні ны спываюць. В одыных маты хрышчона спыче, другыйі на заказ бэруць. Дывляцця, коб каровайныця ны була вдовыцюй, ну і коб сама була добрая господыня»* (зап. ад Веры Мікалаеўны Кірыеўскай, 1939 г. н., в. Магдалін, Кобрынскі р-н). На тэрыторыі Кобрынскага раёна ў кожнай трэцяй вёсцы маецца свая каравайніца, і мясцовыя жыхары вёсак Кобрыншчыны ўсё часцей заказваюць караваі ў іх.

Для каравайніц Палесся характэрна праяўленне ў вырабах сваёй творчасці, што прадстаўлена ў выглядзе розных фігурак, якія суседнічаюць на палескім караваі з традыцыйнымі элементамі ўпрыгажэнняў.

Момант падзелу каравая і сёння прысутнічае ў беларускім вясельным рытуале, але ўжо не з'яўляецца кульмінацыйнай часткай вяселля. Цырымонія падзелу каравая амаль згубіла сваю асноўную функцыю – яднанне роду – і набыла рысы вясельнай гульні пад кіраўніцтвам вядучага на вяселлі. Гэта робіць абрад яскравым, маляўнічым, эмацыянальна насычаным відовішчам, працягвае жыццё многіх момантаў, хоць і ў фармальным эквіваленце. Эстэтызацыя рытуальных дзеянняў, забяспечваючы вялікае эмацыянальнае ўздзеянне «сцэн» вясельнай гульні на яе ўдзельнікаў, спрыяе захаванню некаторых экспрэсіўных элементаў традыцыйнага вяселля. [5, с. 116]. Так, падзел каравая ў сучасным палескім вяселлі ў большай ступені выконваецца з улікам традыцыйных рытуальных дзеянняў. Як і раней, вынас каравая – гэта адзін з вельмі ўрачыстых момантаў вяселля. Сват выносіць каравай, падняўшы высока над галавой, а ўсе ўдзельнікі вяселля сустракаюць яго стоячы. Як правіла, на палескім вяселлі і сёння прысутнічаюць два каравая: адзін для сваякоў маладой, другі для сваякоў маладога. Перш чым прыступіць непасрэдна да падзелу хлеба, сват абмывае рукі гарэлкай, а маладая пад сталом перадае яму нож. Гэтыя рытуальныя дзеянні, характэрныя для традыцыйнага вяселля, гарманічна знаходзіць сваё месца і ў сучасным вясельным рытуале.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – 768 с.
2. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – Кн. 2. – 831 с.
3. Гура, А. В. Каравай / А. В. Гура // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., , 1999. – Т. 2. Д – К (Крошки). – С. 461 – 466.
4. Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.

5. Прыемка, В. В. Инварыянтная формула вясельнай абраднасці беларусаў / В. В. Прыемка // Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай ; уклад. В. В. Прыемка. – Мінск, 2011. – 291 с.

6. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6. т. / аг. ідэя і рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2008. – Т. 4. Брэсцкае Полессе : у 2 кн. – Кн. 1. – 559 с.

РЕЗЮМЕ

В статье речь идёт о каравайном обряде Брестского Полесья, его региональных особенностях и элементах трансформации. Каравайный обряд занимает важное место в традиционной культуре Брестчины и является одним из ярчайших элементов свадьбы данного региона. В статье представлены материалы интервьюирования носителей традиционной культуры Брестской области.

SUMMARY

The article presents the korovai rite of Berest Polesie, its regional peculiarities and transformation elements. The korovai rite plays an important role in the traditional culture of Brest region and is one of the brightest wedding elements of this region. An interview with a traditional culture bearer of Brest region is presented in the article.

Мілаш Я. А.

ДА ПЫТАННЯ АБ АСАБЛІВАСЦЯХ БОГАСЛУЖБОВАЙ, КНІГАВЫДАВЕЦКАЙ І АДУКАЦЫЙНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ ХРЫСЦІЯНСКІХ КАНФЕСІЙ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2015)*

Беларускія хрысціянскія традыцыі стагоддзямі фарміраваліся на беларускіх землях. Галоўным чынам яны ўзніклі пад уплывам хрысціянства усходняга (праваслаўнага) і заходняга (каталіцтва). За гэты час хрысціянскія традыцыі зніталіся з вобразам і ладам жыцця беларусаў, прадвызначалі іх паводзіны, сталі неад’емнай часткай традыцыйнай культуры і ў некаторай ступені ўжо з’яўляюцца этнічнай складаючай беларусаў. Адным з важнейшых элементаў беларускіх хрысціянскіх традыцый выступаюць богаслужбовая мова, падрыхтоўка мясцовага кліру і наяўнасць нацыянальнай духоўнай адукацыі. Мова богаслужэння з’яўляецца элементам этнічнай самасвядомасці, бо вялікае значэнне для этнічных працэсаў і выхавання этнічнай самасвядомасці ў вернікаў маюць тыя элементы рэлігійнай абраднасці, якія выконваюцца падчас найбольш урачыстай часткі богаслужэння і літургіі: чытанне Святога Пісання, пропаведзь, спяванне рэлігійных гімнаў на зразумелай для народа мове, чытанне духоўнай літаратуры [7, с. 261]. На нашу думку, уплыў пералічаных кампанентаў на фарміраванне свядомасці народа, яго самавызначэнне і этнічнае атаясамліванне, на сферы грамадскага і культурнага жыцця з’яўляецца найбольш значным і вызначальным з усіх астатніх элементаў, што складаюць беларускія хрысціянскія традыцыі. Таму неабходна прасачыць развіццё і фарміраванне моўнай традыцыі і нацыянальнай духоўнай адукацыі ў хрысціянскіх цэрквах у часы станаўлення незалежнай Беларусі, калі актывізаваліся культурныя, этнічныя, грамадскія працэсы. Дадзены артыкул прысвечаны вывучэнню і аналізу моўнай, выдавецкай і адукацыйнай

дзеінасці хрысціянскіх канфесій, а таксама вызначэнню ступені ўплыву названых традыцый на этнічныя працэсы ў сучаснай Беларусі.

Вывучэнню гэтага пытання прысвечаны артыкулы А. У. Гурко, Г. І. Каспяровіч, І. У. Чаквіна, Э. С. Ярмусік і іншых [7, с. 261 – 269; 8, с. 28 – 87]. Але асобнай працы, якая б асвятляла ўплыў вышэйназваных элементаў духоўнай культуры на этнічныя працэсы на Беларусі, няма.

І заходняя, і ўсходняя плыні хрысціянства за ўвесь час існавання на беларускіх землях мелі практыку выкарыстання беларускай (старабеларускай) мовы ў сваёй дзейнасці, за два апошнія дзесяцігоддзі сітуацыя была найбольш адметнай.

Што тычыцца Праваслаўнай царквы, то пасля прыпынення праследавання і абвясчэння дзяржавай свабоды слова і веравызнання яна ўзнавіла і актывізавала сваю дзейнасць. Калі казаць пра яе становішча, то ў параўнанні, напрыклад, з Каталіцкім касцёлам Праваслаўная царква знаходзілася ў значна больш лепшым стане. Акрамя таго, у Беларускай Праваслаўнай царкве (БПЦ) атрымалася захаваць большую колькасць прыходаў і святароў. Праваслаўе ў сучаснасці працягвае заставацца найбольш уплывовай хрысціянскай канфесіяй на тэрыторыі Беларусі, да якой належыць 80% усіх вернікаў краіны [3, с. 20 – 25].

Традыцыйным для БПЦ быў уплыў на яе з боку Рускай Праваслаўнай царквы. Цэрквы аб'ядноўвае агульная мова і царкоўнае жыццё, адзінае вышэйшае кіраўніцтва. БПЦ набыла ў 1989 г. статус Экзархата РПЦ, а патрыяршым экзархам быў прызначаны мітрапаліт Мінскі і Слуцкі Філарэт.

У тым жа годзе аднавілі сваю дзейнасць пасля перапынку ў 22 гады адукацыйныя ўстановы Беларускай праваслаўнай царквы. Тады была адкрыта на базе Жыровіцкага манастыра Мінская духоўная семінарыя, а пазней і Мінская духоўная акадэмія. Дадзеныя навучальныя установы рыхтуюць галоўным чынам праваслаўных святароў, але тут існуюць спецыяльнасці і для свецкіх асоб. Навучанне ў Духоўнай акадэміі дае магчымасць атрымаць вышэйшую багаслоўскую і тэалагічную адукацыю. У названых установах адукацыйны працэс адбываецца на рускай мове, але вывучаюць тут таксама беларускую мову, гісторыю Беларусі, гісторыю Беларускай Праваслаўнай царквы, а ў семінарыі ў Жыровічах ёсць спецкурс «Праваслаўе і культура Беларусі». Сапраўды значнай падзеяй у 2011 г. стала адкрыццё Духоўнай семінарыі ў Віцебску. Тут ажыццяўляецца падрыхтоўка святароў, багасловаў, педагогаў, іншых царкоўных працаўнікоў для служэння ў прыходах, епархіяльных і сінадальных установах. Акрамя вышэйшых навучальных устаноў, у Беларусі існуюць праваслаўныя вучылішчы, што займаюцца падрыхтоўкай рэгентароў, ікананістаў, званароў і катэхізатараў. Гэта Слонімскае, Мінскае і Віцебскае духоўныя вучылішчы. Як правіла, адукацыю тут атрымліваюць свецкія асобы, якія потым працуюць у прыходах БПЦ, нядзельных школах і прыхадскіх харах [4].

У Праваслаўнай царкве галоўнымі ў богаслужэннях, евангелізацыі і выдавецкай справе застаюцца царкоўнаславянская і руская мовы. Сярод апытаных праваслаўных вернікаў усе далі такі адказ [1, арк. 20 – 40]. Прычым гэтыя дзве мовы вельмі часта атаясамліваюцца рэспандэнтамі. І толькі вернікі з Гродна адзначылі, што падчас богаслужэнняў у іх храме (Каложская царква і Сабор усіх

беларускіх святых) «служба – на царковнославянском, проповедь – на беларусском» [1, арк. 8, 9]. Таксама богаслужэнні на беларускай мове можна пачуць у мінскім Петра-Паўлаўскім саборы і прыходзе Святога архангела Міхаіла ў Сухарава. На беларускай мове адбываецца навучанне ў некалькіх нядзельных школах. Увогуле, ужыванне беларускай мовы ў Праваслаўнай царкве не так моцна распаўсюджана, як у Каталіцкім касцёле, але апошнім часам працэс набывае сілу. Станоўча на гэта паўплывала прыняцце БПЦ рашэння аб дазvole ў Мінскай епархіі чытаць асноўныя богаслужбовыя тэксты (парэміі, Апостал і Евангеллі) на беларускай і рускай мовах [11], што дало магчымасць ініцыятыўным святарам, прыходам і актыўным групам вернікаў больш паспяхова спрыяць ўвядзенню беларускай мовы ў царкоўнае жыццё.

Прызначаны Вышэйшым Экзархам для праваслаўных Беларусі Мітрапаліт Філарэт заўсёды прызна ставіўся да ініцыятывы ўжываць беларускую мову і святарамі, і вернікамі, даваў дазвол і сваё благаслаўленне ініцыятыўным святарам служыць і прамаўляць проповедзі па-беларуску. У пачатку служэння мітрапаліта існавала праблема адсутнасці кананічных перакладаў богаслужэнняў на беларускую мову. У 1990 г. была створана Беларуская біблейская камісія, якую ўзначаліў сам вышэйшы іерарх. Камісія займаецца перакладам Бібліі, богаслужбовай, царкоўнай і духоўнай літаратуры. За гэты час былі выдадзены ўсе чатыры Евангеллі. Кожнае з іх выйшла асобнай кнігай у выглядзе тэтраглоты, гэта значыць на грэчаскай, царкоўнаславянскай, рускай і беларускай мовах. У 1991 г. убачыла свет Евангелле паводле Матфея, у 1999 г. – паводле Марка, у 2003 г. – паводле Лукі, у 2005 г. – паводле Іаана. У 2010 г. былі выдадзены Дзеянні святых апосталаў, а у 2007 г. – богаслужбовае «Свяшчэннае Евангелле». Пераклад ажыццяўляецца з грэчаскага тэксту, які афіцыйна ўжываецца ў Праваслаўнай царкве. Але, на жаль, попытам гэтыя пераклады карыстаюцца больш сярод праваслаўных беларускіх прыходаў замежжа, чым на радзіме [6, с. 31].

За апошнія дзесяцігоддзі актыўна вялося выданне царкоўна-рэлігійнай літаратуры на беларускай мове. Выдавецтвам Свята-Петрапаўлаўскага сабора падрыхтавана некалькі дзясяткаў кніг праваслаўнай асветніцкай тэматыкі на беларускай мове. Яшчэ ў 1993 г. быў заснаваны часопіс «Праваслаўе на Беларусі» (з 1996 г. – альманах «Праваслаўе»); арганізавана выданне «Беларускага праваслаўнага календара». Акрамя перыядычных выданняў пабачылі свет кнігі па царкоўнай гісторыі: «Святыя зямлі беларускай. Жыццёапісанні», «Князь Канстанцін (Васілій) Астрожскі» і іншыя [9].

Нягледзячы на тое, што створаны неабходныя ўмовы для актыўнага выкарыстання ў царкве беларускай мовы, апошняя не атрымала шырокага распаўсюджвання. Па словах протадыякана Свята-Духава сабора Віталія Дубягі, у Мінскай епархіі толькі 20-30% праваслаўных духоўнікаў у той ці іншай ступені выкарыстоўваюць беларускую мову [10].

Такім чынам, з аднаго боку, за час існавання незалежнай Беларусі Праваслаўнай царквой была праведзена вялікая праца па перакладзе кананічных тэкстаў, выданні перыёдыкі, царкоўна-гістарычнай і духоўнай літаратуры на беларускай мове, правядзенні мерапрыемстваў, накіраваных на папулярызацыю і

выкарыстанне беларускай мовы ў царкоўным жыцці; з другога – адсутнасць да гэтага часу шырокага выкарыстання мовы ў богаслужэннях і навучанні ў адукацыйных установах царквы.

Калі казаць аб Каталіцкім касцёле, то ў пачатку адкрытай дзейнасці ў канцы 80-х гадоў XX ст. тут панавала польская мова. Усе богаслужэнні, літургічная і духоўная літаратура былі на польскай мове. Сярод ксяндзоў, што ў той час працавалі на Беларусі, толькі некалькі ўжывалі ў сваім служэнні беларускую мову. Гэта ксяндзы У. Чарняўскі (Вішнева) і Пятрайціс (вёскі Ідолта і Міёры); тады ж пачаў сваю святарскую паслугу ксёндз У. Завальнюк [12, арк. 12, 13, 51]. На Беларусі ў той час востра адчуваўся недахоп каталіцкіх святароў, але запрошаныя ў пачатку 1990-х гадоў польскія ксяндзы яшчэ больш спрыялі распаўсюджванню польскай мовы, а праз гэта – ідэі «польскасці» тутэйшых каталікоў. Але з цягам часу праявіліся шматлікія праблемы і складанасці ў тагачаснай моўнай сітуацыі Каталіцкага касцёла, бо новыя пакаленні вернікаў не валодалі польскай мовай, не разумелі яе так, як іх бабулі і дзядулі, а большасць вернікаў не астаясамлівала сябе з палякамі толькі таму, што яны католікі. Польскім святарам неабходна было вучыць рускую або беларускую мову, працаваць з перакладчыкамі, бо паства (асабліва моладзь) іх не разумела. Выдаваліся нават малітоўнікі і катэхізісы для дзяцей на польскай мове, але кірылічным тэкстам. Станавілася відавочнай неабходнасць змен у моўнай палітыцы касцёла, а аднаўленне касцельных структур і іх незалежнасць ад польскага епіскапату прадвырашылі неабходныя змены ў гэтым накірунку: Каталіцкім касцёлам быў узяты курс на беларусізацыю. На гэты конт у архіўных матэрыялах захавалася меркаванне польскага ксяндза Акалатовіча, што працаваў тады на Валожыншчыне: *«Сегодня в костёле должны звучать наряду с польской и белорусская, и русская речь. Костёл должен внести свой вклад в возрождение белорусского языка»* [12, арк. 49 – 51].

5 ліпеня 1992 г. створана мітрапалітальная Камісія па перакладзе літургічных тэкстаў і рэлігійнай літаратуры на беларускую мову. За гэты час здзейснены пераклады Рымскага імшала, малітоўніка «Ойча наш», Лекцыянарыя, малітвы вернікаў, а ў 2010 г. выдавецтвам «Про Хрысто» выдадзены «Кампендый Катэхізіса Каталіцкага касцёла». З 2007 г. да нашага часу працягваецца пераклад Бібліі на беларускую мову. З сярэдзіны 1990-х гадоў убачылі свет першыя каталіцкія перыядычныя выданні «Наша вера», «Ave Maria», «Дыялог», «Misericordia», некаторыя з іх цалкам беларускамоўныя [5].

На дадзены момант беларуская мова актыўна ўжываецца Каталіцкім касцёлам. У кожнай парафіі абавязкова правядзенне імшы на беларускай мове, ёй карыстаюцца вышэйшыя іерархі Каталіцкага касцёла, у шматлікіх абшчынах і парафіях беларуская мова дамінуе. Пра гэта сведчаць і вынікі палявых даследаванняў, праведзеных аўтарам у розных рэгіёнах Беларусі ў 2013 г. На пытанне: *«На якой мове служаць у святыні, якую вы наведваеце?»*, – рэспандэнты часта давалі наступныя адказы: *«На беларускай, зрэдку – польскай»*; *«На беларускай, раней – на польскай»* [1, арк. 10 – 13]. Зразумела, у большасці беларускіх парафій побач з беларускай усё яшчэ выкарыстоўваюцца польская і руская мовы (апошняя ў большасці з’яўляецца мовай зносін вернікаў па-за богаслужэннямі і агульнымі малітвамі). Пра гэта кажуць і вынікі апытанняў [1, арк. 6 – 9, 17]. Але

цікава, што на пытанне: «*На якой мове вы вучыце малітвам дзяцей або ўнукаў?*», – усе апытаныя адказалі: «*На беларускай*» [1, арк. 17, 19, 42].

Спрыяе гэтай справе і вырашэнне пытання падрыхтоўкі мясцовых кадраў. У канцы 1980-х – пачатку 1990-х гадоў Каталіцкі касцёл сутыкнуўся з праблемай недахопу святароў. Спачатку гэтая праблема вырашалася праз запрашэнне духавенства з суседняй каталіцкай Польшчы, але гэта не магло стаць адзіным выходам. Абсалютная большасць польскіх ксяндзоў не ведала мовы зносін мясцовага насельніцтва, іх ладу жыцця, тым больш, што дзяржавай дазвол на рэлігійную дзейнасць даваўся толькі часовы. Таму ў студзені 1990 г. Саветам па справах рэлігій пры Савеце Міністраў СССР было прынята пастанаўленне дазволіць адкрыццё каталіцкай семінарыі ў горадзе Гродна [12, арк. 48]. У гэтым жа годзе семінарыя пачала працу. Але навучанне тут адбывалася (і ў большай ступені адбываецца сёння) на польскай мове.

У 2001 г. намаганнямі тагачаснага вярхоўнага іерарха Каталіцкага касцёла кардынала Казіміра Свёнтака была адкрыта Міждзяцэзіяльная вышэйшая духоўная семінарыя ў Пінску. Выкладанне ў семінарыі ажыццяўляецца на беларускай мове, некаторыя з выкладчыкаў ўжываюць рускую. Сярод асноўных багаслоўскіх, тэалагічных і царкоўных прадметаў у семінарыі ёсць і такія, як «Беларуская мова» і «Беларуская культура». Увогуле, аб ужыванні беларускай мовы студэнтамі і выкладчыкамі семінарыі ксёндз-прэфект А. Раманчук у красавіку 2013 г. казаў наступнае: «*Размаўляюць (студэнты) і па-беларуску, і па-руску, і на трасяницы. Усё залежыць ад абставін... У нас ёсць такі прадмет, як беларуская культура, дзе мы знаёмімся са звычаямі, народнымі песнямі. Пры нагодзе развучваем беларускія песні. Тамму што не толькі важна ведаць багаслоўе, але і частку сваёй спадчыны, сваёй культуры*» [1, арк. 46].

17 лютага 2015 г. была зарэгістравана Мінская тэалагічная акадэмія імя св. Яна Паўла II. Каталіцкі касцёл ужо доўгі час адчувае неабходнасць такой навучальнай установы, бо да гэтага часу каталіцкую акадэмічную адукацыю прадстаўнікам беларускага духавенства можна было атрымаць толькі за мяжой. На дадзены момант вядзецца праца, накіраваная на адкрыццё акадэміі. Акрамя гэтага, існуюць яшчэ дзве навучальныя установы Каталіцкага касцёла: Мінскі тэалагічны каледж імя святога Яна Хрысціцеля і Катэхетычны каледж імя З. Лазінскага ў горадзе Баранавічы. Названыя навучальныя установы ажыццяўляюць падрыхтоўку катэхетаў для нядзельных школ, што існуюць амаль пры кожнай каталіцкай парафіі. Катэхетамі могуць стаць як духоўныя, так і свецкія асобы [5].

Паслядоўныя крокі Каталіцкага касцёла ў справе беларусізацыі, якая закранае актыўнае ўжыванне беларускай мовы ў богаслужэннях, справаходстве, выдавецкай, евангелізацыйнай і адукацыйнай дзейнасці, а таксама ў падрыхтоўцы мясцовых кадраў (у тым ліку і вышэйшага духавенства), безумоўна, спрыяюць захаванню беларусамі этнічнага адзінства, фарміраванню самасвядомасці, а таксама далейшаму захаванню і трансляцыі беларускіх каталіцкіх традыцый наступным пакаленням. Але гэтыя працэсы маюць пэўную неаднароднасць і тэрытарыяльную адметнасць. Напрыклад, калі каталікі Віцебска амаль «забылі» польскую мову, то ў Гродна яна па-ранейшаму з'яўляецца вядучай мовай богаслужэнняў. Увогуле, менш за ўсё беларусізацыя Каталіцкага касцёла закрану-

ла Гродзенскую дыяцэзію. Пра гэта кажуць і вынікі экспедыцыі, здзейсненай аўтарам у горад Гродна ў маі 2013 г. на свята Божага Цела. Святую імшу тады цэлебраваў нунцый К. Гуджароці на беларускай мове, але вернікі не ведалі адказаў па-беларуску і маліліся на польскай мове. Таксама сярод апытаных вернікаў каталіцкага веравызнання абсалютная большасць прызнала польскую мову пануючай у іх парафіях [1, арк. 49 – 51, 53, 55, 60, 61]. Не так актыўна ў параўнанні з Пінскай семінарыяй ужываецца беларуская мова ў Гродзенскай семінарыі. Сітуацыя можа тлумачыцца пражываннем на Гродзеншчыне большай часткі этнічных палякаў, якія дбайна ставяцца да распаўсюджвання менавіта польскай мовы, а таксама вялікім уплывам польскага каталіцтва на тутэйшы касцёл і яго іерархаў.

Традыцыйныя для Беларусі плыні пратэстантызму: хрысціяне веры евангельскай (ХВЕ), евангельскія хрысціяне-баптысты (ЕХБ) і адвентысты сёмага дня – таксама вядуць дастаткова актыўную рэлігійную дзейнасць, спрыяючы фарміраванню і захаванню беларускіх хрысціянскіх традыцый. Што тычыцца адукацыйнай дзейнасці і падрыхтоўкі мясцовага духавенства, то ў 1997 г. адкрыта Мінская Багаслоўская семінарыя Саюза ЕХБ, якая займаецца падрыхтоўкай пастараў. Аналагічныя функцыі для патрэбаў пяцідзясятнікаў выконвае Тэалагічны інстытут ХВЕ, што акрамя падрыхтоўкі служыцеляў рыхтуе таксама выкладчыкаў багаслоўя і рэгентаў. Ажыццяўляе багалоўскую адукацыю моладзі і Біблейскі каледж ХВЕ ў Мінску [13].

Пратэстантамі Беларусі шырока святкуюцца такія гістарычныя даты, як 450-годдзе Рэфармацыі ў Беларусі, якое адзначалася ў 2003 г. У 2013 г. святкавалі 600-годдзе евангельскай царквы ў Беларусі, а ў гэтым годзе – 500-годдзе з дня нараджэння Мікалая Радзівіла Чорнага. Да названых дат былі прымеркаваны разнастайныя асветніцкія, культурныя і царкоўныя мерапрыемствы, у якіх прынялі удзел прадстаўнікі пратэстанцкага высокага духавенства, беларускай інтэлігенцыі і тысячы простых вернікаў.

Актыўна пратэстанцкімі цэрквамі ўжываецца і беларуская мова, асабліва гэта тычыцца пяцідзясятнікаў у Цэнтральнай Беларусі. Зразумела, што большасць богаслужэнняў, малітваў праходзіць на рускай мове, але ў апошнія гады назіраецца тэндэнцыя ўжывання беларускай мовы. Напрыклад, у царкве пяцідзясятнікаў «Ян Прадвеснік» праводзяцца служэнні ў форме «Ліцвінскага клуба» – духоўных сустрэч, у час якіх абмяркоўваюцца розныя тэмы з гісторыі і культуры Беларусі. Вялікім крокам на шляху да шырокага выкарыстання беларускай мовы ў царкве стала перавыданне у 1995 г. Катэхізіса Сымона Буднага, выданне ў 2012 г. трэцяга поўнага перакладу Святога Пісання на беларускую мову на аснове рукапісу ксяндза Уладзіслава Чарняўскага [14, с. 16 – 17].

Такім чынам, кожная з хрысціянскіх канфесій далучаецца да справы аднаўлення, фарміравання і захавання беларускіх хрысціянскіх традыцый. Ужыванне беларускай мовы ў богаслужэннях, выданне беларускамоўнай царкоўна-рэлігійнай, культурна-гістарычнай, духоўнай літаратуры і перыёдыкі, падрыхтоўка ўласных кадраў святароў – ўсё гэта станоўча ўплывае на жыццё беларускага грамадства, спрыяе этнічнаму адзінству, фарміраванню ўяўленняў

пра сваю этнічную прыналежнасць. Названыя працэсы са сваімі адметнасці адбываюцца ва ўсіх рэгіёнах Беларусі, што таксама залежыць ад этнічнага складу насельніцтва ва ўсходніх, заходніх і паўднёвых рэгіёнах краіны. Напрыклад, адчуваецца значны ўплыў польскага касцёла на каталіцкія традыцыі заходніх рэгіёнаў, і рускай царквы на праваслаўныя традыцыі ўсходніх тэрыторый. А вось у цэнтральных рэгіёнах найбольш актыўнае развіццё атрымалі традыцыі ўжывання беларускай мовы ў набажэнствах, і гэта датычыцца ўсіх традыцыйных хрысціянскіх канфесій.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі анук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 177.
2. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2007. – Т. 10. Славянскія этнакультурныя традыцыі / І. У. Чаквін [і інш.]. – 513 с.
3. Верашчагіна, А. У. Гісторыя канфесій у Беларусі / А. У. Верашчагіна, А. В. Гурко. – Мінск : Тэхналогія, 2000. – 157 с.
4. Витебская духовная семинария [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vitprav.by/portfolio/vitebskaya-dukhovnaya-seminariya>. – Дата доступа: 15.09.2015.
5. Гісторыя дзейнасці секцыі [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://catholic.by/2/conference/bishops/101321-comhistory.html>. – Дата доступу: 15.09.2015.
6. Гордун, С. Пераклады Бібліі на беларускую мову / С. Гордун // Наука и инновации. Научно-практический журнал. – 2012. – № 10.
7. Гурко, А. Вл. Об использовании русского языка в христианской богослужебной практике белорусов / А. Вл. Гурко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Вып. 4. – С. 261 – 269.
8. Каспяровіч, Г. І. Фактары сучасных этнакультурных працэсаў / Г. І. Каспяровіч // Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы. – Мінск, 2009. – С. 28 – 87.
9. Комиссия БПЦ завершает перевод на белорусский язык Послания к римлянам святого апостола Павла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sobor.by/page/Bibleyskaya_Komissiya_BPTs_zavershaet_perevod_na_belorusskiy_yazik_Poslaniya_k_rimlyanam_svyatogo_apostola_Pavla. 12.09.2015. – Дата доступа: 15.09.2015.
10. Мова ў царкве: дасягненні невялікія, але яны ёсць [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://belsat.eu/be/articles/13043/> – Дата доступу: 15.09.2015.
11. Мінская епархія: Парэміі, Апостал і Евагеллі ў храмах цяпер дазволена чытаць па-беларуску і па-руску [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: churchby.info/ – Дата доступу: 01.05.2012.
12. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 108.
13. Образование [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cxbe.by/obrazovanie/> – Дата доступа: 15.09.2015.
14. Пад штандарам Эвангелля // АРСНЕ. – 2012. – № 1, 2. – С. 8 – 17.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена наиболее важным белорусским христианским традициям современности: языковой и богослужебной, издательской и образовательной (подготовка местных кадров священства) деятельности церквей. На основе анализа и структурирования данных элементов сделано теоретическое обоснование степени влияния названных традиций на культурную, общественную, религиозную жизнь, а также на этнические процессы и формирование самосознания белорусов современности.

SUMMARY

Article is devoted to the most important Belarusian Christian traditions of the present – language and liturgical, publishing and educational (preparation of local shots of priesthood) activity of churches. On the basis of the analysis and structuring these elements theoretical justification of extent of influence of the called traditions on cultural, public, religious life, and also on ethnic processes and formation of consciousness of Belarusians of the present is made.

Михайлец М. А.

НАРОДНАЯ АРХИТЕКТУРА БЕЛОРУССКО-ЛАТЫШСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX В.): СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 09.09.2015)*

Народная архитектура – одна из наиболее ярких сторон народной культуры, важнейшая составляющая исторического процесса формирования среды жизнедеятельности человека. Знать национальные и региональные черты архитектуры необходимо не только потому, что они являются важным компонентом культурно-исторического наследия, но и потому, что они характеризуются экологической бережливостью, гармонией с природой, связаны с духовными ценностями. Особый интерес изучение традиций народной архитектуры представляет в пограничных регионах, на стыке нескольких культурных традиций. Главной целью статьи является сравнительный анализ особенностей народной архитектуры белорусско-латышского пограничья. Эта цель достигается через последовательный анализ составных частей вопроса: системы расселения, планировки поселений, планировки усадебной застройки.

Система расселения и планировка поселений. В белорусском Поозерье, граничащем с Латвией, к XIX в. сложилась бессистемная структура сельского расселения с небольшими по количеству дворов деревнями. По свидетельству Н. Я. Никифоровского, большинство деревень насчитывало 2-5 дворов, а деревня в 10-20 домов уже называлась большой [1, с. 209]. Именно на территории Поозерья сложилась система однодворного расселения, малохарактерная для остальной части этнической территории белорусов. Распространение подобного типа поселений исследователи связывают с природными особенностями региона: пересечённым моренным ландшафтом, завалуненностью, низкой урожайностью почвы и т. п. [2, с. 21; 3, с. 31].

Застройка деревень Поозерья была преимущественно бессистемной. Деревни часто размещались возле водоёмов (ручьи, рек, озёра), на пересечении местных дорог. Часто со всех сторон к усадьбам подступали кусты, заросли; нередко деревни располагались среди леса на поляне. Часто жители региона стремились поселиться на отшибе, в стороне от больших дорог, с учётом приспособления к экологическим условиям, наличия неподалёку выгона и «ничейных» земель [4, с. 256]. Всё это придавало поселениям Поозерья патриархально-экзотические черты: «Какая-то особенная печать фаталистического подчинения природе лежит на местном облике белорусских сёл и деревень, желание тайком отделиться, скрыться с глаз» [5, с. 32]. Кроме природных факторов, на бессистемность за-

стройки влияние оказывали древние традиции поселений типа дворищ, известных по летописным источникам с XII в. и представлявших собой один или несколько дымов-дворов. Члены дворища (первоначально обычно представлявшего собой большую семью) совместно владели землёй, вели общее хозяйство, распределяя продукцию между своими членами. С течением времени дворища распались на малые, тесно связанные между собой традициями взаимопомощи. Поэтому по-озерский крестьянин при возведении построек руководствовался принципом *«Кожны кравец сваім кроем»*, *«Кожны кеп сваім строем»* и *«Кожная галава свой розум мае»* [4, с. 15].

Н. Я. Никифоровский также считал, что причина малодворности поселений региона кроется в ментальных характеристиках местного населения: «... по душевному складу простолюдин не совсем общителен, избегает соседских столкновений, так возможных при соседливом житье-бытье. Весьма мало будет погрешности в уверении, что как дед, так и внук охотнее устраиваются “на одиноцы”, где соседские распри не имеют места и где необщительность простолюдина находит надёжный приют» [1, с. 209].

Природно-климатические условия Латгалии очень близки северобелорусским. Это малоурожайная, усеянная камнями почва, многочисленные болота (в Лифляндской губернии составляли 1/10 часть территории), дождливый, с частыми туманами климат [6, с. 4]. На территории Латгалии население исторически проживало как в деревнях, так и в однодворных поселениях хуторского типа. По данным конца XVIII в., которые приводит Л. Терентьева, преобладающим типом владельческих населённых пунктов в то время были сельца, второе и третье место занимали сёла и иногда деревни [7, с. 206]. В числе крестьянских поселений преобладали деревни. Понятие «деревня» (латг. *Sadža*) генетически восходит к поселению соседской территориальной общины [7, с. 207]. Среди крестьянских поселений региона встречались и застенки, которые, как и в Беларуси, по своей природе представляли поселение, возникавшее за пределами общины (застеною) на пустовавших землях. Первоначально застенки основывались как одиночные дворы, но со временем многие из них разрастались в многодворные поселения [7, с. 207].

Преобладали в Латгалии малодворные деревни. Так, по данным Л. Терентьевой, в Лузденском уезде на каждую деревню приходилось 4-5 дворов, в Резекненском – 5, Даугавпилсском – 3-4 двора [7, с. 208].

В Латгалии выделение на хутора особенно интенсивно началось в 80-е годы XIX в. и ещё более усилилось в начале XX в. в связи со столыпинской реформой. В Латгалии этот процесс продолжался и в 1918 – 1940-е годы в период независимости Латвии [8, с. 152].

Что касается размещения, то наличие значительного количества рек и озёр обусловило расположение около них большое число поселений. При отсутствии водоёмов поселения располагались на суходоле, по возможности, на более высоких местах. Наиболее интенсивно поселения разрастались вдоль торговых трактов [7, с. 209].

Все прибрежные деревни имели рядовую в плане застройку. Такой же тип планировки повторялся в мелких деревнях, разместившихся на суходоле.

Многодворные деревни имели уличную планировку. В Даугавпилсском уезде были распространены деревни с кучевой планировочной структурой [7, с. 217].

Вообще, в застройке поселений Поозерья, Латгалии и Псковщины имеется многих общих черт; прежде всего это бессистемность малых и нерегулярная планировка больших сёл и деревень.

Типы крестьянских дворов. В Латгалии избы чаще всего ставились фронтонами к улице или дороге, пролегающей через деревню. Хозяйственные постройки в некоторых деревнях располагались свободно, но могли и примыкать непосредственно к избе [8, с. 218]. Довольно часто в Латгалии встречалась двухрядная погонная застройка, при которой постройки усадьбы обычно возводились параллельно друг другу, торцами к дороге, образуя между истабой и клетью чистый двор, а по другую сторону от истабы, между ней и коровником, – чёрный двор (*laidars*). Последний отделялся от дороги высокой изгородью с воротами. Подобное расположение характерно для деревень, но встречалось и на хуторах. Однако в латгальских хуторах значительно чаще постройки ставились под прямым углом вокруг квадратного двора, замыкавшегося изгородью с воротами. В усадьбах бедняков имелась только одна постройка, где под общей крышей объединялись как жилые, так и хозяйственные помещения [9, с. 8].

Очень похож на вышеописанный тип усадеб жилой комплекс северной Беларуси (хата + сени + истопка), создававший вместе с другими постройками трёхрядную застройку с разделением дворовой территории на две половины – чистый («панадворак») и скотный («дзяннік») двор [1, с. 215; 10, с. 122 – 123]. При этом на чистом дворе обычно размещались клеть и поветь. С противоположной стороны от жилья стояли хлева. При этом сени имели двое входных дверей: одни на чистый двор, другие – на скотный. Незастроенное пространство между постройками по периметру двора обносили изгородью. Немного в стороне от двора ставили гумно, баню, иногда сеновал [11, с. 91].

Исследователи считают, что замкнутый тип двора тесно связан с подсечно-огневой системой земледелия, процессом хозяйственного освоения лесных территорий. В эволюции веночных дворов Поозерья очевидна тенденция к выделению жилого звена, приобретению им доминирующего положения. Активно формируется застройка чистого двора, в ней особо выделяется клеть. Хозяйственные постройки, увеличивая периметр двора, сохраняют конструктивное единство. При диаметральном размещении жилого звена коммуникационная роль сеней увеличивается, возрастает количество перекрещенных хозяйственных связей (перегон скота, проходы в чуланы и кладовые и т. д.). Более удобным было фланговое размещение жилого звена, что позволяло располагать чистый и хозяйственный дворы последовательно вдоль улицы, обеспечивая свободу строительства, поскольку хозяйственные строения связывались с жилыми через ворота и изгородь. Так сформировался тип веночного двора, где конструктивно и функционально закрытый хозяйственный двор отделён от жилого звена сквозным проездом через уличные и дворовые ворота [2, с. 251].

В отличие от белорусских крестьянских усадеб, для латгальских усадеб всех типов были характерны насаждения деревьев, декоративных кустарников и цве-

тов, а также более или менее обширные плодовые сады с ягодниками, в которых зачастую стояли пчелиные ульи [12].

У бедняков в Латгалии чаще всего имелись две постройки – жилой дом и хлев, в редких случаях – клеть либо сарайчик и баня (pirts). В зажиточных усадьбах построек было больше, а размеры их значительно крупнее. Там встречались специальные жилые и хозяйственные постройки для батраков – так называемый батрацкий хлев (kalpu kūts), батрацкая клеть (kalpu klēts) и т. п. [13, с. 42].

В Латгалии ближе всего к избам ставились клетки (амбары) и хлева. В ряде деревень хлева составляли с жилой избой двухрядную слитную связь. Гумна и бани располагались в стороне от жилья [14].

Таким образом, на основе анализа материалов по народной архитектуре белорусско-латышского пограничья XIX – начала XX в. можно сделать вывод о том, что характерные особенности планировки поселений и крестьянского двора являются на территории белорусско-латышского пограничья общими как для латышей, так и для белорусов и русских. Для планировки поселений на данной территории характерна бессистемность небольших и нерегулярная планировка крупных сёл и деревень. На данной территории сформировался компактный тип веночной застройки двора. Предположительно он возник в результате деления ранее единой, функционально неразвитой застройки, служащей одновременно и жильём, и хозяйственным помещением. Наиболее характерный вариант застройки двора на исследуемой территории – это тип, в котором жилое звено диаметрально разделяет застройку на чистый и хозяйственный дворы. Следовательно, этническая дифференциация не затронула данный аспект сферы материальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никифоровский, Н. Я. Очерки престолярного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности (этнографические данные): с географическим видом Витебской губернии и четырьмя чертежами в тексте / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – 552 с.
2. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Тэхналогія, 1997. – Т. 2. Дойлідства / А. І. Лакотка. – 391 с.
3. Лакотка, А. І. Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры / А. І. Лакотка. – Мінск : Ураджай, 1999. – 366 с.
4. Цітоў, В. С. Народная спадчына: Матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.
5. Кудринский, Ф. А. Белорусы / Ф. А. Кудринский. – Вильно : Русский почин, 1904. – 38 с.
6. Чехихин-Ветринский, В. Е. Среди латышей : очерки / В. Е. Чехихин-Ветринский. – М. : Типо-лит. В. Рихтер, 1901. – 60 с.
7. Терентьева, Л. Крестьянские поселения Латгалии эпохи феодализма (XVIII – первая половина XIX в.) / Л. Терентьева // Сельские поселения Прибалтики XIII – XX вв. / под ред. В. А. Александрова, Н. В. Шлыгиной. – М., 1971. – С. 198 – 220.
8. Народы европейской части СССР / под общ. ред. С. П. Толстого. – М. : Наука, 1962. – Т. 2. – 921 с.
9. Крастыня, А. К. Крестьянское жилище в Видземе в период разложения барщинного хозяйства и укрепления капитализма : автореф. дис. ... канд. ист. наук / А. К. Крастыня ; АН Латвийской ССР, Ин-т истории и материальной культуры. – Рига, 1958 – 22 с.

10. Быт белорусских крестьян // Этнографический сборник. – СПб., 1854. – Вып. 2. – С. 122 – 123.
11. Беларускае народнае жыллё / Э. Р. Сабаленка [і інш.]; рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 125 с.
12. Берзин, О. Народное жилище Латвии / О. Берзин // Архитектура СССР. – 1960. – № 5 – С. 33 – 36.
13. Буткявичус, И. П. Крестьянские поселения Прибалтики / И. П. Буткявичус, Л. Н. Терентьева, Н. В. Шлыгина // Советская этнография. – 1966. – № 1. – С. 30 – 51.
14. Latvijas etnogrāfiskais brīvdabas muzejs / sast. A. A. Nesterova, M. R. Guseva. – Rīga : Liesma, 1975. – 72 s.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе анализа фактического материала выделяются общие черты в традициях народной архитектуры на белорусско-латышском пограничье.

SUMMARY

Common features in the traditions of folk architect on the Belarus – Latvia borderland are recognized in the article on the basis of analyzing of the ethnographic facts.

Молчан М. В.

АТРИБУТЫ ЯПОНСКОЙ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ («САНСЮ-НО ДЗИНГИ») В ЛЕТОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ ЯПОНИИ VIII – XII вв.

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 25.06.2015)*

С древности в Японии почитаются три предмета, ставшие регалиями императорского дома и общенациональными святынями «сансю-но дзинги» («три императорских сокровища»): бронзовое зеркало «Ята-но кагами», подвески из драгоценных камней (яшмы) «Ясакани-но магатама», меч «Кусанаги-но цуруги». Данные регалии императорской власти хранятся во внутреннем святилище синтоистских храмов или в императорском дворце, обернутые в шелковые пелены, к ним нет доступа никому, кроме верховного жреца.

Во 2-й половине VII в. из Китая также была заимствована церемония вручения новому императору в связи с восшествием на престол знаков императорской власти. Такими знаками считались уже упомянутые выше «три божественные регалии», предметы тройного магического ритуала племенных вождей северного Кюсю и знаки власти царей Ямато. В дальнейшем сформировалась концепция «трёх божественных регалий» – одна из ключевых в идеологической структуре мифа о «божественном» происхождении императорской власти [6, с. 27 – 29, 85 – 110].

Согласно официальной японской историографии, становление древнего японского централизованного государства большинство учёных относит к VII в. [1, с. 11 – 34].

Централизованное государство в древней Японии создавалось в ходе борьбы за власть между правителями зачаточного-государственных образований, носивших характер племенных союзов. Наиболее влиятельным из них к II – III вв. стало «государство» Яматай (северный Кюсю), сумевшее к III – IV вв. подчинить себе племенные союзы центральной Японии и перебазироваться в район Ямато, давший название первому крупному государственному объединению Японии. Ис-

точником престижа царей Ямато (носивших титул «оокими») служило выполнение ими функций верховных священнослужителей во время отправления обрядов земледельческих праздников [3, с. 68 – 72] – «мацури», главными из них считались «тосигои-но мацури» («кинэнсай»)¹ – ритуал моления об урожае, один из наиболее важных ритуалов древнего императорского двора, и «ниинамэсай» [7, с. 45 – 46] – праздник преподношения богам первых плодов урожая. Поливное рисоводство, ставшее основой экономической жизни страны, обуславливало исключительное значение кровнородственных общин и их обрядности, носившей коллективный характер. Выполнение функций верховного жреца во время магических богослужений общинных «мацури» наиболее прочно обеспечивало господствующее положение правителя в среде родоплеменной знати.

Это положение подкреплялось также устно передававшимися из поколения в поколение мифологическими сакральными генеалогиями, отражавшими усложнявшийся и иерархизировавшийся культ предков. Божества – покровители той или иной местности сливались в представлениях людей с духами прародителей общины, что с классовым расслоением привело к доминированию в древней синтоистской религии божеств правящего рода, считавшихся в то же время покровителями всей территории древнего государства. Цари Ямато стали устраивать «мацури» в масштабе всей подвластной им территории, выполняя функцию верховных священнослужителей; это усиливало государственный культ прародительницы царского рода солнечной богини Аматэрасу и способствовало складыванию представления о царях как о «воплощении божества», а также породило концепцию «сайсэй итти» («единство отправления ритуала и управления государством») [6, с. 12 – 27].

Таким образом, идеологическое обоснование царской власти в древней Японии опиралось прежде всего на традиции местной религии – синтоизма. Царский род считался обладающим особой магической силой, обеспечивавшей эффективное общение с божествами, без чего не мыслилось благополучное функционирование всего общественного организма. Такое сакральное значение царской власти обусловило сохранение царским родом его верховенствующего положения в иерархической структуре общества, несмотря на то, что он был отстранён другими знатными родами от реальных дел по управлению консолидировавшимися в государственный организм общественными единицами. В 1-й половине V в. царский род был вынужден делить власть с родом Кацураги, во 2-й половине V в. – с родом Хэгури, в VI в. у власти поочередно оказывались представители родов Отомо, Мононобэ, Сога. А с 645 г. наибольшего влияния добился род Фудзивара, удерживавший бразды правления в течение нескольких веков [3, с. 58 – 67].

К VIII в. относится начало применения японскими правителями в посланиях китайским и корейским императорам термина «тэнно», дословно «небесный государь», переводится в нашей литературе как «император» [5, с. 6 – 7].

В японских источниках они титуловались «сумэра-микото» («верховный правитель, передающий слова небесного божества»). Титулом «тэнно» обознача-

¹ Понятие кинэн (кит. сынянь, принесение жертв с целью испрашивания урожая) встречается в «Шицзин», «Лицзи» и других древнекитайских текстах.

лись только японские верховные правители, иностранные короли и императоры именовались обычно в японской литературе «котэй».

С конца VII в. при восшествии на престол нового *тэнно* при дворе стал отпраздновываться ритуал дайдзёсай, в основу которого был положен главный синтоистский праздник «ниинамэсай». Дайдзёсай представляет собой сложный ритуал, составляющий часть церемонии восхождения на трон нового императора. Сформировался, по-видимому, ещё до реформ Тайка (середина VII в.) и восходит к ритуалу праздника вкушения нового урожая ниинамэсай, то есть к периоду объединения земель под эгидой раннего государства. В «рицурё» только этот ритуал назван «великим» [5, с. 6 – 7]. Император Юряку (456 – 459) проводил этот ритуал под деревом в Хацусэ [2, 3-5-12], император Ёмэй (585 – 587) – у речных истоков Иварэ на следующий год после восшествия на трон [4, 12-6-8]. Суть ритуала заключается в совместной трапезе императора с богами с использованием риса нового урожая. По-видимому, угощение сначала подносилось богине Аматаэрасу, а то, что «оставалось» после нее, уже принадлежало императору. Затем его вкушали дети и придворные, а также представители провинций и священных земель, где выращивается рис и готовятся иные продукты и предметы для празднества.

Церемония длилась несколько дней, вернее, несколько ночей, так как боги спускались для участия в пирах главным образом ночью. Перед этим император должен совершить обряд очищения (яп. мисоги), принести дары [7, с. 35 – 44]. В течение месяца осуществляется частичное воздержание («араими») и три дня – полное («маими»), запрещается участие в буддийских праздниках и трапезах («сайdziки»), соблюдается тот же список эвфемизмов, что предписан во время очищения жрицам Аматаэрасу при святилищах Исэ. Смерть следует называть «исправлением», болезнь – «отдыхом», кровь – «потом», мясо – «травой», могилу – «комом земли», «плакать» означает «просыпать соль», ударить – «гладить» и т. п.

Гаданием определяются две области, называемые *юки* и *суки*, откуда новый урожай священного риса, возделанный в этих двух местах, привозится в столицу. Выращенный здесь для ритуальных целей рис и сейчас не жнут, а вырывают руками с корнями. Из первой собранной на поле порции берут рис для императорских приношений, из остального отбирают часть для изготовления «тёмного и светлого» вина. Около дворца с помощью гадания избирается место, где также возводят различные помещения, хранилища, святилища, роют колодец. Это священное место делится на левую и правую половины, предназначенные соответственно для риса *юки* и *суки*. С началом часа собаки в специально построенный павильон входил император, ступая по ткани, которую перед ним раскатывали из большого рулона, а за ним сматывали обратно. Наутро после проведённой там ночи император исполнял молитвословие *норито* первого дня. О том, что же именно происходит в течение этой ночи, письменные источники как древности, так и современности не дают никаких сведений, можно предполагать только, что сама эта ночь означает ритуальную смерть государя в прежнем статусе и ритуальное рождение в новом [8, с. 43 – 46]. Ритуал приношений проводился отдельно в половинах *юки* и *суки*, но протекал одинаково. Помещения для участников строились по определённому порядку, при этом использовались деревья с неснятой корой: по-видимому, действовало то же табу, что в церемонии *охараэ* [7, с. 56 – 57],

запрещающее обдирание шкур или резание кожи по мёртвому и по живому – как всякое нарушение целостности оболочки, это связано с правилами высвобождения заключённой в ней души. Вкушение риса сопровождалось ритуальными плясками (яматомай, тамай и др.), исполнялись также песни различных провинций. В один из дней праздника проводилось так называемое *госэти*, или *сэтиэ*, музыкально-хореографическое действо, являющееся частью придворной музыки *бугаку*, исполняемое пятью танцовщицами. По окончании ритуала все выстроенные для него построики и в столице, и на местах сжигались.

В период «воюющих провинций» («сэнгоку дзидай», 1482 – 1558 гг.) этот ритуал не проводился, затем был возобновлён в период Эдо. В 1909 г. порядок церемонии получил юридическое утверждение, последний пример уже в рамках ныне действующей конституции – церемония инаугурации ныне правящего императора Акихито, проведенная примерно по тем же правилам, как в период Эдо.

Согласно «Нихон сёки», Аматаэрасу вручила их своему внуку, Ниниги-номикото, когда отправляла его на землю с Равнины Высокого Неба (Такама-но хара) для управления Японией [4, 15-3-9]. Зеркало с пятью колокольчиками – аксессуар глиняных фигурок *ханива*, изображающих шаманок, возможно, восходит к инструментарию тунгусских шаманов в северной Маньчжурии; нечто похожее на такой предмет привязывалось к поясу шамана в Корее.

Зеркала, как магический предмет, способный отразить мир, служили вместилищем божества во время ритуала, часто использовались как «синтай» – «тело божества», хранящееся в святилище, в месте, недоступном для обозрения.

В одной из версий «Нихон сёки» Идзанаги берёт в руку белое зеркало, и оно превращается в богиню солнца Аматаэрасу. Зеркало «ята-кагами» («зеркало восьми мер») было вручено богиней Аматаэрасу внуку Ниниги-номикото перед спуском на землю с наказом, чтобы он «смотрел на это зеркало, как если бы это была я сама» [4, 15-3-118].

В одном из вариантов «Нихон сёки» о божестве солнца Хи-но кума-но ками и затворении его в пещере, рассказывается об изготовлении магического зеркала: «Когда же зеркало в пещеру вносили, то задели им об дверь, и образовалась небольшая царапина. Эта царапина на зеркале осталась и по сей день. Это зеркало и есть великое божество, тайно почитаемое в Исэ». В соответствии с традицией, и теперь на зеркале есть эта царапина, однако в настоящее время священное зеркало, представляющее собой «синтай» Аматаэрасу и хранящееся в святилищах Исэ (Исэ дзингу), по-прежнему видеть нельзя, и относительно него ничего не известно, кроме размеров футляра, в котором оно хранится.

В конце периода Хэйан, по мере развития идеологии «хондзи суйдзюку» (когда божества *ками* были объявлены аватарами будд), ритуальное зеркало часто именовалось не «синтай», а «мисёттай» («истинное тело»), на нём высекалось изображение будды или бодхиствы, проявлением которого считалось почитаемое в данном святилище божество.

Меч *Кусанаги-но цуруги* – ранее имя трактовалось как «меч, косящий траву», в последнее время более принято толкование «меч [разящий] змея», где «наги» понимается как древнеяпонское слово со значением «змея». Этот меч добыл Сусано-номикото, победив восьмиголового змея и разрезав того на куски: «Когда же он дошёл

до хвоста, то на лезвии его меча появилась небольшая зазубрина. Вот, рассёк он этот хвост, смотрит – а там меч лежит. Этот меч именуется Кусанаги-но цуруги». Су-саноо сказал, что этот меч волшебный, поэтому должен быть передан Аматаэрасу. В сюжете о Ямато-такэру последний получает меч «Кусанаги-но цуруги» из рук Ямато-химэ, жрицы Аматаэрасу, замещающей великую богиню.

Согласно легенде «Нихон сёки», во времена императора Судзин меч и зеркало стали вызывать страх, как магические предметы, обладающие грозной силой, и их решено было переместить из обители императора в святилище Исэ, оставив во дворце копии. При императоре Кэйко (71 – 139) меч был передан в землю Овари, в святилище Ацута. Копия зеркала, хранившаяся во дворце, неоднократно сгорала при пожаре [4, 11-6-9].

Меч вместе с императором Антоку (1180 – 1183) погрузился на морское дно во время войны родов Минамото и Тайра, поэтому одно время его замещал ритуальный меч-оберег, находившийся рядом с императором в дневное время его пребывания во дворце. Впоследствии императорской регалией стал драгоценный меч, хранящийся в Исэ, и в настоящий период он хранится в императорском дворце вместе с яшмовым ожерельем «магатама из восьмидесяти низок изогнутой яшмы» («ясакани-но магатама») – сходный магический предмет из яшмовых бусин, имеющих форму запятых с отверстием в круглой части, встречается и в Корее).

В наше время императорские регалии находятся в следующих хранилищах: оригинал зеркала «ята-кагами» – в Великом храме Исэ («Исэ дайджингу»), меч «кусанаги-но цуруги» – в храме Ацута («Ацута дзингу»), яшма «ясакани-но магатама» – в императорском дворце в Токио, в хранилище Меча и Яшмы («кэндзи-но ма»). Копия яшмы не была сделана. Зеркало, пострадавшее в огне во время пожара во дворце в эпоху Хэйан, хранится в помещении *касикодокоро* императорского дворца в Токио. Меч утрачен во время битвы при Данноура в 1185 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьёв, М. В. Япония в III – VII вв. / М. В. Воробьёв. – М. : Наука, 1980. – 344 с.
2. Кодзики. Записи о деяниях древности / пер. со старояпонского, коммент. : Е. М. Пинус (свиток 1), Л. М. Ермакова (свиток 2), А. Н. Мещеряков (свиток 3). – СПб. : Шар, 1994. – 256 с.
3. Мещеряков, А. Н. История древней Японии / А. Н. Мещеряков, М. В. Грачёв. – СПб. : Гиперион : Триада, 2003. – 511 с.
4. Нихон сёки. Анналы Японии : в 2 т. / пер., комм. Л. М. Ермаковой, А. Н. Мещерякова. – СПб. : Гиперион, 1997. – Т. 1, 2.
5. Попов, К. А. Тайхорё. Законодательные акты средневековой Японии / К. А. Попов. – М. : Наука, 1984. – 107 с.
6. Светлов, Г. Е. Путь богов (синто в истории Японии) / Г. Е. Светлов. – М. : Мысль, 1985. – 240 с.
7. Смирнов, И. С. Боги, святилища, обряды Японии / И. С. Смирнов. – М. : РГГУ, 2010. – 310 с.
8. Мураками, С. Тэнно то нихон бунка (Император и культура Японии) / С. Мураками. – Токио : Б. и., 1986. – 259 с.

РЕЗЮМЕ

Тема данной статьи посвящена рассмотрению истории возникновения традиции культа, роли и функциям атрибутов императорской власти японского государства, более известные в японской историографической традиции как «три божественные регалии», а именно: зеркало

«Ята-но кагами», меч «Кусанаги-но цуруги» и яшмовое ожерелье «Ясакани-но магатама». Без данных атрибутов немисливо представить культ японского императорского дома даже в современной Японии. В статье освящены основные вопросы касательно сакрализации императорской власти и культа императора-тэнно согласно ценнейшим историческим памятникам японской летописной традиции эпохи Хэйан.

SUMMARY

This paper is dedicated to the problems of origin and establishment, role and functions of the sacred attributes of the Japanese imperial rule, also known as the «Three Sacred Treasures» of Japan, and consist of the sword «Kusanagi no Tsurugi», the mirror «Yata no Kagami», and the jewel «Yasakani no Magatama». It is very difficult to imagine the cult tradition of the Emperor of Japan without this regalias at present. In this paper describes the main questions concerning the tradition of sacralization the Japanese emperor government according to the classical Japanese chronicle tradition of the Heian period of the Japanese history.

Ненадавец Я. А.

ВОБРАЗ ВАДЫ, ВОДНАЙ ПРАСТОРЫ Ў МАЛЫХ ЖАНРАХ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.07.2015)*

Прыказкі і прымаўкі, загадкі, фразеалагізмы з'яўляліся аб'ектам даследавання такіх навукоўцаў, як М. Янкоўскі, А. Фядосік, І. Лепешаў, але тэма вады ў малых жанрах да гэтага часу не была прадметам спецыяльнай навуковай распрацоўкі. Аднак у беларускіх парэміях гэтая тэма займае адно з вядучых месцаў, тут закранаюцца розныя з'явы чалавечага жыцця: праца, родны край, лянота, п'янства і г. д.

Вучоныя мяркуюць, што прыказкі і прымаўкі аб зямлі, прыродзе, працы, раслінным і жывёльным свеце ўзніклі на ранняй ступені развіцця чалавечага грамадства і першапачаткова выконвалі не столькі мастацкія, колькі ўтылітарна-практычныя функцыі [1, с. 314 – 315].

Прыказкі і прымаўкі належаць да кароткіх жанраў вуснай народнай творчасці, з'яўляюцца найбольш пашыранымі, масавымі фальклорнымі творами, бо імі ў штодзённым жыцці карыстаюцца ў той або іншай меры амаль усе людзі для падмацавання сваіх думак і меркаванняў, для ажыўлення і ўпрыгожвання гаворкі, надаючы ёй большую яркасць і выразнасць [8, с. 5]. Такія жанры выступаюць узорамі народнай мудрасці. У гэтых творах адлюстроўваюцца народныя погляды на жыццё («*Жыць – радзіме службыць*»), на працу («*Адклад не йдзе ў лад*»), адносіны да радзімы («*У сваім краі, як у раі*») і г. д. Многія прыказкі і прымаўкі маюць гумарыстычны і сатырычны змест [5, с. 128].

Агульнавядома, што надвор'е адыгрывала найважнейшую ролю ў жыцці чалавека працы (вільгаць – засуха, гаспадарка, збожжа, збор ураджаю). Продкі верылі, што пакуль першы гром не загрыміць, то зямля не ачысціцца, не ажыве: «*Да першага гromу зямля не ачышчаецца*» [8, с. 52]; «*Пакуль гром не загрыміць, зямля не адтае*» [8, с. 104].

Спрактыкаваныя людзі па велічыні хмары прадказвалі, які будзе дождж (малы ці моцны): «*Не ўсякая хмара дажджу дае*» [8, с. 53]; «*З вялікае хмары малы дождж*» [8, с. 53]; «*З вялікага гromу малы дождж*» [8, с. 53]; «*З малой пучыны бы-*

ваець часам вялік дождж» [8, с. 53]; «Адкуль хмары, адтуль дождж» [8, с. 53]. Былі перакананы: «Будзе дождж ісці – будзе хлеб расці» [8, с. 56]; «Дождж у пору – усё роўна што золата» [8, с. 54]; «Будзе дождж – будуць і грыбы» [8, с. 54]. Жыццё вяскоўцаў у вялікай ступені залежала ад нябеснай вільгаці. Фіксаваліся нават ледзьве прыкметныя дробязі.

Селянін быў упэўнены ў тым, што калі дождж ідзе ў спрыяльны для росту збожжа час, то ў прыродзе ўсё будзе буяць: «Як ідзе дождж у сакаўцы, то хлеба будзе ў рукаўцы, а як ідзе дождж у маі, то хлеба будзе і на гультая» [8, с. 107]; «Цёплы апрэль, а мокры май – будзе жыта так, як гай» [8, с. 79]; «Красавік з вадою – май з траваю» [8, с. 79]; «Красавік ваду падбірае, красачкі пушчае» [8, с. 104]; «Май дажджлівы – год урадлівы» [8, с. 80]; «У маі дождж – на ніве рож» [8, с. 80]; «Як дождж на Юр’я, то будзе хлеб і ў дурня» [8, с. 99]; «Які ні дажджышка, а людзям аддышка» [8, с. 55].

Але часта згадвалі і пра тое, што залішні дождж перашкаджаў працаваць (прыбіраць збожжа, не спрыяў працы, прыносіў больш шкоды): «Як будзем касіць, дажджу не будзем прасіць» [8, с. 54]; «Дождж не тады ідзе, як просяць, але тады, як косяць» [8, с. 54]; «Не тады дождж, як ждуць, а тады, як жнуць» [8, с. 55].

Чалавек працы назіраў розныя жыццёвыя абставіны, пераадолеўшы якія, ён станавіўся мудрэйшым і мог пасля навучыць іншых: «Слёзы – вада, галаве – бяда» [9, с. 471]; «Кроў не вада, разліці шкада» [9, с. 48]; «Каля вады ходзячы, намочышся, каля агню – апячэшся» [9, с. 190]; «Колькі вады ні пі, а п’яны не будзеш» [9, с. 191]; «Хоць з вадою, абы не з бядою» [2, с. 41]; «Лыжкаю мора не вычарпаеш» [9, с. 481]; «Аднаму шчасце ракою плыве, а другі ў няшчасці цэлы век жыве» [2, с. 27]; «Дзе вада, там і бяда» [8, с. 58]; «Хто па мору не плаваў, той бяды не відаў» [8, с. 58]; «Проціў вады не напрушся» [8, с. 58].

Сустракаюцца варыянты, калі чалавек чакаў абяцанага вельмі доўга і таму параўноўваў гэты працэс з цяжэннем вады: «Многа вады ўплывець, пакуль чалавек таго дажывець» [9, с. 472]; «Многа вады ўпадзе, пакуль тое будзе» [8, с. 92]; «Многа ў моры вады ўпадзе, пакуль мы таго прыжджэм» [8, с. 92].

Водная прастора прысутнічае ў тэме Радзімы (Бацькаўшчыны), родных мясцін: «Няма смачнейшай вадзіцы, як з роднай крыніцы» [2, с. 59]; «Чым за морам віно піць, лепш з Нёмана вадзіцу» [2, с. 60].

Падкрэслівалася значэнне вады для чалавека і ў побытавым плане: «Хлеб і вада – няма галада» [8, с. 232]; «Калі ёсць хлеб і вада, то не бяда» [8, с. 232]; «Хлеб і вада – маладзецкая яда» [8, с. 233]; «Хто хлеб з вадою носіць, той есці не просіць» [2, с. 171].

Тэма вады шырока выкарыстоўвалася ў малых жанрах, дзе высмейваліся лягота, празмерная гаварлівасць і г. д.: «І кашы не хачу, і па ваду не пайду» [9, с. 274]; «Работа вады не варта, што ў хлеб льюць» [9, с. 291]; «Не варта той вады, што ў хлебе» [9, с. 291]; «Што па вадзе плыве – не пераняць, што людзі гавораць – усё не пераслухаць» [9, с. 389]; «Усяго не пераняць, што па вадзе плывець» [9, с. 389]. Прыказкі таксама звяртаюць увагу на тое, што злоўжыванне алкаголем адмоўна ўплывае на чалавека: «Хмель не вада – чалавеку бяда» [9, с. 351]; «Вада жывіць, а гарэлка губіць» [9, с. 351]; «П’янаму мора па калена, а лужа – па вушы» [9, с. 356].

Прыказкі і прымаўкі часта з'яўляліся павучальнымі, і пры гэтым у іх актыўна выкарыстоўвалася тэма вады: «*Не плюй у ваду: згадзіцца напіцца*» [9, с. 458]; «*Не плюй у крыніцу: прыйдзеш на вадзіцу*» [9, с. 458]; «*Не плюй у калодзеж, мо, прыдзецца напіцца*» [9, с. 458]; «*Што ў ваду ўпала, тое прапала*» [9, с. 458]; «*Вада дала, вада ўзяла*» [8, с. 57]; «*З вады прыйшло, у ваду пайшло*» [8, с. 58].

У загадках, дзе ёсць вобраз вады, яна ўжывалася ў залежнасці ад поглядаў на розныя з'явы жыцця: «Як і ў іншых фальклорных творах, у загадках адлюстраваліся погляды народа, яго адносіны-сімпатыі, антыпатыі – да розных з'яў жыцця ... У загадках выяўляліся фантазіі народа, яго розум, кемлівасць, дасціпнасць, пачуццё гумару. Таму загадкі маюць вялікае пазнавальнае і выхаваўчае значэнне» [5, с. 59].

Загадкі пра ваду апісваюць у метафарычнай частцы наступныя сітуацыі: «*Без ног бяжыць*» [4, с. 32]; «*Без ног бяжыць, без век (без вачэй) глядзіць*» [4, с. 32]; «*Наліць – нальеш, панесці – не панясеш*» [4, с. 32]; «*Важу, важу – не выважу, шашу, нашу – не вынашу*» [4, с. 33]; «*Там бурліць, там шуміць, а часта работу робіць*» [4, с. 33].

Фалькларысты лічаць, што загадкі пра прыроду з'яўляюцца найбольш раннімі па сваім паходжанні. З такіх загадак паўстаюць мастацкія вобразы прадметаў і з'яў, з якімі чалавек пастаянна сутыкаўся. Неба і нябесныя свяцілы, зямля і вада, з'явы прыроды і поры года, птушкі, хатнія і дзікія жывёлы – усё гэта знойдзецца ў загадкавай паэзіі, усё тут падаецца ў святле мастацкіх адчуванняў чалавека працы [1, с. 333].

У некаторых прыкладах вада выступае ў спалучэнні з каменем, травой, раслінай: «*Адно кажга – бяжым, другое кажга – ляжым, а трэцяе кажга – калывай-мася. Вада, камень, трава*» [4, с. 32]; «*Адно кажга – бяжым, другое – ляжым, трэцяе – стойма і варушэмся. Рака, камень, трасціна*» [4, с. 32].

Вада лічылася для чалавека найважнейшай стыхіяй у свеце: «*Сутула, гарбата, а сілы багата – і конь таго не звязе, што яна знясе. Рака*» [4, с. 33]; «*Тут бурліць, там шуміць, а часта работу робіць. Рака*» [4, с. 33]; «*Вясной конік іграе, а летам аддыхае. Вада ў ручаі*» [4, с. 33]; «*Чыстае, харошае, цэлае лета цвіце, а насення няма. Вада крынічная*» [4, с. 35]; «*Века новае, а дзяжа старая. Возера*» [4, с. 35]; «*Кругом вада, а з піццём бяда. Хто адгадае, дзе гэта бывае? На моры*» [4, с. 36].

Немалаважную ролю ў загадках адыгрывае тэма дажджу. Нябесная вільгаць займала вызначальнае месца ў гаспадарцы і жыцці: «*Ішоў даўгавяз, у сырую зямлю ўвяз*» [4, с. 43]; «*І тонкі, і доўгі, а з травы не відаць*» [4, с. 43]; «*Як ляцеў, то зіхацеў, а як упаў, то чорны стаў*» [4, с. 43]; «*Адзін лье, другі п'е, а трэці паглынае. Дождж, зямля, расліны*» [4, с. 44].

Ва ўстойлівых выразах, якія выкарыстоўваліся для высмейвання адмоўных з'яў, водная прастора таксама выступае ў якасці асноўнага вобраза: «*А вада яго ведае (знае)!*» [3, с. 27]; «*Лье ваду ў рэшата*» [3, с. 67]; «*Паглядзіся ў воду, якога ты роду*» [3, с. 89]; «*Пусціў шчупака ў рэчку*» [3, с. 99]; «*Такі рахманы, што нікому і вады не змуціць*» [3, с. 109].

У скарагаворках выкарыстоўваецца часта найменне «рака» ў спалучэнні з іншымі сугучнымі словамі з літарай «р», што дапамагае карэкцыі дыкцыі і стварае

запамінальныя вобразы: «*Ішоў грэка цераз рэку, бачыць грэка ў рацэ – рак; грэка руку ў рэку ўсунуў, рак за руку грэка цап!*» [3, с. 137]. Акрамя таго, тэма вады распаўсюджана ў прыгаворах падчас розных работ: «*Сячы, сячы, дождж, на дзедаў плеш нам на кулеш*» [3, с. 177]; «*Дожджык, дожджык, лупоны, бабу з поля прожыны!*» (уласны запіс). Шырока ўжываецца вада ў выслоўях: «*Каб ты на вадзе хадзіў і ніць прасіў!*» [3, с. 218]; «*А бадай жа ты ў вадзе стаяў і ніць прасіў*» [10, с. 61]; «*Каб ты ніць маліла, сама стоячы ў вадзе*» [10, с. 61]; «*Каб цябе дождж намачыў!*» [3, с. 240].

Найбольш часта значэнне воднай прасторы раскрываецца ў параўнаннях: «*Баіцца як чорт (д'ябал) свянцовай вады*» [3, с. 284]; «*Будзь здаровы, як вада*» [2, с. 369]; «*Грошы як вада*» [2, с. 376]; «*Выбіраецца, як чайка за мора*» [3, с. 295]; «*Вялікі як Дунай*» [3, с. 300]; «*Брыкі ляцяць, як дождж*» [3, с. 288].

Адметнае месца займае тэма вады ў фразеалагізмах: «*Яны ўяўляюць вельмі складаную з'яву, якая адлюстроўвае ўклад жыцця і характар народа, яго гісторыю, духоўнае жыццё і псіхалогію, нацыянальныя традыцыі і звычаі, этнічны быт, тэмперамент народа*» [10, с. 4]. Пра людзей, што пабачылі шмат чаго на сваім вяку, кажуць: «*Прайсці (праз) агонь, і ваду, і медныя трубы*» [6, с. 49]; «*Прайсці агні і моры*» [10, с. 27]; «*Прайсці агонь і воду*» [10, с. 28]; «*Агонь, і воды, і цьму перашкод*» [10, с. 28].

Сустрэкаюцца прыклады, дзе гаворка вядзецца пра нястрыманых, занадта гарачых па тэмпераменце людзей («*У гарачай вадзе купаны*» [6, с. 548]); пра тое, што любую жыццёвую сітуацыю неабходна ацэньваць рэальна («*У ціхай вадзе чэрці водзяцца*» [10, с. 61]); адзначаецца празмерная балбатлівасць («*Вада не трымаецца*» [6, с. 145]). Калі не трэба было спяшацца, прымаць нейкіх паспешлівых рашэнняў у якой-небудзь справе, казалі: «*Дождж за карак (за шыю) не лье*» [6, с. 342]. Пра людзей, якія звычайна гавораць нешта пустое або збіваюць з толку іншых, сведчаць наступныя прыклады: «*Ліць (пераліваць) ваду*» [6, с. 580]; «*Слоўная вада*» [10, с. 61]; «*Каламуціць (муціць) ваду*» [6, с. 476]. Затое занадта ціхія, маўклівыя, баязлівыя характарызаваліся так: «*Вады не замуціць*» [6, с. 406]; «*Нібы вады ў рот набраў*» [7, с. 61]; «*Як бы апушчаны ў воду*» [10, с. 82]; «*Цішэй вады, ніжэй травы*» [10, с. 62].

Вельмі часта ў малых жанрах закраналі тэму вады, воднай прасторы, калі імкнуліся выкрыць чые-небудзь злыя намеры ці ўчынкi: «*Выводзіць (вывесці) на чыстую ваду*» [6, с. 206]; «*Выплысці на чыстую воду*» [10, с. 82]. Неабходнасць схаваць сляды доказаў віны адлюстравалася ў выражэннях: «*Хаваць канцы ў ваду*» [7, с. 510]; «*Як (нібы, што) у ваду кануў*» [6, с. 486]; «*Як у ваду ўпаў*» [10, с. 61]; «*Як цукар у вадзе*» [10, с. 604].

Фразеалагізмы падкрэсліваюць працавітасць ці, наадварот, ляготу, абыякавасцю да справы: «*Вазіць ваду*» [6, с. 147]; «*У тры ручаі (пот цячэ)*» [7, с. 294]; «*Вада з гуся*» [10, с. 60]; «*Што з гусі вада*» [6, с. 17]; «*Як вада на кола*» [10, с. 61]; «*Палезці ў воду, не пабачыўшы броду*» [10, с. 82]. Адным словам, у фальклоры закраналіся многія матывы, выпадкі, звязаныя з рознымі жыццёвымі сітуацыямі. Напрыклад, калі чалавек быў смелы і нічога не заўважаў на сваім шляху, адзначалася «*Мора на калена*» [7, с. 45]; калі людзі былі падобныя адзін да аднаго – «*Як (нібы) дзве кроплі вады*» [7, с. 532]; пра балбатуна казалі «*Брахаць на ваду*» [7, с.

118]; далёкія родныя характарызаваліся як «Дзесятая вада на кісялі» [6, с. 145]; працяглы прамежак часу – «З вадой сплыў» [6, с. 374], «Травой зарасло і вадой сплыло» [2, с. 465], «Многа (шмат) вады сплыло» [10, с. 62]; калі гаворка вялася пра нешта маларазумелае, то можна было пачуць «Цямна вада ва облацэх» [10, с. 61].

Такім чынам, вада, водная прастора ў малых жанрах беларускага фальклору дапамагае раскрыць наступныя аспекты: у прыказках і прымаўках – чалавечыя характары і тыпы, вобраз Радзімы, характэрнае прыроды, у загадках – паэтычнае асэнсаванне навакольнай рэчаіснасці, у фразеалагізмах – маральна-бытавыя каноны вясковага жыцця.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская народна-паэтычная творчасць / пад агул. рэд. М. Р. Ларчанкі. – Мінск : Вышэйшая школа, 1979. – 448 с.
2. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.
3. Выслоўі / склад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. І камент. М. Я. Грынבלата. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 520 с.
4. Загадкі / склад. А. І. Гурскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 488 с.
5. Лазарук, М. А. Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў : дапаможнік для настаўнікаў / М. А. Лазарук, А. Я. Ленсу. – Мінск : Народная асвета, 1983. – 191 с.
6. Лепешаў, І. Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы : у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 1. А – Л. – 590 с.
7. Лепешаў, І. Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы : у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 2. М – Я. – 607 с.
8. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 560 с.
9. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 616 с.
10. Фразеалагічны слоўнік мовы твораў Я. Коласа / уклад. : А. С. Аксамітаў [і інш.] ; пад рэд. А. С. Аксамітава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 655 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере белорусских пословиц и поговорок, загадок и фразеологизмов исследуется тема воды, водного пространства, одухотворение природы.

SUMMARY

In the article the theme of water, the water space, spiritual on the example of Belarusian proverbs, riddles and Belarusian phraseology are explored.

Ненадавец Я. А

ТЭМА ВАДЫ, ВОДНАЙ ПРАСТОРЫ Ў ПРАЦАХ ФАЛЬКЛАРЫСТАЎ XIX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.07.2015)*

Духоўная і матэрыяльная культура беларусаў сведчыць пра тое, што ў мінулым кожны магічна-рытуальны абрад, замоўныя дзеянні, міфалогія, побыт і фальклор былі цесна звязаны з воднай прасторай. Даволі многае з гэтага пакланення і

шанавання захавалася да нашага часу. І гэта нягледзячы на тое, што «водныя» матывы і сюжэты прайшлі працяглы перыяд станаўлення, шліфоўкі, адаптацыі і духоўна-рэлігійнага (язычніцка-хрысціянскага) выпрабавання ў міфалагічна-фальклорнай памяці шматлікіх пакаленняў беларускага народа. Гісторыя збірання і публікацыі міфалагічна-фальклорных тэкстаў са згадваннем воднай прасторы айчыннымі і замежнымі даследчыкамі пачынаецца з 1-й паловы XIX ст.

Так, П. Шэйн у «Материалах для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» [14] скіроўваў увагу не проста на тое, што вада з'яўляецца адной з галоўных стыхій, але і адзначаў яе вылячальна-аздараўляльную функцыю. Даследчык надаваў значэнне воднай стыхіі ў радзіннай і пахавальнай абраднасці беларусаў, згадваў, як яе выкарыстоўвалі падчас варажбы, кляцбы. Менавіта П. Шэйн акцэнтаваў значную ўвагу на ачышчальных матывах вады (крыніцы, ручая, ракі) у вясельнай абраднасці.

Праца А. Багдановіча «Пережитки древнего мирозерцания у белорусов: этнографический очерк» [2] раскрывае надзвычай вялікую ролю вады ў знахарстве, асабліва калі лячылі людзей і стараліся дапамагчы ім пазбавіцца немачы: «Вада мела магічна-ачышчальную функцыю, пры дапамозе якой можна было выратавацца ад любой хваробы, змыць яе з хворага цела». Паводле слоў этнографа, ваду актыўна выкарыстоўвалі і тады, калі «варажылі на лёс чалавечы».

М. Нікіфароўскі ў «Простонародных приметах и повериях, суеверных обрядах и обычаях» [6] асвятляў ролю вады ў шырокавядомых народных прыкметах, абрадах, павер'ях, звычаях, магічна-рытуальнай земляробчай традыцыі. Асабліва падкрэсліваў значэнне вільгаці ў будзённым жыцці чалавека-працаўніка.

Е. Раманаў («Внешний быт Быховского белоруса») [7] занатаваў тое, як з дапамогай вады (у яго «бягучай») вылечваліся ад усялякіх хвароб. Зафіксавана яе выкарыстанне і ў абрадзе вышывання «барады», пры гэтым акцэнт рабіўся на тое, што шчодрае паліванне будзе спрыяць адсутнасці спёкі і засухі на наступны год.

Зборнік А. Сержпутоўскага «Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў» [11] падрабязна раскрывае значэнне вады для беларуса-палешука. Збіральнік слушна адзначаў, што «кожная крыніца мае асобную ваду» [11, с. 51], у адных – вада бяжыць, журчыць, льецца – яна «жывая», бо не стаіць на месцы; у іншых – стаіць на месцы, не рухаецца – «мёртвая» вада. Продкі ведалі, што лепш карыстацца «жывой» вадой, бо яна заўсёды дапамагае, а таму «чалавек павінен шанаваць і любіць ваду, бо Бог даў яе на патрэбу людзям». Мала гэтага, лічылася, што водная стыхія адухоўленая, яна ўсё разумее і чуйна ўспрымае, здольна да хваляванняў і перажыванняў, адрознівае вясёлае і прыгожае, ад сумна-журботнага, з'яўляецца нават карнікам сацыяльнага зла, якое перашкаджае вясковаму жыхару.

Што датычыцца тэарэтычнага асэнсавання тэмы вады ў беларускай фалькларыстыцы, то яно мае даволі небагаты набытак. А. Ненадавец у даследаваннях «Каму пакланяліся продкі» (1996) [5], «Азёры Беларусі ў легендах і паданнях» (2003) [4] упершыню ў беларускай фалькларыстыцы мэтанакіравана звярнуўся да даследавання пэўных аспектаў і найбольш важных уласцівасцяў значэння вады ў стварэнні Сусвету, узаемасувязей сусветнага дрэва (дуба) з першаасновай усяго жывога на зямлі (вадой); шляхам рэканструкцыі прыйшоў да высновы, што гэта (водная стыхія) беларускі варыянт сусветнага міфа аб паходжанні Сусвету.

Л. Салавей у артыкуле «Дунай у беларускім і славянскім фальклоры» [8] асэнсавала ролю міфічнага і рэальнага Дуная ў беларускай духоўнай спадчыне, аргументавана патлумачыла факт празмернай міфалагізацыі гэтага аспекту не толькі ў беларусаў, але і ўвогуле ў духоўнай культуры ўсходніх славян, бо ў рэальнасці атрымлівалася, што сімвалічным «блакітным Дунаем» магла быць любая рака (вядомая ці безназоўная, буйная ці малая), якая адначасова выступала і сямейна-родава-племянной мяжой, паводле народнага погляду, «непераадольнай» ці «цяжкапераадольнай».

У манаграфіі В. Шарай «Ценностно-нормативная природа почитания предков» (2002) [13] закранаецца роля вады ў палескім абрадзе шанавання продкаў, ваджэння Куста, святкавання Тройцы, «наўскага» Вялікадня, палескага вяселля, водная «падзеленасць» родавых тэрыторый пры адданні дзяўчыны замуж.

Надзвычай каштоўным у плане тэарэтычнага асэнсавання беларускага фальклору ўвогуле і воднай прасторы ў прыватнасці з'яўляецца шасцітомнае выданне «Беларускі фальклор. Жанры, віды, паэтыка» (2001 – 2004) [3]. Калектыў вядучых даследчыкаў айчыннай вуснапаэтычнай творчасці ўсебакова асвятляў тэму вады, яе значэнне ў розных каляндарна-абрадавых дзеяннях, семантыку вобраза ў фальклорнай паэзіі, праявіў жанрах.

Звернем увагу на прадстаўнікоў рускай і польскай фалькларыстыкі. Не толькі з нагоды блізкага геаграфічнага суседства, але і таму, што ў працах гэтых даследчыкаў заўсёды фіксавалася і аналізавалася шмат беларускага матэрыялу. Тым больш, што некаторыя з вучоных адначасова працавалі як з рускім фальклорам, так і з беларускім.

А. Афанасьеў у трохтомнай працы «Поэтические воззрения славян на природу» [1] звярнуў увагу на значэнне воднай прасторы пры ўтварэнні Сусвету; грунтуючыся на міфалагічным пункце гледжання, падзяліў ваду на «жывую» і «мёртвую»; паказаў, наколькі значнае месца займала вада ў народна-лекавай медыцыне; вывеў (з чарадзеяў казак) «здравушчую», «моцную», «багатырскую» і «аслабляльную», «знясільвальную» ваду; згадаў ачышчальную функцыю воднай стыхіі; пры гэтым таксама падкрэсліў, што вада выкарыстоўвалася і як своеасаблівае выпрабаванне («вінаваты ці не») у старажытным юрыдычным праве. А. Афанасьеў выводзіў прарадзіму славян з легендарна-міфічнага Дуная, тым самым падкрэсліўшы, што ўсходнеславянскі фальклор таксама ў значнай ступені захаваў гэты матыў.

У кнізе П. Гільтэбранта «Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае» (1866) [10] занатавана значная частка беларускага фальклорнага матэрыялу. Тут, у асноўным, вада згадваецца ў песенна-лірычных жанрах, а роля воднай прасторы звужаецца да своеасаблівага медыятара паміж родавымі межамі, светам жывых і мёртвых, месца спаткання закаханых або своеасаблівага пасланніка, «які цячэ праз увесь белы свет» з добрымі ці дрэннымі навінамі. У гэтым выданні шырока зафіксавана значэнне вады ў вясельным і радзінным абрадах.

У «Сказаниях русского народа, собранных И. Сахаровым» (1885) [9] значная ўвага надаецца асэнсаванню значэння тэмы вады (воднай прасторы) у жыцці чалавека. Асабліва каштоўнымі выступаюць праявіў жанры, бо ў легендах, па-

даннях, былінах і апакрыфічных апавяданнях на той час захаваўся найстаражытнейшы пласт уяўленняў народа аб вадзе, яе значэнні, шанаванні і святасці. І. Сахараў запісваў шмат прыкладаў з народнай варажбы і медыцыны, дзе раскрывалася наіўнае тлумачэнне паходжання вады і гісторыя яе шанавання. Вучоны папярэджваў, чым можа стаць для чалавека парушэнне спрадвечных канонаў у адносінах да воднай стыхіі. У зборніку зафіксаваны своеасаблівыя засцярогі гэтага плана.

Даследаванне М. і С. Талстых «Вызывание дождя в Полесье» (1978) [12], сведчыць пра тое, што на працягу многіх дзесяцігоддзяў расійскія фалькларысты праяўляюць вялікую цікавасць да беларускага Полесся, сцвярджаючы, што менавіта там да нашага часу захаваліся найбольш старажытныя святы і абрады, звязаныя з вадой: выкліканне і спыненне дажджу, спробы пры дапамозе традыцыйных абрадавых дзеянняў улагодзіць неўтаймаваную прыродную стыхію.

Надзвычай актыўна вуснапаэтычныя творы беларусаў з захаваннем у іх тэмы вады збіраліся, запісваліся і выдаваліся польскімі вучонымі. Менавіта дзякуючы іх даследаванням існуе магчымасць пазнаёміцца са старажытнымі тэкстамі, абрадамі, абрадавымі дзеяннямі, народнай міфалогіяй, медыцынай, варажбой і той магічна-лекавай і апладняльна-жыватворнай роллю, якая адводзілася ў іх вадзе.

У працы З. Глогера «Zabobony rolnicze» (т. 2, 1876 г.) [16] асноўны акцэнт скіроўваецца на перажыткі магічна-рытуальных дзеянняў і абрадаў, ролю вады пры іх выкананні. Увага засяроджваецца менавіта на цяжкасці тлумачэння пэўных сцэн, дзе першасныя карані пакланення і шанавання вады зніклі, растварыліся ў міфалагічна-фальклорнай прасторы, а новыя варыянты не ўзніклі. З. Глогер імкнуўся да фіксавання цэласнасці народных абрадаў, бо гэта давала яму магчымасць больш поўна раскрыць духоўны свет беларусаў.

Е. Яленская ў манаграфіі «Wieś Komarowiczye w powiecie Mozyrskim» (т. V, 1891 г.) [17] асноўную ўвагу надавала запісу абрадавых дзеянняў пры першым выгане хатняй жывёлы ў поле, іх сувязі з тэмай вады: рытуальнае «абліванне» жывёлы, закліканне да яе «спаснасці», абароненасці «ад воўчых зубоў, ад ведзьмінных клыкоў», захаванне «ад урочных паглядаў», жаданне, «каб сама жывёла пладзілася і гадалася», «каб малако засцерагалася». Фалькларыстка лічыла, што магутную сілу мае менавіта «святцовая» вада, захаваная з Вадохрышча. Яна ж падкрэслівала, што ў некаторых мясцовасцях Беларусі такія магічна-рытуальныя дзеянні здзяйсняюцца менавіта ў гэтае свята.

У шматтомнай працы М. Федароўскага «Lud białoruski na Rusi Litewskiej» (т. 1, 1897 г.) [15] вада згадваецца найчасцей у прамым значэнні: вільгаць, водная перашкода, пагроза, жыццядайная сіла, сімволіка-міфічны архетып, які прысутнічае ва ўсіх жанрах беларускага фальклору. Даследчык пісаў пра ваду і як «пра адну з надзейных памочніц сялянскай гаспадаркі». Ён надаваў належную ўвагу ўсемагчымым прыкметам, павер'ям і прадказанням, звязаным з вадой. Адзначаў, што яна абавязкова падзяляецца на «жывую» («здоровую») і «мёртвую» («мярцвячую»), і ў залежнасці ад гэтага, чалавек працы прыпісваў вадзе ўласцівасці і характэрныя рысы. Акрамя таго, увага звярталася і на жанр фальклору, што ўплывала на ўзмацненне ці, наадварот, паслабленне нейкай канкрэтнай

якасці (уласцівасці) вады. М. Федароўскі запісваў усе жанры фальклору і, у адрозненне ад папярэднікаў і сучаснікаў, імкнуўся ахапіць як мага большую тэрыторыю Беларусі. Асобна тэму вады не разглядаў, але занатаваў шмат твораў з рознымі традыцыйна-абрадавымі ўласцівасцямі і асаблівасцямі гэтай стыхіі.

К. Машынскі ў працы «Polesie Wschodnie» (1928) [18] падрабязна даследаваў духоўную і матэрыяльную культуру Палесся, падаў фізіяграфічную карціну рэгіёна, растлумачыў паходжанне назваў рэк і азёраў краю, цікава расказаў пра выкарыстанне вады ў народнай медыцыне і міфалогіі, абрадах і звычаях. Вялікую ўвагу надаваў значэнню «першага аблівання» ў радзінным абрадзе «выплёсквання» разам з вадой дзіцячых хвароб на жывёл, у цяжкадаступныя месцы. Апісваў водныя меры перасцярогі, накіраваныя на захаванне здароўя парадзіхі і дзіцяці.

Ч. Пяткевіч у манаграфіі «Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego» (1938) [19] звяртаў асаблівую ўвагу на прыкметы, якія прадказвалі дождж ці, наадварот, сведчылі пра надыход працяглай засухі. Ён жа надзвычай аргументавана імкнуўся падкрэсліць ролю вады («замоўнай», «жывушчай», «здароўчай», «святой») у народнай медыцыне, паказваў гэта на прыкладах вялічэння галаўнога болю, «замочвання» болю ў зубах, спынення крывацёкаў (па аналогіі са спыненнем воднага патоку) і г. д.

Ф. Сяліцкі ў манаграфіі «Wierzenia na dawnej Wileszczyźnie» (т. XXXV, 1986 г.) [20] адзначыў тое, як чалавек павінен весці сябе каля калодзежа, ракі, возера (воднай прасторы). Ён падкрэсліваў, што продкі лічылі вялікім грахам «мачыцца» ў ваду, кідаць туды што-небудзь пагане, пляваць у яе і г. д. За гэта, паводле народных поглядаў, магла наступіць жорсткая расплата (знікненне вады з калодзежа, высаханне ракі).

Польскія даследчыкі надавалі значную ўвагу характарыстыцы і месцу вобраза вады ў аб'ёмным фальклорным беларускім матэрыяле. Яны стаялі каля вытокаў сістэмнага збору, функцыянальна-семантычнага аналізу, вызначэння ролі і месца тэмы воднай прасторы ў беларускай вуснапаэтычнай творчасці.

Такім чынам, беларускі фальклор са сваёй найбагацейшай тэматыкай і мастацкімі асаблівасцямі часта выступаў аб'ектам даследавання ў працах не толькі айчынных, але і замежных даследчыкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Современный писатель, 1995. – Т. 1. – 416 с. ; Т. 2 – 400 с. ; Т. 3 – 416 с.
2. Богданович, А. Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов : этнографический очерк / А. Е. Богданович. – Минск : Беларусь, 1995. – 186 с.
3. Міфалогія. Духоўныя вершы / А. М. Ненадавец [і інш.] ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – 471 с.
4. Ненадавец, А. М. Азёры Беларусі ў легендах і паданнях / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларусь, 2003. – 372 с.
5. Ненадавец, А. М. Каму пакланяліся продкі / А. М. Ненадавец. – Мінск : Навука і тэхніка, 1996. – 239 с.
6. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах местах ... Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губ. типолитография, 1897. – 307 с.

7. Романов, Е. Р. Внешний быт Быховского белоруса / Е. Р. Романов // Записки Северо-Западного отдела Русского географического общества. – Вильно, 1911. – Кн. 2 – С. 98 – 102.
8. Салавей, Л. Дунай у беларускім і славянскім фальклору / Л. Салавей // Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян / Л. П. Барабанава [і інш.]. – Мінск, 1993. – 137 с.
9. Сахаров, И. П. Сказания русского народа / И. П. Сахаров. – СПб. : Изд. А. С. Суворина, 1885. – 316 с.
10. Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае / сост. П. А. Гильтебрандт. – Вильно : Изд. Виленского вестника, 1866. – Вып. 1. Песни, пословицы, загадки Гродненской, Виленской и отчасти Минской губерний. – 294 с.
11. Сержпутоўскі А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.
12. Толстой, Н. И. Заметки по славянскому язычеству. Вызывание дождя в Полесье / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. – М., 1978. – 270 с.
13. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.
14. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1887. – Т. 1, ч. 1. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 596 с.
15. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej / M. Federowski. – Kraków : Wydwo Komis. antropol. Akad. Umiejętności, 1897. – Т. 1. – 510 s.
16. Gloger, Z. Zabobony rolnicze / Z. Gloger // Biblioteka warszawska. – 1876. – Т. 2. – S. 376 – 379.
17. Jeleńska, E. Wieś Komarówicze w powiecie Mozyrskim / E. Jeleńska. – Warszawa : Józef Jeżyński, 1892. – 84 s.
18. Moszyński, K. Polesie Wschodnie / K. Moszyński. – Warszawa : Wydwo Kasy im. Mianowskiego, 1928. – 328 s.
19. Pietkiewicz, Cz. Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego : materjaly etnograficzne / Cz. Pietkiewicz. – Warszawa : T-wo Nauk. Warszawskie, 1938. – 459 s.
20. Sielicki, F. Wierzenia na dawnej Wilejszczyźnie / F. Sielicki // Slavia orientalis. – 1986. – Т. XXXV, № 2. – S. 195 – 222.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере научных исследований белорусских и зарубежных учёных анализируются фольклорные материалы, связанные с темой воды в белорусском фольклоре.

SUMMARY

In the article folklore materials related to the theme of water in the Belarusian folklore are analyzed on the example of research of Belarusian and foreign scientists.

Новак В. С.

ТРАДЫЦЫІ КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВАГА ФАЛЬКЛОРУ ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНА

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 09.09.2015)*

Пераканаўчымі з’яўляюцца толькі тыя гіпотэзы, звязаныя з рэгіянальна-лакальным вывучэннем фальклорна-этнаграфічных з’яў, якія грунтуюцца на канкрэтных фактах, запісаных у палявых экспедыцыях і прааналізаваных «сінхронным метадам» (П. Багатыроў). Аналіз сучаснага стану фальклорна-этнаграфічных з’яў з улікам іх разгляду ў кантэксце шырокага прасторавага

дыяпазону дазваляе атрымаць поўную карціну мясцовай спецыфікі бытавання розных фальклорных жанраў у межах асобных раёнаў пэўных рэгіёнаў Беларусі. У дадзеным выпадку аб'ектам даследавання з'яўляецца каляндарна-абрадавы фальклор Гомельскага раёна Гомельскай вобласці.

Засяродзім увагу на зімовых абрадах і звычаях. Адзначым, што структура калядна-навагодняга комплексу Гомельскага раёна мае тыповы агульнаэтнічны характар, асобныя ж яго кампаненты ў розных вёсках у працэсе бытавання набываюць адметныя лакальныя рысы. Падрыхтоўка куцці – адзін з найважнейшых момантаў у сістэме калядных святкаванняў. У народнай свядомасці мясцовых жыхароў першая куцця была звязана з Раством, другая – з Новым годам, трэцяя – з Вадохрышчам («Крышчэннем»): *«Куццю тры разы варылі. Перад сядзьмым вараць, перад Новым годам і Крышчэннем»* (зап. у в. Старыя Цярэшкавічы ад Ніны Маісееўны Тамашовай, 1933 г. н.). Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Лапаціна, за абрадавай стравай «куццёй» спрадвеку замацаваліся адпаведныя для кожнага са святочных калядных вечароў азначэнні (посная, багатая, галодная): *«Куццю варылі, толькі ў нас яе звалі проста – кашай. Я яе варыла 3 разы. Першая – перад Калядамі. Яна была посная, скаромная, варылі на вадзе. Другая – шчодрая, багатая. А гэту ўжо варылі на малацэ. Трэцяя зусім была галоднай»* (зап. ад Марыі Аляксандраўны Казаковай, 1917 г. н.). Для падрыхтоўкі кашы выкарыстоўвалі «крупу пярловую» і «ячменнае пшано» (в. Аздзеліна), «пшано і ячмень» (в. Дуянаўка). У вёсцы Задораўка на Раство абавязкова *«пяклі хлеб. Хлеб быў круглай формы, гэты хлеб аддавалі худобе»* (зап. ад Марыі Мікалаеўны Падольскай, 1932 г. н.).

Абходныя шэсці калядоўшчыкаў – важны кампанент у структуры калядна-навагодняга комплексу – вылучаюцца багатым мясцовым каларытам. На пытанне, якімі былі пераапананні і маскі калядоўшчыкаў, у розных вёсках былі атрыманы наступныя змястоўныя сведчання інфармантаў: *«Перадзяваліся абязацельна і ў казу, ва ўсіх і ў снегурчак, і ў дзедаў Марозаў, і ў казлоў, і ў ваўкоў, петухоў»* (зап. у в. Зябраўка ад Зінаіды Аляксандраўны Арэшкі, 1955 г. н.); *«Пераадзяваліся, калі шчадраваць хадзілі: баба – у мужчыну, мужчына будзе бабай»* (зап. у в. Старыя Дзятлавічы ад Алены Варфаламееўны Ткачовай, 1929 г. н.); *«На багатую куццю адзяваліся як цыгане, у Бабу Ягу»* (зап. у в. Аздзеліна ад Вольгі Маркаўны Санько, 1941 г. н., перасяленкі з в. Нудзічы Брагінскага р-на); *«Як сцямнее, то ўжо маладыя вадзілі мядзведзя або цыганку, зараз ужо водзяць і казу, Дзед Мароз з Снягуркай ходзяць таксама»* (зап. у в. Гадзічава ад Таццяны Іванаўны Басавай, 1934 г. н.); *«У Ражаство Хрыстова па сялу пачыналі хадзіць калядоўшчыкі, пераапанутыя ў цыганоў, казу, жорава, кабылу»* (зап. у в. Дуянаўка ад Мікалая Рыгоравіча Каржова, 1930 г. н.); *«Надзяваліся калядоўшчыкі ў цыганят»* (зап. у в. Задораўка ад Марыі Мікалаеўны Падольскай, 1932 г. н.).

На працягу зімовых святкаванняў калядоўшчыкамі выконваліся абрады ваджэння казы і хаджэння з зоркай, а таксама абрад засявання, што было надзвычай важна для забеспячэння дабрабыту вяскоўцаў, іх засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння нячыстай сілы, атрымання ў будучым годзе добрага ўраджаю зерневых культур. Напрыклад, у вёсцы Пракопаўка *«засяваць хадзілі на наступны дзень толькі да абеда. Заходзілі ў хату, пелі:*

*Сею, сею, засяваю,
З Новым годам паздраўляю.
Жыта, пшаніца, усяка пшаніца.*

Зярно вымяталася, яго аддавалі курам, каб тыя добра несліся» (зап. ад Валянціны Фёдараўны Рабцавай, 1952 г. н.).

Як сведчаць шматлікія этнаграфічныя апісанні, важнае месца адводзілася ў зімовай абраднасці рытуалу заклікання марозу, які быў звязаны з культуам продкаў і выконваўся ў розных мясцовасцях або на першую, або на другую, або на трэцюю куццю, або на ўсе тры куцці і ў якім былі арганічна паяднаны магія слова і дзеяння. Напрыклад, у вёсцы Аздзеліна заклікалі мароз на другую куццю («*А як на Шчадруху вячэраюць, дак кажучь: “Мароз, мароз, хадзі гушчу есці”*»), – зап. ад Вольгі Маркаўны Санько, 1941 г. н.); у вёсцы Дуянаўка дадзены рытуальны дыялог меў месца, калі святкавалі першую куццю («*За стол садзіўся спачатку гаспадар, потым старэйшы сын, а ўжо потым і клікаў мароз куццю есці. Звалі для таго, каб мароз не марозіў пасаджанага ў полі і на агародзе*»), – зап. ад Мікалая Рыгоравіча Каржова, 1930 г. н.). У вёсцы Пакалюбічы заклікалі мароз на трэцюю куццю («*Трэцяя куцця была перад Крашчэннем – 18 студзеня, на яе звалі мароз: “Мароз, мароз, хадзі кашу есці”. Гэтым задобрывалі мароз, каб ён не марозіў жыта*»), – зап. ад Н. І. Грыбанавай, 1935 г. н.); у вёсцы Лапаціна рытуал заклікання марозу адбываўся і на першую, і на другую, і на трэцюю куццю («*Адчынялі фортку і звалі мароза: “Мароз, Мароз, хадзі кашу есці. Калі не прыдзеш, будзем цябе жалезнай пугай біці, каб улетку не бываў, цяжкаў не зрываў”*. І так трэба 3 разы гаварыць. Я ж звала мароз на ўсе 3 куцці: перад сёмым, чатырнаццатым і дзевятнаццатым»), – зап. ад Марыі Аляксандраўны Казаковай, 1917 г. н.). «Запрашэнне міфалагічных персанажаў – магічны акт звароту да памерлых продкаў ... з просьбай прыняць удзел у рытуальнай трапезе» [1, с. 269].

У зімовым цыкле земляробчага календара Гомельскага раёна мелі месца і дзеянні, звязаныя з рытуалам заклікання неўрадлівага дрэва. Каб павысіць ураджайнасць садавіны, у вёсцы Аздзеліна на трэцюю куццю (18 студзеня) «*бегалі з тапаром пасля вячэры і стукалі па тых дрэвах, якія не родзяць, і казалі: “Сядзіш, дак радзі, а не родзіш, дык зрубваю к такой мацяры”*» (зап. ад Вольгі Маркаўны Санько, 1941 г. н.). У вёсцы Зялёны Гай «*ябланькі траслі і гаварылі: “Ябланькі, не спіце, ураджай прынясіце”*» (зап. ад Зінаіды Цімафееўны Максіменкі, 1940 г. н.). У некаторых вёсках абвязвалі пладовыя дрэвы саламяным перавяслам: «*Абвязвалі гэтай саломай дзерава ў садзе, каб пладаносіла*» (зап. у в. Макаўе ад Марыі Мікалаеўны Сяргейчык, 1936 г. н.).

У сістэме калядна-навагодніх абрадавых святкаванняў вылучаюцца і такія структурныя кампаненты, як варажба і прыкметы і павер'і. Што датычыць варажбы, то адрознівалі наступныя яе разнавіднасці – гаспадарчую і шлюбную. З першай куццёй была звязана гаспадарчая варажба, напрыклад, у вёсцы Фашчоўка назіралі за зоркамі, калі святкавалі першую куццю: «*Калі на першую куццю звёзды, дык будзе шмат грыбоў, ягад*» (зап. ад Фаіны Афанасьеўны Лапіцкай, 1932 г. н.); у вёсцы Дуянаўка «*выцягвалі з-пад абруса сена (сцябліну): калі доўгая сцяблінка, то будзе высокі лён*» (зап. ад Мікалая Рыгоравіча Каржова, 1930 г. н.).

У вёсцы Макаёе выконвалі пэўныя дзеянні з саломай ад снапа, які ставілі на покуці: *«Потым аббівалі яго, зерне сыпалі курам, а салому клалі на курыныя гнёзды, каб куры добра несліся, выводзілі куранят»* (зап. ад Марыі Мікалаеўны Сяргейчык, 1936 г. н.).

Шлюбныя варожбы, якія былі звязаны з другой куццёй, адбываліся з выкарыстаннем пэўных прадметных атрыбутаў: напрыклад, у якасці іх выступалі **бліны** (*«Дзеўкі пякуць блінцы зрання. Блін кладзе ў карман і выходзіць з дому. Першага чалавека (мужчыну), якога сустрэне, пытае імя, так і будучы зваць яе суджананага»*, – зап. у в. Макаёе ад Праскоўі Рыгораўны Маісеенкі, 1920 г. н.), **комін** (*«На Шчадруху паляць у печы, выходзяць на вуліцу і глядзяць на комін: куды дым пайшоў, туды і замуж пойдзе, а да зямлі сцеліца – у дзеўках астанеца»*, – зап. у в. Макаёе ад Праскоўі Рыгораўны Маісеенка, 1920 г. н.), **каша** (куцця) (*«Маладыя дзевачкі кралі куццю, заварочвалі ў вузлок і лажылі пад падушачку, гадалі: хто прыйдзе ва сне куццю есці, той жаніхом будзе»*, – зап. у в. Аззеліна ад Домны Мітрафанаўны Грышчанковай, 1921 г. н.), **абутак** (*«А Каляды прыдуць, пачынаеш сапагі кідаць: куды сапог паляціць, у тую сторону і замуж пойдзеш»*, – зап. у в. Зябраўка ад Зінаіды Аляксандраўны Арэшкі, 1955 г. н.), **люстэрка** (*«На зеркала гадалі ў пограбе, на чардаке, можна ў цёмнай хаце. Запальвалі 2 свечкі, зеркала ставілі, 2 кальца перад ім лажылі. Глядзелі ў зеркала. У 12 часоў ночы выходзіў сужаны. Нада было разгледзець ліцо. Блізка не падпускаюць, бо то нячыстая сіла»*, – зап. у в. Пакалюбічы ад Сафіі Іванаўны Чыжовай, 1941 г. н.) і іншыя.

Зімовы цыкл каляндарна-абрадавай паэзіі Гомельскага раёна цесна звязаны з прыкметамі і павер'ямі, пры дапамозе якіх жыхары мадэлявалі сваю гаспадарчую дзейнасць, прагназавалі надвор'е і ўраджай, ускладалі надзеі на шчаслівы сямейны лёс. З прыходам калядоўшчыкаў, верылі мясцовыя жыхары, звязаны іх дабрабыт. У сувязі з гэтым невыпадкавай была наступная прыкмета: *«Калі калядоўшчыкаў не пусціць у дом, дык весь год дрэнна жыць будзем»* (зап. у в. Рагі ад Веры Фамінічны Сычовай, 1935 г. н.). Шматлікіх прадпісанняў прытрымліваліся жыхары Гомельскага раёна, каб забяспечыць пладавітасць свойскай жывёлы. Напрыклад, на Раство ў вёсцы Дуянаўка выпякалі печыва ў выглядзе фігурак свойскіх жывёл. Згодна з павер'ем мясцовых жыхароў, *«фігуркі з цеста – гэта былі і маленькія каровы, авечкі, быкі. Яны храніліся да Крышчэння, а пасля гэтых фігуркі размочвалі ў вадзе (святой) і аддавалі скату, каб жывёла была заўсёды здаровая і давала многа малака, яшчэ каб заўсёды прыхадзіла дадому і слухалася гаспадароў»* (зап. ад Мікалая Рыгоравіча Каржова, 1930 г. н.).

З прагназаваннем багатага ўраджаю грыбоў і ягад былі звязаны наступныя прыкметы: *«Ну, на першую куццю, значыць, еслі неба звёзнае – многа грыбоў будзе ў гэтым гаду. Калі вась снег ідзе – многа ягад у лясу будзе»* (зап. у в. Зялёны Гай ад Зінаіды Цімафееўны Максіменкі, 1940 г. н.); *«Калі на Ражджаство мяцель, то пчолы будучы добра раіцца. А на Крашчэнне, калі перамёты і снег на дзярэўях, што галлё абвісае, – будзе харошы ўраджай»* (зап. у в. Пакалюбічы ад Н. І. Грыбанавай, 1935 г. н.). Каб забяспечыць добры ўраджай садавіны, *«на Калядкі абавязкова запасаліся арэхамі, семечкамі, потым гэты адходы высыпалі ў*

садзе, каб былі добрыя плады» (зап. у в. Пракопаўка ад Валянціны Фёдараўны Рабцавай, 1952 г. н.).

Паводле народных вераванняў, гаршчок з куццёй не дазвалялася ставіць «на голы стол» (зап. у в. Зялёны Гай ад Зінаіды Цімафееўны Максіменкі, 1940 г. н.). Сёну, якое ляжала на стале падчас святкавання першай, другой і трэцяй куцці, надавалі магічнае значэнне, «яго (сена) клалі пад курыцу, якая сядзіць на яйках» (зап. у в. Фашчоўка ад Фаіны Афанасьеўны Лапіцкай, 1932 г. н.). Па колькасці зярнят, што былі пад абрусам, вызначалі, якім будзе на будучы год ураджай жыта: *«Бралі снапок саломы і ставілі ў кут, а патам на вячэру клалі пад скацёрку і аббівалі: сколькі будзе зярнятак пад скацёркай, столькі ў хазяіна будзе коп жыта»* (зап. у в. Макаёе ад Праскоўі Рыгораўны Маісеенкі, 1920 г. н.). Паводле сведчанняў Веры Фамінічны Сычовай, 1935 г. н., з вёскі Рагі, з багатым ураджаем была звязана наступная прыкмета: *«Семкі елі, плявалі на пол: чым больш наплявалі, тым больш ураджай будзе»*.

У вёсках Гомельскага раёна, калі ставілі гаршчок з куццёй на стол, то клалі на кашу і хлеб, які *«аддавалі каровам, штоб яны лёгка цяліся»* (зап. у в. Міхалькі ад Еўдакіі Фадзееўны Кавалёвай, 1927 г. н.). Прытрымліваліся вяскоўцы на Каляды і пэўных забарон на тыя ці іншыя віды работ, напрыклад, *«на святкі ўвечары нельзя было праць, ткаць»* (зап. у в. Новыя Дзятлавічы ад Валянціны Уладзіміраўны Мартыненкі, 1931 г. н.).

Заслугоўвае ўвагі масленічны абрадавы комплекс Гомельскага раёна, рытуалы якога былі скіраваны на магічнае забеспячэнне ўраджайнасці нівы, дабрабыту, працягу роду. Як адзначыў А. С. Ліс, «знешне формаю падобныя на гульбішчы, абрадавыя практыкі Сырнага тыдня былі дэтэрмінаваны архаічным мысленнем, у іх аснове ляжала імкненне абшчыны, соцыуму адпрэчыць зіму і наблізіць вясну. На глыбінна міфалагічным светасузіранні і светаразуменні гэтыя інтэнцыі знайшлі выражэнне ў ідэі руху. Апошняю паслядоўна выяўляюць усе абрадавыя дзеянні, здзяйсненыя на Масленіцу» [2, с. 194 – 195]. Асноўныя структурныя кампаненты масленічнай абраднасці Гомельскага раёна, якія выяўляюцца таксама ў сістэме пэўных абрадавых дзеянняў, пацвярджаюць вышэйпрыведзены тэзіс: выпякалі бліны, каталіся на конях, каталіся на санках з горак, цягалі калодку, насілі па вуліцах вёскі пудзіла Масленіцы, раскладвалі вогнішча і спальвалі на ім пудзіла Масленіцы, гушкаліся на арэлях, вадзілі карагоды і іншае. Інфарманты адзначылі, што выпечка бліноў – важны момант масленічнай абраднасці, бо *«блін счыталі сімвалам сонца»* (зап. у в. Міхалькі ад Еўдакіі Фадзееўны Кавалёвай, 1927 г. н.).

Абрад пад назвай «Калодка» быў вядомы ў многіх вёсках Гомельскага раёна. Абрубак палена прывязвалі да нагі нежанатага хлопца або дзяўчыны, якая не выйшла замуж: *«Напрымер, у мяне там дачка незамужняя, а ў яе сын нежанаты, дак я бяру чурбачок такі, за вярочку, за нагу, і іду да яе. Цяпляю ёй за ногу, а яна стаўляе ўжэ магарыч, па сто грам, сабіралісь, карочэ. А тады цягнуць ужо ўдвох да другой, там шчэ ў якой дачка»* (зап. у в. Глыбоцкае ад Таццяны Кандратаўны Крукавай, 1943 г. н.); *«Яккая-нібудзь жанчына дачку замуж не аддала ці сына не ажаніла, то сабіраюцца бабы і той жанчыне прывязваюць к наге калодку або дравіну, і ходзяць па хатах. Гэта жанчына*

далжна адкупіцца – даць бутылку ці дзеньгі» (зап. ў в. Макаўе ад Анастасіі Пятроўны Мікалайчанкі, 1933 г. н.); «Сабіраюцца жэнічыны, завязваюць к калодцы вяроўку і ідуць па сялу. Ловяць, у каго нежанатыя сыны ці не замужам дочкі, і павязваюць калодку. І тая ўжо жэнічына ці мужык адплачваецца дзяньгамі» (зап. у в. Пракопаўка ад Любові Акімаўны Мядзведзевай, 1933 г. н.). У вёсцы Грабаўка, калі гурту жанчын «пасля хаджэння па вёсцы сустраліся мужчыны-халасцякі», то з іх жартавалі, выконваючы наступныя песенныя радкі:

*Ох ты, Масленіца-палізуха,
Палізала сыры, яйцы-каравайцы.
Ох ты, Масленіца, красны бурак,*

Хто не жэніцца – вечны дурак» (зап. ад Маргарыты Міхайлаўны Каменкі, 1944 г. н.).

Адметным мясцовым элементам святкавання Масленіцы ў вёсцы Грабаўка быў звычай хадзіць з пудзілам Масленіцы па вуліцах вёскі і спяваць песні, выказваць узаемныя пажаданні («Сырна вам! Маслена вам!»): «А было так: з саломы, паперы, каляровых стужак рабілі вялікую бабу, якой малявалі ці вышывалі вочкі, нос бровы, вусны. Затым апраналі яе ў кофту, спадніцу, фартух. У адну руку давалі блін, а ў другую падмазку. Такую бабу насілі па вёсцы і спявалі» (зап. ад Маргарыты Міхайлаўны Каменкі, 1944 г. н.). Кульмінацыйным момантам святкавання Масленіцы ў вёсцы Грабаўка было спальванне «бабы» (пудзіла Масленіцы). Жыхары вёскі Церуха патлумачылі, што абазначала спальванне ў іх мясцовасці саламянага пудзіла: «На Масленіцу спальвалі чучала, якое рабілі з саломы, і ўпрыгожвалі рознакаляровымі лентамі, гэта азначала “смерць” зімы і надыход вясны» (зап. ад Кацярыны Ксенафонтаўны Казіміравай, 1918 г. н.). Асноўныя матывы масленічных песень – гэта матывы развітання з зімой і чакання вясны:

*Ідзі, зіма, да Кракава,
Зноў ты прыйдзеш аднакава.
Ідзі, зіма, да Кіева,
Ты нам лета пакінула.*

*Ідзі, зіма, да крынічкі,
Ды забірай рукавічкі* (зап. у в. Грабаўка ад Маргарыты Міхайлаўны Каменкі, 1944 г. н.).

У вёсцы Грабаўка, паводле сведчанняў вяскоўцаў, абавязкова трэба было «катацца на санках з гор, каб доўгім рос лён. А катаючыся, спявалі песню пра вясну “Ой, на гарэ”:

*Ой, на гарэ, на гарэ,
Ды на камяніцы
Масленіца, Масленіца.
Як увідзеў дзяцюк дзеўку,
Скінуў рукавіцы,
Масленіца, Масленіца.
А на гарэ, на гарэ,
Ды на камушочку*

Масленіца, Масленіца.

Як увідзеў дзяцюк дзеўку,

Скінуў сарочку,

Масленіца, Масленіца» (зап. ад Маргарыты Міхайлаўны Каменкі, 1944 г. н.).

Прыведзеныя вышэй матэрыялы з'яўляюцца сведчаннем багатай мясцовай спецыфікі каляндарна-абрадавай паэзіі Гомельскага раёна, пацвярджаннем таго, што абрады, звычаі, песні яскрава адлюстроўваюць светапогляд беларусаў, іх ментальнасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 2009. – Т. 4. П (Переправа через воду) – С (Сито). – 656 с.

2. Ліс, А. С. Абрады, ігрышчы, песні Сырнага тыдня, або Масленіцы / А. С. Ліс // Беларусы / рэдкал. : В. М. Бялявіна [і інш.]. – Мінск, 2004. – Т. 7. Вусная паэтычная творчасць / Г. А. Барташэвіч [і інш.]. – 586 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассмотрены местные особенности бытования отдельных структурных компонентов зимней календарной обрядности и масленичного обрядового комплекса Гомельского района.

SUMMARY

Local peculiarities of certain structural components of winter rituals and rituals connected with pancake week or Shrovetide in Gomel region are studied in the article.

Романенко И. В.

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ БЕЛОРУСОВ С РУССКИМ ЭТНОСОМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 07.09.2015)*

На современном этапе актуальны вопросы формирования единого культурного пространства, а также сохранения духовно-нравственных ценностей белорусского и русского народов, отражением которых является и музыкальная культура. В рамках Союзного государства между Республикой Беларусь и Российской Федерацией осуществляется взаимное сотрудничество по всем направлениям культуры и искусства. Системный характер носит культурное приграничное сотрудничество Псковской, Брянской, Смоленской областей с Витебской, Могилёвской и Гомельской областями, а также между Калининградской и Гродненской областями [1, с. 26 – 28, 45 – 47, 85].

Контакты в области музыкальной культуры значимы для формирования и реализации новых творческих идей и задумок, укрепления отношений между участниками Союзного государства. Сохранению и развитию лучших культурных музыкальных традиций белорусского и русского этносов способствует еже-

годное проведение мастер-классов для учащихся музыкальных учебных заведений «Союзное государство – молодым талантам XXI века». Мастер-классы проводят преподаватели Московской государственной консерватории им. П. Чайковского, Московской средней специальной музыкальной школы им. Гнесиных, Белорусской государственной академии музыки, Белорусской государственной академии искусств. По итогам мастер-классов в 2008 г. по инициативе Постоянного комитета Союзного государства и Парламентского собрания Беларуси и России был создан молодёжный белорусско-российский симфонический оркестр. Его участники – ученики Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории им. П. Чайковского и Республиканского колледжа при Белорусской государственной академии музыки. Руководство оркестром осуществляют два дирижёра – по одному от России и Беларуси. Оркестр успешно гастролирует не только в России и Беларуси, но и в Германии, Италии, Чехии и других странах [2; 3].



Рисунок 1. Молодёжный белорусско-российского симфонический оркестр. 2009 г. Фото с сайта: <http://ruconnect.co.uk/29099/podarok-potomkam-shekspira>

В рамках Года историко-культурного наследия в СНГ и празднования 20-летия Содружества Независимых Государств в 2011 г. Гомель был выбран в качестве одного из мест проведения программы «Культурные столицы Содружества» [1, с. 50].

В этом году в Беларуси с 25 июня по 2 июля проходило празднование Дней российской духовной культуры. 29 июня в Белгосфилармонии выступил оркестр национальных инструментов и солистов «Терема». Шоу было построено на традициях разных народов. Песни, танцы и музыка отражали широкую палитру национальных культур России и братских этносов. 1 июля из Санкт-Петербурга в Могилёв с концертом приезжал хор Государственной академической капеллы под руководством народного артиста СССР В. Чернушенко. На следующий день они приняли участие в «Хоровом вече» в Минске [4].



Рисунок 2. Дни духовной культуры России. 2015 г. Фото с сайта: <http://www.postkomsg.com/culture/204105>

Наиболее крупным мероприятием в области музыкальной культуры является Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске», финансируемый с 1998 г. из союзного бюджета. С 2003 г. на «Славянском базаре» начал проводиться День Союзного государства. В связи с этим идея единства белорусского и русского народов стала главной темой совместных концертов на фестивале [5; 6].

Особое внимание уделяется развитию современной музыкальной культуры белорусской и российской молодёжи.

Фестиваль «Творчество юных» впервые был организован в 2005 г. в Москве. С 2009 г. фестиваль проводят в Анапе. Его учредителями выступают Парламентское собрание Союза Беларуси и России, Постоянный комитет Союзного государства, министерства культуры двух стран. Участники – детские музыкальные коллективы и вокалисты из России и Беларуси, которые выступают и по отдельности, и с совместными номерами [7; 8, с. 2].



Рисунок 3. X фестиваль Союзного государства России и Беларуси «Творчество юных». 2015 г. Фото с сайта: <http://kuban24.tv/item/v-anape-proydet-festival-tvorchestvo-yunyih-128291>

Первый форум Международного музыкального фестиваля «Молодёжь – за Союзное государство», организованный по инициативе Парламентского собрания Союза Беларуси и России, прошёл в Анапе в 2006 г. и был приурочен к 10-й годовщине подписания Договора об образовании Сообщества Беларуси и России. С 2007 г. принято решение проводить фестиваль в Ростове-на-Дону и на концертных площадках других городов Ростовской области. «Молодёжь – за Союзное государство» – форум, призванный вовлечь подрастающее поколение России и Беларуси в программы и мероприятия Союзного государства. Основные цели фе-

стиваля – создание общего культурного пространства на территории Союзного государства, укрепление славянского единства, дружбы, выявление новых талантливых исполнителей. В рамках музыкального форума творческие коллективы традиционно посещают города Ростовской области с бесплатными концертами. В мероприятиях принимают участие депутаты Парламентского собрания, государственные, общественные и политические деятели, представители молодёжных объединений, творческие коллективы и артисты из различных регионов России и Беларуси. Главным является конкурс исполнителей молодёжной песни. Участников оценивает профессиональное жюри, в которое входят популярные артисты Российской Федерации и Республики Беларусь [9; 10].



Рисунок 4. VI Международный музыкальный фестиваль «Молодёжь – за Союзное государство». 2012 г. Фото с сайта: http://fedpress.ru/news/society/news_society/1409056005

Ещё одним молодёжным мероприятием является фестиваль «Славянское единство» у монумента Дружбы («Три сестры») на границе Беларуси, России и Украины. Впервые был организован в 1969 г. и проходил как встреча делегаций приграничных областей – Гомельской, Брянской и Черниговской. В августе 1975 г., в год 30-летия Победы в Великой Отечественной войне, на месте пересечения границ Беларуси, Украины и России установили монумент Дружбы «Три сестры». Ежегодно в форуме принимают участие несколько тысяч славян из трёх республик, представители важнейших отраслей экономики, деятели культуры и искусства, молодёжные лидеры, представители Русской Православной церкви Московского патриархата, политических партий и общественных движений. На современном этапе в концепции фестиваля большая роль отводится православной культуре как духовной основе славянской дружбы. В программу включено проведение концерта российских, белорусских и украинских творческих коллективов и известных исполнителей, презентаций исторических городов Брянской, Черниговской и Гомельской областей, митинга у монумента Дружбы, спортивных состязаний [11; 12].

Важную роль в популяризации музыкального этнокультурного наследия и сохранении самобытности этнических традиций играют фестивали народного творчества.

Так, с 2002 г. в городе Бобруйске Могилёвской области ежегодно в июне организуется Международный фестиваль народного творчества «Венок дружбы». За 13 лет его участниками были 57 белорусских коллективов и 42 коллектива из 20 городов и регионов России [13; 14].



Рисунок 5. Международный фестиваль народного творчества «Венок дружбы». 2015 г.
Фото с сайта: <http://bobr.by/relax/foto/gallery/235370.html>

В Межрегиональном фестивале «Зори над Днепром» (Рогачёв), приуроченном ко Дню независимости Республики Беларусь, участвуют города-побратимы разных стран. Цель мероприятия – популяризация национальных традиций русской, белорусской, украинской культур [15, с. 1].



Рисунок 6. VII Межрегиональный фестиваль искусств «Зори над Днепром». 2014 г. Фото с сайта: <http://www.slova.by/?p=44805>

Главными задачами Международного фестиваля песни и музыки «Днепровские голоса в Дубровно» являются возрождение, развитие, популяризация лучших традиций национальной и мировой культуры и искусства, народного творчества, приобщение к ним широких слоёв общества, развитие и укрепление международных культурных связей, поддержка иностранных белорусских диаспор. Мероприятие начало проводиться с 1993 г. в день празднования 600-летия Дубровно как областной музыкально-песенный обзор, который затем перерос пределы города, области, стал сначала региональным, а с 2004 г. – международным фестивалем. Традиционно в нём принимали участие творческие коллективы Витебской, Могилёвской и Гомельской областей Беларуси, Смоленской области России и Черниговской области Украины. В последние годы к фестивалю присоединились творческие коллективы из Польши, Словакии, Молдавии, Сербии, Румынии, Турции [16].

В российском посёлке Хиславичи Смоленской области 4 ноября проводится российско-белорусский фестиваль народного творчества «Две Руси – две сестры». Здесь собираются творческие коллективы и мастера декоративно-прикладного искусства из различных районов Могилёвской и Смоленской областей. Цель фестиваля – укрепление культурных связей и развитие культурного сотрудничества между регионами [17].



Рисунок 7. Российско-белорусский фестиваль народного творчества «Две Руси – две сестры». 2014 г. Фото с сайта: http://mstislavl.gov.by/ru/news/novosti_rajona?&page=5

31 мая 2015 г. в деревне Жудрё Хотынецкого района Орловской области состоялся XVI Международный фольклорный фестиваль «Троицкие хороводы в Орловском Полесье». Собрались творческие коллективы из Беларуси, России и Украины для того, чтобы поделиться опытом сохранения и развития народного искусства. Кульминация праздника – концерт, в котором приняли участие коллективы из Орловской, Брянской, Калужской, Курской, Тульской, Московской, Белгородской областей, а также из Беларуси и Луганской области Украины [18].

Российские фольклорные коллективы являются постоянными гостями белорусских региональных фестивалей. Так, в фестивале народных промыслов и ремёсел «Дрибинские торжки» участвуют музыкальные коллективы из Хиславичей, Монастырщины, города-побратима Белый Тульской области [19].



Рисунок 8. Фестиваль народных промыслов и ремёсел «Дрибинские торжки». 2012 г.
Фото автора

В Ветке с 1985 г. налажена связь с московскими народными ансамблями «Народный праздник, «Толока». Ежегодным стало проведение накануне Вознесения обряда «Паханне стралы» в деревне Неглюбка Ветковского района. В июне 2013 г. Гомельская молодёжная краеведческая организация «Толока» проводила данный обряд вместе с московскими фольклористами [20, с. 7].



Рисунок 9. Проведение обряда «Пахаванне стралы». 2013 г. Фото с сайта: <http://gp.by/category/news/culture/news17140.html>

Нередко, особенно в пограничных районах, организуются совместные концерты ко Дню единения народов Беларуси и России. Так, Брянская делегация в апреле 2012 г. приняла участие в праздничных торжествах в Гомеле. Состоялся совместный праздничный концерт представителей гомельских и брянских творческих коллективов [21, с. 2]. В 2014 г. в Смоленске к этому дню был приурочен Международный хореографический фестиваль с участием детских коллективов из Смоленской и Витебской областей. В городе Духовщинском Смоленской области прошёл музыкальный фестиваль «Белорусские напевы» [22].

Таким образом, в конце XX – начале XXI в. между белорусским и русским народами в музыкальной культуре установились прочные этнокультурные связи. Постоянно происходит обмен опытом в музыкальной сфере, организуются совместные концерты и фестивали. Всё это способствует сохранению и развитию лучших традиций в области музыкальной культуры белорусов и русских.

ЛИТЕРАТУРА

1. Таможенный союз: взаимодействие регионов : взгляд из России: информационно-интеграционный проект / сост. Б. Залесский, М. Вальковский, А. Мостовой. – Минск : Тесей, 2012. – 215 с.
2. Гастроли молодёжного белорусско-российского симфонического оркестра // Информационно-аналитический портал «Союзное государство» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.soyuz.by/news_9813.html – Дата доступа: 22.08.2015.
3. Молодёжный белорусско-российский симфонический оркестр выступит с гастролями в Беларуси и Великобритании // Суверенная Беларусь: эпоха достижений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belta.by/culture/view/molodezhnyj-belorussko-rossijskij-simfonicheskij-orkestr-vystupit-s-gastroljami-v-belarusi-i-velikobrita-22378-2013>. – Дата доступа: 25.08.2015.
4. Новикова, А. Министерства культуры Беларуси и России подписали программу сотрудничества до 2017 года / А. Новикова // Официальный сайт официального Постоянного комитета Союзного государства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.postkomsg.com/culture/204105/>. – Дата доступа: 20.08.2015.
5. Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске» // Belarus.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belarus.by/ru/about-belarus/culture/international-arts-festival-slavonic-bazaar>. – Дата доступа: 01.09.2015.
6. Мы должны жить вместе // Міжнародны фестываль мастацтваў [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fest-sbv.by/news/837-my-dolzhny-zhit-vmeste.html>. – Дата доступа: 01.09.2015.
7. Моргунова, Ю. Министерства культуры Беларуси и России подписали программу сотрудничества до 2017 года / Ю. Моргунова // Официальный сайт официального Постоянного

- комитета Союзного государства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.postkomsg.com/activities/events/204744/>. – Дата доступа: 20.08.2015.
8. Хорошилова, Т. А голос как хрусталь / Т. Хорошилова // СБ. Беларусь сегодня. – 2015. – 27 августа. – С. 2.
 9. Фестиваль «Молодёжь – за Союзное государство» открылся в Ростове-на-Дону // Интернет портал СНГ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.e-cis.info/news.php?id=6595>. – Дата доступа: 02.09.2015.
 10. О фестивале «Молодёжь – за Союзное государство» // Фестиваль «Молодёжь – за Союзное государство» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://festival.belrus.ru/>. – Дата доступа: 02.09.2015.
 11. Международный фестиваль славянских народов «Славянское единство» у монумента Дружбы («Три сестры») // Брянский край [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kray32.ru/stat20_56.html. – Дата доступа: 24.11.2013.
 12. На стыке границ России, Белоруссии и Украины прошёл традиционный фестиваль «Славянское единство» // ИА Regnum [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.regnum.ru/news/1677973.html#ixzz2t7CzBolq>. – Дата доступа: 24.11.2013.
 13. О Международном фестивале народного творчества «Венок дружбы» в 2015 году в г. Бобруйске // Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kultura.by/news/o-mezhdunarodnom-festivale-narodnogo-tvorchestva-venok-druzhby-v-2015-godu-v-gbobruiske>. – Дата доступа: 02.09.2015.
 14. XIII Международный фестиваль народного творчества «Венок дружбы» пройдёт в Бобруйске с 25 по 29 июня // Общенациональное телевидение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ont.by/news/our_news/xiii-mezhdynarodnij-festival-narodnogo-tvorchestva-venok-druzhbi-projdyot-v. – Дата доступа: 02.09.2015.
 15. Рогожникова, В. Межрегиональный фестиваль «Зори над Днепром» вновь собрал в Рогачёве добрых друзей / В. Рогожникова // Свободное слово. – 2013. – 12 июля. – С. 1.
 16. Катикова, А. Дубровенцы и россияне связаны крепкими культурными связями / А. Катикова // Дняпроўская праўда. – 2011. – 5 апреля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dubrovno.by/?p=3559>. – Дата доступа: 26.02.2014.
 17. В российском посёлке Хиславичи прошёл X Российско-белорусский фестиваль народного творчества «Две Руси – две сестры» // Могилёвский областной исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mogilev-region.gov.by/page/v_rossiiskom_poselke_khislavichi_proshel_x_rossiisko-belorusskii_festival_narodnogo_tvorches. – Дата доступа: 02.09.2015.
 18. Фестиваль «Троицкие хороводы в Орловском Полесье» // Районный дворец культуры и спорта города Валуйки и Валуйского района [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://valdvorec.ru/news/44/>. – Дата доступа: 02.09.2015.
 19. Тетерина, И. Фестиваль народных промыслов и ремёсел «Дрибинские торжки» пройдет 22 августа / И. Тетерина // Савецкая вёска. – 2015. – 27 июля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dribin.by/?p=12688>. – Дата доступа: 02.09.2015.
 20. Гамзовіч, Р. Дзень, калі поле спявае / Р. Гамзовіч // Гомельская праўда. – 2013. – 9 июня. – С. 7.
 21. День единения // Аргументы и факты. – 2012. – 4 апреля. – С. 2.
 22. В Смоленске отмечают День единения народов Беларуси и России // О чём говорит Смоленск [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://smolensk-i.ru/culture/v-smolenske-otmechayut-den-edineniya-narodov-belarusi-i-rossii_66909. – Дата доступа: 30.08.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются этнокультурные связи белорусов с русским этносом в современной музыкальной культуре конца XX – начала XXI в. Рассматриваются правовые вопросы сотрудничества между Республикой Беларусь и Российской Федерацией в культурной сфере, организация совместных музыкальных мероприятий, сотрудничество между музыкальными кол-

лективами. Автор приходит к выводу, что на современном этапе между белорусским и русским этносом в музыкальной культуре установились прочные этнокультурные связи, что содействует сохранению и развитию лучших музыкальных традиций.

SUMMARY

This paper investigates the ethnic and cultural ties with the Belarusians Russian ethnic group in modern musical culture of the late XX – early XXI century. Consider legal issues of cooperation between Belarus and the Russian Federation in the cultural field, the organization of joint musical events, cooperation between music groups. The author comes to a conclusion at this stage between the Belarusian and Russian ethnic group in the musical culture established strong ethno-cultural context that promotes the preservation and development of the best musical traditions.

Самохіна А. М.

«СІРАТА» Ў ПАХАВАЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ: АСАБЛІВАСЦІ СЕМАНТЫКІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 20.03.2015)*

Пахавальная абраднасць з'яўляецца адной з важнейшых частак культуры беларусаў і іншых народаў. Традыцыйны пахавальны абрад – гэта складаная і строга паслядоўная сістэма. Упершыню яго падзел на структурныя часткі быў прапанаваны К. В. Чыстовым [10, с. 38 – 39]. Класіфікацыя галашэнняў і рытуалаў, зробленая даследчыкам, пабудавана на матэрыялах паўночнарускай пахавальнай абраднасці. У. М. Сысоў, улічваючы вынікі даследаванняў у вобласці ўсходнеславянскай пахавальнай абраднасці, прааналізаваўшы архіўныя і сабраныя ім у выніку палявых даследаванняў матэрыялы, вылучае ў структуры абраднасці «восем паслядоўных частак, кожная з якіх уяўляе самастойны рытуальна-вербальны комплекс» [9, с. 12].

Пахаванне, з'яўляючыся абрадам жыццёвага цыкла, адзначана і лакальна-рытуальнымі асаблівасцямі, і шырокай функцыянальнай накіраванасцю. Пахавальны рытуал зарыентаваны не толькі на памерлага, але і на яго бліжэйшых родных, якія набываюць новы культурна-сацыяльны статус [3, с. 54]. Найбольш значна змяняецца становішча дзяцей нябожчыка, якія атрымліваюць сацыяльны статус сірот. Паняцце «сірата» ўключае ў сябе падзел на дзве катэгорыі. Да першай адносяцца дзеці, у якіх няма абодвух бацькоў. Яны называюцца поўнымі, або круглымі, сіротамі. Да другой належаць няпоўныя сіроты, або паўсіроты, – дзеці, што страцілі аднаго з бацькоў.

Вербальная частка пахавальнага абраду прадстаўлена ў асноўным галашэннямі. У традыцыйнай культуры беларусаў уменне галасіць з'яўлялася для жанчын амаль абавязковым. Як адзначае В. М. Шарая, «істотнае значэнне мела тое, што эмацыйна-экспрэсіўная форма, характэрная для галашэнняў, у вялікай ступені стэрэатыпная для жаночых паводзін. Для мужчынскіх паводзін была характэрная стрыманасць у праяўленні эмоцый. Стыль і стэрэатып мужчынскіх паводзін найбольш поўна выражаны ў каляндарных памінаннях» [11, с. 326].

Галашэнні ўяўляюць асобны жанр, прадстаўлены аплакваннямі з уласцівымі ім устойлівымі месцамі і імправізацыяй. Яны, маніфестуючы пэўныя асаблівасці знаходжання ў стане сірацтва, у нейкай ступені падрыхтоўваюць сірату да новага

сацыяльнага статусу. Асаблівую ролю пры гэтым адыгрываюць пэўныя матывы і тэмы пахавальных галашэнняў, якія ў сваёй большасці сканцэнтраваны ў тэкстах, адрасаваных памерлым маці і бацьку. Аналіз галашэнняў і адпаведных рытуальных кампанентаў пахавальнай абраднасці дазваляе выявіць пэўныя асаблівасці семантыкі паняцця «сірата».

Слова «сірата» мае старажытнаславянскае паходжанне і ўтворана ад прыметніка *sirъ* і суфікса *-ota* [13, с. 91]. Гэтая лексема ў беларускіх пахавальных галашэннях вылучаецца наяўнасцю шэрагу дэрыватаў, такіх як *сіро́та*, *сіраціна*, *сірацінка*, *сіраціначка*, *сірацінушка*, *сірацінухна*, *сіротачка*, *сіротка*, *сіротушка*, *сіротухна*, *сіротэнька*, *сіротанька*, *сіротунька*, *серу́тунька*. Слова «сірата» на вербальным узроўні пахавальнай абраднасці найчасцей ужываецца або падразумяваецца ў дачыненні да асірацелай выканаўцы і яе братоў або сяцёр незалежна ад іх узросту [5, с. 257, 260, 265, 275 – 276, 405, 410, 412, 416]; дзяцей удавы або жанчыны, у якой памерла маці або мачаха [5, с. 243, 244, 279, 280, 281, 282, 283, 423 – 424]; пляменнікаў [5, с. 387, 390 – 391, 399, 400 – 401, 418]. У большай ступені лексема «сірата» сустракаецца ў галашэннях па маці і бацьку. Такія галашэнні вылучаюцца найбольшай выражанасцю ступені трагічнасці. Асаблівае значэнне надаецца пахавальным плачам з прыгаворамі малалетніх дзяцей памерлага [12, с. 637].

Значна радзей слова «сірата» ўзгадваецца ў галашэннях па пляменніку або пляменніцы, цётцы, мачасе. У адзінкавых зафіксаваных варыянтах гэта намінацыя змяшчаецца ў тэкстах, адрасаваных жанчыне, з якой у выканаўцы няма роднасных сувязей.

У дачыненні да тэм і матываў галашэнняў Л. Г. Неўская адзначае, што іх кола акрэсліваецца пэўнымі намінацыяна-атрыбутыўнымі канструкцыямі, што ўваходзяць у складзены ёю канцэптuallyны слоўнік [4, с. 26 – 37]. Сярод іх выяўляецца і наяўнасць паняцця «сірата» ў семантычным полі «тэрміналогія сваяцтва». Даволі часта ў вербальнай частцы абраду прадстаўлена спалучэнне гэтага паняцця з пэўнымі прыметнікамі. Сваёй спецыфічнасцю вылучаюцца канструкцыі «горкая сірата», «вечная сірата», «круглая сірата» [5, с. 201 – 202, 204, 257; 6, с. 543; 7, с. 119; 12, с. 686 – 688], шырокая распаўсюджанасць якіх у фальклоры іншых славянскіх народаў дае падставу гаварыць аб архаічнасці іх вытокаў. Разам з тым у беларускіх пахавальных галашэннях сустракаюцца і іншыя ўстойлівыя эпітэты ў спалучэнні з назойнікам «сірата», утвораныя на аснове найбольш частых матываў, звязаных з тэмай сіроцтва.

Так, спалучэнне «горкая сірата» нясе ў сабе значэнне гаротнага пачуцця, жыццёвых цяжкасцей і няшчасця. Гэты вывад заснаваны на параўнанні прыведзенага слоўнага спалучэння з іншымі сталымі эпітэтамі (тыпу «горкія слёзы», «горкі час» і г. д.) і дае падставу вылучыць першапачатковае сэнсавое значэнне «няшчасны», закладзенае ў гэтым прыметніку. Можна назіраць кропкі судакранання паняццяў «сірата» і «няшчасце». Апошняе з'яўляецца адной з тэм галашэнняў, якія выконваюцца амаль ва ўсіх цыклах пахавальнага абраду беларусаў. Сэнсава-сіманімічнымі да слоўнай канструкцыі «горкая сірата» з'яўляюцца спалучэнні «прагоркая сірата», «няшчасная сірата», «бедная сірата» [5, с. 201, 226; 7, с. 119; 12, с. 680, 681, 686]. Іх можна аб'яднаць у сэнсавую групу

«сірата, якая церпіць». Тэма няшчасця, калі разглядаць яе ў вузкім ракурсе гаротнага моманту, можа раскрывацца праз матыў «плач сіраты (праліванне слёз)». Адзін з самых драматычных кампанентаў пахавальных галашэнняў – звароты-просьбы забраць асірацелых дзяцей на той свет: *«Прасі, мая мамка, Госпада Бога, / бяры, мая мамка, мяне з сабою, / А мне ж тут дужа тошненька...»* [12, с. 676 – 677].

Матывы, звязаныя з адзінотай (у значэнні «пакінутасць», «адасобленасць»), як і з няшчасцем, з’яўляюцца аднымі з асноўных у семантычнай структуры паняцця «сірата». Напрыклад, выраз «круглая сірата» выкарыстоўваецца ў галашэннях адносна дзіцяці, якое страціла абодвух бацькоў: *«Мая мамачка, а мая гасціца, / А з якой старонкі дажыдаць будзем, / У каторае аконца паглядаць будзем, / Ці ідуць нашы татка з мамкай / Нам памагаць, нас навучаць? / Мая мамка, напросі сваіх браціткаў, / Сваю сястрыцу, / Каб нам, круглым сіроткам, яны што памагалі»* [5, с. 257]. Да адзначанага спалучэння блізкай з’яўляецца канструкцыя «бязродная сірата». Наяўнасць поўнай сям’і, з’яўляючыся адной з асноўных каштоўнасцей, акрэслівае становішча поўнай сіраты як найбольш драматычнае ў грамадстве. Гэтым выкліканы і даволі распаўсюджаны матыў, звязаны з ліхой доляй у спалучэнні з выразам «круглая сірата». Своеасаблівым трансфармаваным варыянтам гэтага матыву можа гучаць зварот-запытанне: *«Ой, чаму ж, Божа, сірот нарабіў? / О, Божаньку, Божаньку высокі! / Як жа ты сіротчыя слёзы любіш?»* [5, с. 249].

Крыху іншае сэнсавое адценне матыву, звязанага з адзінотай, ствараюць слоўныя выразы тыпу «босая сірата», «голая сірата», «абарваная сірата», «абшарпаная сірата», «галодная сірата», «халодная сірата» [5, с. 226; 6, с. 541; 12, с. 688 – 689]. Умоўна іх можна аб’яднаць у групу «недагледжаная сірата». Асноўныя «ідэі» і тым самым акрэсленыя тэмы дадзеных намінаўна-атрыбутыўных канструкцый – беспрытульнасць, безабароннасць, беднасць, прыгнечанасць. Гэтыя спалучэнні найчасцей сустракаюцца з матывам «пошук прытулку (заступніка) асірацелымі дзецьмі».

Вобраз «вечнай сіраты» ў некаторай ступені набліжаны да тэмы адзіноты, аднак заключае ў сабе больш філасофскі пасыл, абазначаючы захаванасць атрыманага статусу на працягу ўсяго жыцця, немагчымасць нікім паўнавартасна замяніць родных бацькоў. Такая слоўная канструкцыя сустракаецца ў пахавальных галашэннях з матывам «адлёт душы памерлага на “той свет”». Нярэдка з ёю спалучаецца і матыў, асноўны сэнс якога раскрываецца праз выраз «няма да каго прытуліцца».

Тэма ранняга далучэння да фізічнай працы перыядычна ўзгадваецца з блізкімі па сэнсу выразамі «маленькая (малая) сірата», «драбненькая (дробная) сірата», «несмышлёная сірата», «дурненькая сірата» [5, с. 228, 233, 281; 6, с. 536, 545; 12, с. 669, 680 – 681]. Іх можна аб’яднаць у групу «несфарміраваная сірата». Часцей плачы-нараканні з такімі канструкцыямі апісваюць захаванае ў фальклорнай памяці ранняе далучэнне да цяжкай фізічнай працы дзяцей, якія страцілі аднаго або абодвух бацькоў. З гэтымі вобразамі спалучаецца матыў «адсутнасць або недахоп пэўных ведаў». Асабліва часта ён гучыць у пахавальных галашэннях дачкі па маці. Такім чынам, калі разглядаць наменклатурныя

адносіны сваяцтва з паняццем «радзіцель жаночага і мужчынскага полу», выдзеленыя Л. Г. Неўскай [4, с. 99 – 100], то адносна маці яны яскрава вызначаюцца функцыяй выхавацеля (часцей у сэнсе дарадчыка і транслятара ведаў), бацькі – заступніка і выхавацеля-карміцеля. Магчымай функцыянальнай заменай пасля смерці апошняга ў зваротах-галашэннях могуць выступаць Бог і Божая Маці: «*Да напрасі ты Пана Бога і Маткі Боскай, / Каб нас, бедных, гэтта тут хавалі, ад ліхіх людзей ахранялі / Да сваею ласкаю святою апекавалі*» [12, с. 684 – 685]. Нярэдка ў пахавальных тэкстах узгадваюцца матывы, у якіх галоўнай дзеючай асобай выступае мачаха. Яна ўпамінаецца як «чужая маці» або «другая маці». Аднак мачаха функцыянальна не займае месца дарадчыка і заступніка, а толькі часткова выхавацеля. Матыў пераймання функцыі выхавацеля гучыць і ў галашэннях-зваротах, якія выконвае сама маці перад смерцю. Дзеці яшчэ да моманту яе фактычнай фізічнай смерці ўсведамляюцца як сіроты. Такія наказы адрасуюцца бліжэйшым родным (часцей маці або мужу) і ўключаюць даручэнне выхоўваць яе дзяцей [5, с. 433 – 434]. У некаторых тэкстах зварот накіраваны непасрэдна самім будучым сіротам, каб тыя падтрымлівалі адзін аднаго, бо ніхто асабліва не будзе гэтым займацца [5, с. 434].

«Жыццё пасля смерці» – тэма пахавальных галашэнняў, якая раскрываецца праз матывы «чаканне сіратой сустрэчы з памерлымі бацькамі», «зварот-просьба апекавацца і не забываць іх». Акрэсленая тэматыка склалася, зыходзячы з вераванняў беларусаў, паводле якіх душа памерлага, перамяшчаючыся ў вырай, сакральную прастору, набывае звышнатуральную моц і пераходзіць у статус продкаў. Гэтым можна растлумачыць ахоўную функцыю галашэнняў, што ў пэўнай ступені выконваюцца для задобрывання і ўлагоджвання душы нябожчыка [9, с. 4]. Найчасцей гэтая тэма раскрываецца ў спалучэнні з выразамі «няшчасная сірата» і «круглая сірата».

Зафіксаваны і такія рытуальныя дзеянні, якія праводзяць пэўную мяжу паміж сіратой і памерлымі бацькамі. Так, у пачатку XIX – канцы XX ст. у вёсцы Ратуцічы былога Барысаўскага павета запісана рытуальнае дзейства, дзе асірацелыя дзеці выконвалі галоўную ролю. Калі труну з нябожчыкам выносілі з хаты і ставілі на воз, было пажадана, каб галасіла старэйшая дачка памерлага чалавека. Плачучы і прыгаворваючы, дзяўчына кланялася да зямлі запрэжанаму каню і цалавала яго капыты. У гэтым галашэнні выканальніца звярталася да жывёлы як да разумнай істоты і прасіла яе з вялікай асцярожнасцю везці нябожчыка [12, с. 523]. Магчыма, гэтае рытуальнае дзеянне з’яўляецца адной са спроб раздзялення сувязі памерлага з бліжэйшымі роднымі, «таго» і гэтага свету. Вывад заснаваны на ўяўленнях усходніх і паўднёвых славян: згодна з імі душа нябожчыка «прыпадаіць» у каня [8, с. 44], сувязь якога з замагільным светам тлумачыцца старажытнымі вераваннямі. Разам з тым адзначаюцца традыцыйныя ўяўленні: каб хутчэй перастаць думаць пра памерлага, неабходна паглядзець на капыты каня [8, с. 45]. Гэта набліжана да дзеяння іх цалавання, аднак у больш паважлівай форме, магчыма, дзеля задобрывання як нябожчыка, так і хатняй жывёлы, якая выконвала важную абрадавую ролю.

У галашэннях па мужу паняцце «сірата» нярэдка замяняецца на канструкцыі тыпу «дробныя дзеткі», «малыя дзеткі». У такіх тэкстах найбольш часта гучаць

матывы, звязаныя з адсутнасцю выхавацеля, заступніка і дарадчыка. Часам узгадваецца, што бытавыя клопаты пяройдучь да старэйшага сына, ён называецца «самым гаратнейшым», а малодшая дачка, якая не ўспомніць бацьку, – «горшай бячасніцай» [5, с. 286 – 287].

Характэрнае кола значэнняў, звязаных з сіратой, можна прадставіць у наступнай паслядоўнасці: няшчасце – адзінота – неўладкаванасць – адсутнасць клопату і ўвагі.

Некаторыя семантычныя асаблівасці паняцця «сірата» вылучаюцца і праз найбольш часта ўжывальныя паэтычныя сродкі, напрыклад, параўнанні. Н. С. Гілевіч адзначае, што гэтыя паэтычныя трыпы набываюць даўгавечны характар толькі ў тым выпадку, калі валодаюць сілай мастацкага абагульнення, з'яўляюцца агульнаразумелымі і прыдатнымі для апісання асноўнай думкі і пачуццяў выканаўцы [1, с. 64]. Адны з найбольш архаічных параўнанняў, як і метафар, прадстаўлены праз вобразы птушак. Напрыклад, у дачыненні да дзяўчыны-сіраты выкарыстоўваецца вобраз зязюлі. Яе семантыка мае старажытныя сувязі з замагільным светам, тым самым надаючы сакральныя рысы паняццю «сірата». Кукаванне зязюлі ў культуры некаторых славянскіх народаў атаясамліваецца з выкананнем галашэнняў [2, с. 706 – 707]. І такое параўнанне невыпадковае: у беларускім фальклоры вобраз зязюлі сімвалізуе стан адзіноты, жалю, распачы, перажыванняў, а таксама нешчасліваю жаночую долю.

У пахавальных галашэннях семантыка паняцця «сірата» таксама набліжана да сімвалічнага вобраза голуба, што асацыіруецца з чысцінёй, дабрынёй, увасабленнем душы, тым самым надаючы тыя ж рысы і ўяўленням беларусаў, звязаным з дзецьмі, у якіх памерлі бацькі.

У пахавальных галашэннях даволі часта сустракаюцца параўнанні, якія раскрываюць тэму адзіноты: *«А цяпер я астанусь біз цябе як пень той, – з мяне людзі зругацца будуць, добрыму ўціць ня будуць»* [6, с. 541]. Матыў «беспрытульнасць і адсутнасць заступніка» ўзгадваецца пры параўнанні сірот з «заблуднымі авечкамі» [5, с. 282].

Параўнанне адносін да дзяцей, якія страцілі бацькоў, перад і пасля атрымання імі новага статусу закранае праблему неадназначных адносін да іх з боку грамадства.

Сустракаюцца апісанні, што адлюстроўваюць цяжкае і гаротнае жыццё дзяцей-сірот: *«Веюць ветры, ідуць дожджы халодныя на маіх дзетушак-сіротушак»* [12, с. 638]; *«Веюць на нас ветры буйныя-сцюдзёныя: куды ветрачкі адуюць – туды мы пацягнемся»* [7, с. 119].

Такім чынам, можна адзначыць, што ў рытуальна-вербальных комплексах пахавальнай абраднасці беларусаў адлюстраваны важныя семантычныя асаблівасці паняцця «сірата». Найбольш яскрава яны раскрываюцца ў галашэннях, адрасаваных памерлым маці і бацьку. Сама лексема найчасцей сустракаецца ў спалучэнні з пэўнымі прыметнікамі, утвараючы ўстойлівыя выразы, якія па сэнсаваму падабенству можна аб'яднаць у групы: «сірата, якая церпіць», «недагледжаная сірата», «несфарміраваная сірата». Выразы «круглая сірата» (або «бязродная сірата») і «вечная сірата» прадстаўляюць асобныя групы, надзеленыя спецыфічнымі рысамі. Тэксты галашэнняў змяшчаюць асноўныя

матывы, звязаныя з тэмай сіроцтва: «плач сіраты (праліванне слёз)», «зварот-просьба забраць да сябе», «прысутнасць ліхой долі», «пошук прытулку (заступніка) асірацелымі дзецьмі», «беспадстаўна дрэнныя адносіны да сіраты і страта заступніка», «адсутнасць чалавека, які можа перадаць патрэбныя веды (або проста ўзяць на сябе функцыю карміцеля-выхавацеля)», «адлёт душы памерлага на “той свет”», «адсутнасць чалавека, да якога можна прытуліцца», «адсутнасць або недахоп пэўных ведаў», «мачаха не заменіць маці», «чаканне сіратой сустрэчы з памерлым бацькамі», «зварот-просьба апекавацца і не забываць іх». Можна вылучыць пэўныя семантычныя асаблівасці паняцця «сірата», што суадносіцца з паняццямі «няшчасце», «адасобленасць», «беспрытульнасць», «безабароннасць», «адсутнасць паўнаважнага выхавацеля і дарадчыка», «недагледжанасць». Аднак гэты адбітак не стварыў пасылу да негатыўнага стаўлення да сіраты ў традыцыйнай культуры беларусаў. Дапаўняюць паняцце «сірата» ўяўленні, у якіх адлюстравана яго сувязь з духоўнай чысцінёй і блізкасцю з «тым светам».

ЛІТАРАТУРА

1. Гілевiч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лiрыкi / Н. С. Гiлевiч. – Мiнск : Вышэйшая школа, 1975. – 287 с.
2. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – М. : Индрик, 1997. – 910 с.
3. Левинтон, Г. А. Ритуалы и ритуализированные формы поведения / Г. А. Левинтон // Рациональность и семиотика поведения : материалы науч.-метод. семинара по проблемам логики, психологической и семиотической деятельности / АН УССР, Респ. бюро методол. семинаро, Ин-т философии ; редкол. : А. Т. Ишмуратов [и др.]. – Киев, 1988. – С. 53 – 54.
4. Невская, Л. Г. Балто-славянское причитание / Л. Г. Невская. – М. : Наука, 1993. – 239 с.
5. Пахаваннi. Памiнкi. Галашэннi / рэдкал. : А. С. Фядосiк (гал. рэд.) [i iнш.] ; уклад. тэкстаў, уступ. арт. i камент. У. А. Васiлевiча ; арт., сiстэм. i камент. напеваў Т. Б. Варфаламеевай. – Мiнск : Навука i тэхнiка, 1986. – 615 с.
6. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А.Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – VIII, 600 с.
7. Сахараў, С. П. Народная творчасць латгалскiх i iлукстэнскiх беларусаў / С. П. Сахараў. – Rīga : Latvijas baltkrievu biedrības izdevums, 1940. – 160 с.
8. Седакова, О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. А. Седакова. – М. : Индрик, 2004. – 320 с.
9. Сысоў, У. М. Беларуская пахавальная абраднасць: структура абраду, галашэннi, функцыi слова i дзеяннi / У. М. Сысоў. – Мiнск : Навука i тэхнiка, 1995. – 182 с.
10. Чистов, К. В. Русская причеть / К. В. Чистов // Причитания : сб. / подг. текста Б. Е. Чистовой, К. В. Чистова. – Л., 1960. – С. 5 – 46.
11. Шарая, В. М. Родавая свядомасць у традыцыйнай духоўнай культуры народаў Усходняй i Паўднёва-Усходняй Еўропы / В. М. Шарая // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XIV Мiжнародны з’езд славістаў, Охрыд, 2008 г. : даклады бел. дэлегацыi / НАН Беларусi ; Беларускi камiтэт славістаў. – Мiнск, 2008. – С. 321 – 334.
12. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1887 – 1902. – Т. 1, ч. 2. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 1890. – [2], XXXI, [2], 708, [2] с.
13. Этымалагiчны слоўнiк беларускай мовы / НАН Беларусi, Ин-т мовы i лiтарат. iмя Я. Коласа i Я. Купалы / уклад. Р. М. Малько, Г. А. Цыхун. – Мiнск : Беларуская навука, 2008. – Т. 12. С. – 366 с.

РЕЗЮМЕ

В статье выявлены основные представления белорусов о «сироте», отражённые в похоронной обрядности. Очерчены семантические особенности понятия в текстах голошений.

SUMMARY

The article shows the main concepts of Belarusians of «orphan», which are reflected in the funeral rites. Semantic features of the concept on the keening texts are highlighted.

Саўчанка Г. П.

МУЖЧЫНСКІЯ ВОБРАЗЫ Ў НАВЕЛІСТЫЧНЫХ І ГУЛЬНЁВА-КАРАГОДНЫХ БАЛАДАХ БРЭСЦКАЙ ВОБЛАСЦІ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 09.09.2015)*

Спецыфіка жанру балады заключаецца ў тым, што менавіта ў сюжэтах гэтых твораў маюць месца нечаканыя павароты лёсу герояў, іх узаемаадносіны ў сям'і, а таксама раскрываюцца маральна-этычныя якасці чалавека. Праз учынкi герояў можна спасцігнуць жыццё нашых продкаў, іх светапогляд. У тэкстах балад часцей за ўсё галоўная роля адводзіцца жанчынам, але не меншую ролю выконваюць мужчыны. Засяродзім увагу на такіх жанравых разнавіднасцях балады, як гульнёва-карагодныя і навелістычныя, якія адлюстроўваюць рэальныя жыццёвыя калізіі. Мэтазгодна разгледзець у вышэйназваных баладах мужчынскія вобразы, аб'яднаныя агульнасцю іх жыццёвага зместу.

Мужчынскія вобразы ў навелістычных баладах мэтазгодна падзяліць, улічваючы такія крытэрыі, як сацыяльны статус і сямейныя ўзаемаадносіны: бацька, сын, брат, муж.

У тэкстах навелістычных балад вобраз бацькі амбівалентны: з аднаго боку, гэта бацька, які шчыра любіць сваё дзіця і жадае вярнуць дачку любым спосабам, бо яе звозяць казакі: «— Агляніся, дзеўка, аглянісь назад, / Дарогаю скача, скача атрад. / То за ёю паганяе, / Яе бацька даганяе. / — Ох, вярнісь, мой татанька, / Ты мяне не дагоніш, толькі конікі патапіш» [2, с. 233]. З другога боку, вобраз бацькі, які жорстка абыходзіцца са сваімі роднымі дзецьмі, выганяе іх, бо, як вынікае са зместу тэксту, так пажадала новая жонка:

*— Ідзіце, дзеткі, ідзіце ў лес,
Ды няхай вас воўк паесць.
Ды паілі дзеткі плачучы,
А мачыха скачучы.
Жыве бацька адзін дзень
Без раднюсенькіх дзяцей.
А на другі раненька
Стала бацьку нудненька
Стала бацьку нудненька,
Без родных дзетак скучненька [2, с. 500 – 501].*

У баладах гульніва-карагоднага складу, запісаных на тэрыторыі Брэсцкай вобласці, у вобразе бацькі адлюстраваны такія рысы характару, як самаадданасць, рашучасць і імкненне зрабіць усё магчымае, каб вярнуць дачку з палону:

– *Ой, мой татка, ой, мой родны,
Выкуп мяне з няволенькі,
З чужое старонанькі.
Ой, шле бацька дваццаць валоў,
Дваццаць валоў і чатыры.
Туркі таго не прымаюць,
Дзеўкі з няволі не пускаюць* [1, с. 675].

Вобраз сына ў навелістычных баладах адлюстроўвае слабахарактарнасць і залежнасць героя ад аўтарытэту роднай маці, адсутнасць жадання самастойна вырашаць свае праблемы:

– *Ой ты, сынку, сынку, вазьмі ты нагайку
І скатуй мілую на чорную галку.
У нядзелю рана нагайку куповаў,
У панядзелак рана мілую катаваў.
У аўторак рана камора звінела.
А ў сераду рана пасцель гаварыла,
Пасцель гаварыла, што міла няжыва.
– Ой ты, маці, маці, парадніца ў хаце!* [2, с. 460].

Пакараўшы сваю жонку, герой пытае парады ў роднай маці, як паведаміць пра гэта родзічам і як жыць далей з гэтым злачынствам: «*Парадзіла маці, як мілу караці, / Парадзь жа мне, маці, што роду сказаці. / – Ой, ты скажы, сынку, багатаму роду, / Што ішла міла да броду на воду, / што ішла міла да броду на воду / І знайшла сабе яна хуткую хваробу*» [2, с. 460]; «*Ты ж парадзіла да мне жонку караці, / То й парадзь, маці, дзе мне жонку хаваці. / – Да пахавай, сынку, да ў зялёным садочку, / Да пасадзі, сынку, да чырвону калінку. / А як будзеш, сынку, да другую жонку маці, / То тагды пойдзеш да калінку ламаці. / То тагды пойдзеш да калінку ламаці, / Да будзеш, сынку, першую жонку спамінаці*» [2, с. 452].

У адзінкавых тэкстах гульніва-карагодных балад, запісаных на тэрыторыі Брэсцкай вобласці, сустракаецца вобраз брата, гатовага дапамагчы роднай сястры, каб вызваліць яе з палону:

– *Ой, мой братка, ой, мой родны,
Выкуп мяне з няволенькі,
З чужое старонанькі.
Ой, шле братка дваццаць каней,
Дваццаць каней і чатыры.
Туркі таго не прымаюць.
Дзеўкі з няволі не пускаюць* [1, с. 676].

Аднак у некаторых тэкстах навелістычных балад раскрываецца вобраз брата-разбойніка, які пакінуў родны дом і праз некалькі год ледзь не абраў шлюб са сваёй сястрой:

*У нядзелю, у нядзелю параненьку
Татарове палон гналі.*

*Жануць поле, жануць поле, жануць другэ,
А на трэцім апачыньма.
А на трэцім, а на трэцім апачыньма,
Па дзеўчыне падзелімо.
Усім татарам, усім татарам па дзяўчыне,
Сястра брату й нялася.
Сястра брату, сястра брату й нялася,
Слёзанькамі аблілася.
– Ой, дзяўчына, ой, дзяўчына-дзяўчынанька,
Ой, якога ты роданьку
– Хвала богу, хвала богу, што спытаўся,
Што з сястрою не званчаўся.
Хвала богу, хвала богу, што даў знаці,
Што з сястрою не лёг спаці [2, с. 77].*

У баладзе «У нядзелю, у нядзелю параненьку» гаворыцца пра братаў, што даўно пакінулі родную маці і свой дом, але падрабязных звестак пра лёс гэтых герояў амаль няма:

*– Ой, дзяўчына, ой, дзяўчына-дзяўчынанька,
Ой, якога ты роданьку?
– А я ж роду, а я ж роду ўдавінага,
Жыла ўдава блізка двара.
Жыла ўдава, жыла ўдава блізка двара,
Мала ж яна дзевяць сыноў.
Мала ж яна, мала ж яна дзевяць сыноў,
Дзiesiąту дочку-бяздольначку.
Адзін служыць, адзін служыць дзесь пры пану,
Адзін служыць дзесь пры пану.
Другі служыць, другі служыць дзесь пры пану,
Другі служыць дзесь пры пану.
Трэці служыць, трэці служыць дзесь пры цару,
І чацвёрты – дзесь пры цару.
Пяты служыць, пяты служыць пры пісару,
Шосты служыць пры пісару.
Сёмы служыць, сёмы служыць пры гетману,
Восьмы служыць пры гетману.
А дзевяты, а дзевяты чы ў агні пагарае,
Чы ў вадзе патанае [2, с. 77 – 78].*

У некаторых варыянтах баладных тэкстаў сустракаецца вобраз брата, які шчыра любіць родную сястру, верыць ёй і расквітваецца за гэта асабістым жыццём:

*– Чаму, сёстра, сама не п'еш,
Усё на мяне астаўляеш?
– Ой, я, братка, сама піла
І для братка аставіла.
Братка піва да й напіўся*

*І з коніка да й зваліўся.
– Бяжы, сёстра, у сад па квяты,
Да сэрдайка прыкладаці.
– Не памогуць, братка, квяты,
Пара, братка, паміраці [2, с. 527 – 528].*

У асобных тэкстах навелістычных балад паведамляецца пра тое, што муж забівае сваю жонку па намове маці, напрыклад, у баладзе «Ой, з вечара камора звінела»:

*Ой, з вечара камора звінела,
А з паўночы жонка захварэла.
Захварэла, як вугаль чарненькі,
Ходзіць мілы, як лебедзь, бяленькі
– Маці, маці, парадніца ў хаце,
Парадзіла, як жонку забіці.
Парадзіла, як жонку забіці,
Цяпер парадзь, дзе яе схавачі [2, с. 466].*

Ён можа рашыцца на злачынства па намове сваёй каханкі:

*Падыходзіць пад акенца:
– Добры вечар, сэрца!
А яна яму адказала:
– Забі жонку першу.
– Защо, зашто, удовушка,
Маю жонку біці,
Мая жонка маладая,
Будзе мяне прасіці.
– Не здавайся, Якімушка,
На жончыну просьбу,
Вымі гостры меч
Да й зрубай галоўку з плеч» [2, с. 484 – 485].*

У цэнтры адзінкавых варыянтаў навелістычных балад – вобраз мужа, які сам жадае пазбавіцца сваёй жонкі, каб быць з іншай дзяўчынай:

*Ой, што жанаты да дзяўчыны
Штовячора ходзіць.
Няхай ходзіць, няхай ходзіць,
Бо ён яе любіць,
Бо ён яе, маладую,
Із света от згубіць.
Ой, прыходзіць да дзяўчыны
Да й стаў гаварыці:
– Ой, як зарэжу сваю жонку,
З табой буду жыці.
Ох, прыходзіць ён дадому,
Стаў нажа вастрыці,
Яго жонка дагадалася
Да й стала прасіці:*

– *Не рэж, мілы, не рэж, мілы,
Пастой хоць гадзінку,
Пакуль жа я падгадую
Малую дзяцінку* [2, с. 486].

Вобраз мужа ў тэкстах балад паўстае і з іншага боку, як сапраўднага сем'яніна, што працуе дзеля дабрабыту сям'і, клапаціцца пра родных дзяцей, але жонка вырашае збегчы ад яго з каханым:

*Ой, арэ, арэ Сымоне ды й на дом паглядае,
– Усе жонкі снедаць нясуць, а мае чорт яе й мае.
Ой, араў, араў Сымоне да й даараўся да бору,
Пусціў волы на дуброву, сам наплёўся дадому...
Як прыйшоў Сымон у камору, та й спляснуў жа рукамі:
– Ах, ні скрынкі, ні пярынкі, да ні жонкі Кацярынкі.
Як прыйшоў Сымон у хату – ды й аб стол кулакамі:
– Дзеткі ж мае дробненькія, запрапаў цяпер я з вамі.
Ой, у полі стаяць лозы, ды й пабілі іх марозы,
Паб'юць цябе, Кацярынка, ды Сымонавы слёзы* [2, с. 271].

Крытэрыў узроставай прыналежнасці дазваляе ў тэкстах балад вылучыць вобраз маладога хлопца. У навелістычных баладах даволі часта асноўнай дзеючай асобай з'яўляецца хлопец, у вобразе якога ўвасабляецца сапраўдная чысціня пачуццяў і здольнасць пайсці на смерць дзеля дзяўчыны, каб родзічы не даведаліся ўсёй праўды. Герой звяртаецца з просьбай да каня, каб той перадаў родзічам, што хлопец абраў шлюб са сваёй каханай:

*– Я й вянка пайму, я й цябе вазьму.
Ступіў нагою – стала на шыю.
Ступіў абыма – шапачка сплыла.
Шапачка сплыла, на Дунай паплыла.
– Ой, бяжы, коню, да й дарогаю.
Не скажы, коню, што я ўтапіўся,
Да скажы, коню, што я ўжаніўся.
Браў я свашанькі – звер'я, пташанькі,
Браў я свашыцы – звер'я, пташыцы,
Браў я дружанькі – звер'я, шчучанькі»* [2, с. 107].

Але сустракаецца і вобраз хлопца, здольнага здрадзіць і падмануць каханую дзяўчыну ў цяжкі момант: «*А трэці стаіць, ручкі ломіць – / Любіў да не ўзяў. / – Ой, да не жаль мне маіх ножчак, / Што я пахаджаў, / Толькі жаль мне маіх ручак, / Што я абнімаў, / Да чы не жаль мне да маіх губак, / Што я цалаваў*» [2, с. 176].

У тэкстах народных балад вылучаюцца мужчынскія вобразы, прадстаўленыя героямі розных нацыянальнасцей і саслоўяў. Згадваюцца казакоў, туркаў, татар у гульнёва-карагодных і навелістычных баладах сведчыць пра багатае гістарычнае мінулае беларусаў. Акцэнтуюцца ўвага на вобразе хлопцаў-туркаў, што забралі дзяўчыну ў палон: «*За рэкамі, за водамі / Дзеўка з туркамі ў карты грала, / Да татчкі лісты слала. / – Ой, мой татка, ой, мой родны, / Выкуп мяне з няволенькі, / З чужое старонанькі*» [1, с. 675]. У адзінкавых

варыянтах навелістычных балад трапляецца вобраз брата-татара, ён «гоніць палон» і сустракаецца з роднай сястрой, якая трапіла ў гэты палон: «*Татарове палон гналі. / Жануць поле, жануць поле, жануць другэ, / А на трэцім апачыньма. / А на трэцім, а на трэцім апачыньма, / Па дзеўчыне падзелімо. / Усім татарам, усім татарам па дзеўчыне, / Сястра брату й нялася*» [2, с. 76]. У тэкстах балад мае месца і вобраз хлопца-казака, які гатовы пайсці дзеля каханай дзеўчыны на шматлікія выпрабаванні, але не можа дараваць ёй здрады:

– *Ёсць у мяне тры кані варанья,
Ой, то я з-за мора зеллейка дастану,
Я з Марусенькай і на шлюбе стану.
Ой, я чорным канём да мора даеду,
Сівым канём мора пераеду,
А рабенькім канём да зеля даеду...
– Годзе, казачэнька, зеллейка капаці,
Ужэ Марусенька да й на шлюбе стала.
Едзе казачэнька, едзе па заселлю,
Едзе Марусенька, едзе з вяселля* [2, с. 158].

Казак можа паддацца чарам замужняй жанчыны і нават збегчы з ёй:

«*–Ой, баюся, Кацярына, каб нас не даганялі, / Каб нашыя белыя ручкі ды й назад не звязалі. / – Ой, не бойся, казача, нас не будуць даганяць, / Выпраўляю я свайго Сымона ў чыста поле араці*» [2, с. 270 – 271]. У нешматлікіх тэкстах балад можна сустрэць збіральны вобраз разбойнікаў-казакоў, якія гуляюць у карчме ці на рынку і потым звозяць дзеўчыну:

*Ой, у боры, у боры карчомка стаяла,
Ой, а ў той карчомцы да тры пілі малойцы.
Адзін п'е, гуляе, другі ў скрыпку грае,
Ой, а трэці, чарнявы, да дзеўку падмаўляе.
– Едзь ты, дзеўка, з намі, з намі, малайцамі,
Ой, лепей табе будзе, як у тваёй мама...
Сасна дгарае, дзеўка прамаўляе:
– Ой, хто ў бару начуе, да няхай гэта чуе,
А хто дочкі мае, няхай навучае.
Няхай навучае, няхай навучае,
Гой, з казакамі гуляць да няхай не пускае»* [2, с. 209].

Паводле саслоўнай прыналежнасці вылучаюцца вобразы пана і парабкаў, а таксама сялянскага хлопца. У тэкстах балад прадстаўлены вобраз пана, што ідзе на вайну і не вяртаецца да роднай хаты («*– Пані ж мая маладая, / То я твой сон адгадаю: / Як на вайну я паеду, / То да цябе не прыеду. / – Усе паны з вайны ідуць, / Майго пана каня вядуць, / Ох, то ж таму не праўданька, / Ох, то ж то я не ўдованька*» [1, с. 209], а таксама вобраз пана, які карае хлопца Петруся, бо той мае стасункі з яго жонкай («*Панскія слугі ж да пану азнаймлі / І акола пакою старожу выстанавілі. / – Й уцякай, Пятруська, да й уцякай, сардэйка, / Як нас убачыць, то будзе нам трудненька. / Пятруська да дзвярэй – ужо Пятрусю трудненька / Узялі Пятруся да за белы рукі. / Узялі Пятруся да за белы рукі, / Павялі Пятруся на вялікі мукі*» [2, с. 582]).

У тэкстах навелістычных і гульнёва-карагодных балад праз мужчынскія вобразы рознабакова раскрыты ўнутраны свет герояў, паказана паступовае станаўленне і развіццё характару мужчыны, пачынаючы ад яго юнацкага ўзросту да больш сталага.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады : у 2 кн. / рэд К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1977. – Кн. 1. – 782 с.
2. Балады : у 2 кн. / рэд К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – Кн. 2. – 744 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье, посвящённой балладному творчеству Брестской области, основное внимание уделено мужским образам.

SUMMARY

In this article, a ballad dedicated to the works of the Brest region, the main attention is paid to the male images.

Хазанова К. Л.

СВЕТ ВОБРАЗАЎ ПРЫКАЗАК І ПРЫМАВАК У ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСКА-РАСІЙСКАГА ПАМЕЖЖА

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 03.09.2015)*

У традыцыйнай народнай абраднасці адметнае становішча займае вяселле. Сярод іншых абрадавых традыцый шлюбная цырымонія як грамадскае прызнанне трансфармацыі сацыяльнага і фізічнага становішча асобы і стварэння новай сям'і адрознівалася і колькасна, і якасна. Вяселле мела некалькі этапаў, якія маглі расцягвацца на многія дні і тыдні. На кожным з вясельных этапаў меркаваліся выпрацаваныя стагоддзямі правілы паводзін і цырыманіяльныя дзеянні, большасць з іх была накіравана на працяг чалавечага роду і мела пазітыўны накірунак, суправаджалася пацешнымі гульнямі і вясёлымі забаўкамі і пагулянкамі.

Вясельныя абрады ўсходніх славян маюць непаўторныя і самабытныя рысы, што асабліва яскрава выяўляюцца на тэрыторыі беларуска-расійскага памежжа, дзе гарманічна аб'ядноўваюцца захаваныя духоўныя і матэрыяльныя традыцыі двух народаў. Частка ўказанага рэгіёна знаходзіцца ў Гомельскай вобласці Беларусі і Бранскай вобласці Расійскай Федэрацыі. Асабліва сцю вясельнай абраднасці Бранска-Гомельскага памежжа, як, дарэчы, і ўвогуле беларускіх і рускіх вясельных традыцый, з'яўляецца багатая вуснапаэтычная творчасць, якая спрадвеку суправаджала вяселле: песні, прыпеўкі, прыкметы, павер'і, прыказкі і прымаўкі. Гэтыя фальклорныя адзінкі ўяўляюць цікавыя вобразныя структуры і неаднаразова прыцягвалі ўвагу даследчыкаў [1 – 9]. Адметны матэрыял для этналінгвістычнага аналізу прапануюць адзначаныя на тэрыторыі беларуска-расійскага памежжа звязаныя з вясельнымі традыцыямі прыказкі і прымаўкі.

Мэта артыкула – даследаваць абрадавыя найменні ў прыказках і прымаўках у вясельнай абраднасці беларуска-расійскага памежжа.

Праз многія стагоддзі грамадская свядомасць выпрацавала парады наконт абірання асобы для будучага шчаслівага сямейнага жыцця. Парэміі, звязаныя з вясельнымі абрадамі, у першую чаргу прапануюць методыку выбару нявесты і жаніха.

Пакуль будучыя маладыя яшчэ не набылі гэтага статусу, для сваіх бацькоў яны – дачка і сын: *Які корань, такі і клін, які бацька, такі і сын* (в. Новыя Грамыкі, Веткаўскі р-н)¹; *У каго дочак сем, то есць доля ўсім, а ў каго адна, то і доля жадна* (в. Прысно, Веткаўскі р-н); *Матка дачку хваліла, пакуль з рук зваліла* [10, с. 124]; *Дачку аддаваць – плакаць і гадаць* [10, с. 117]; *Маеш дачку – май і гарэлачку ў глячку* [10, с. 124]; *Калі дачка ў пары, не дзяржы ў двары* [11, с. 84].

Многія прыказкі ўтрымліваюць афіксальныя ўтварэнні найменняў асоб па роднасці: *Удаўся сыночак у бацьку – волас у волас, голас у голас* [10, с. 134]. Выкарыстанне памяншальна-ласкальнага суфікса падкрэслівае пяшчоту і любоў бацькоў да дзяцей: *Дочачку аддаць – ночачкі не спаць* [10, с. 119].

Памяншальна-ласкальныя формы лексемы «дачка (дочка)» фіксуюцца часцей за ўтварэнні ад слова «сын»: *Каб столькі было дочачак, колькі ў хаце дошчачак, а сыноў – колькі ў хаце сучкоў* [11, с. 84]; *Адала дачушку, а сама буду, як гаюшка: ні дзяружкі, ні падушкі* [11, с. 75]. Большая пяшчотнасць да дачок тлумачыцца спрадвечна большымі цяжкасцямі сямейнага жыцця для дзяўчын. Нездарма прыказкі кажуць: *Не спяшы замуж: калі плоха – нагаруешся, а калі добра – нажывешся* (в. Новыя Грамыкі, Веткаўскі р-н); *Замуж ідзе – песні пяе, а выйшла – слёзкі лье* [10, с. 120]; *Калі дзеўка ідзе к вяню і не плача, пэўне, і замужам не паскача* [10, с. 123]; *Тады пела, калі бацькоў хлеб ела, а як займела мужыка, то і песенка не та* [12, с. 169]; *Замуж не йсці – людзям на пагаворку, замуж ісці – бедна галоўка* [12, с. 168]; *Замуж пайсці – трэба знаць: позна легчы – рана ўстаць* [12, с. 168]. Прыказка заўважае: *Ажаніцца куды лягчэй, чым выйсці замуж* [11, с. 76].

Паступовая змена сацыяльнага стану ад дачкі да нявесты адлюстравана ў прыказках беларуска-расійскага памежжа праз ужыванне лексемы «дзеўка»: *Дзеўка і на лёдзе грэецца* [12, с. 169]; *Дзеўка не конь, збрую не надзенеш* [11, с. 80]. У гаворках лексема «дзеўка» мае семантыку 'дзяўчына', што яскрава выяўляецца ў выслоўях: *Дзеўка без касы не мае красы* [11, с. 80]; *Тады дзеўка стала пышна, як замуж выйшла* [10, с. 134]. Прыказкі паказваюць на цяжкую жаночую долю: *Дзеўкай была – плакала, замуж выйшла – завыла* [11, с. 80]. Некаторыя выразы нагадваюць пра сапраўдныя станоўчыя якасці дзяўчыны: *Дзеўка не бракоўна, як чорна, а бракоўна, як не праворна; Дзеўка прыгожа, ды прасці нягожа* [11, с. 80].

Многія прыказкі ўказваюць на небяспеку для дзяўчыны незамужняга жыцця і ўтрымліваюць фразеалагізм «застацца (астацца, хадзіць, сядзець) у дзеўках» 'аб

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі і дыялекталагічнага архіва лінгвістычнай лабараторыі кафедры беларускай мовы Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны з указаннем лакалізацыі і захаваннем фанетычных і граматычных адметнасцей мясцовага вымаўлення.

незамужнім стане': *Не ўсё ж у дзеўках хадзіць* [10, с. 128]; *Хоць за старца, абы ў дзеўках не астацца* [10, с. 137]; *І замуж не выйшла, і ў дзеўках не асталася* [11, с. 83].

Адметнае месца займаюць абрадавыя найменні, выражаныя субстантываванымі прыметнікамі «малады» 'жаніх', «маладая» 'нявеста': *Не то маладая, што каня удержит, а то, што сваё серце* [12, с. 168]. З семантыкай 'жаніх' сустракаецца адпрыметнікавы назоўнік: *Хоць за быка, калі няма маладзіка* [10, с. 137]. Сумесны лад пары перадае форма множнага ліку: *Не тое багацце, што цесць з цешчаю далі, а што маладыя самі нажылі* [10, с. 127]. У некаторых выразках субстантываваны прыметнік захоўвае асноўнае лексічнае значэнне: *Малады сам жэніцца, а старога людзі жэняць* [12, с. 168]. У такіх выпадках прыказкі заснаваны на антытэзе: *Жыць за старым – быць у навазе, а за маладым – у знявазе* [10, с. 119].

У вясельных прыказках, зафіксаваных на Гомельшчыне, дапускаецца ўжыванне іншага субстантываванага прыметніка: *Калі мілы на душы, з мілым рай і ў шалашы* [12, с. 168].

Ва ўзгаданых моўных адзінках сустракаецца і абрадавае найменне «нявеста»: *Хлеб не нявеста – які ўдасца, такі і з'есца* [10, с. 137]; *Багацце нявесты на шчасце не пераробіш* [10, с. 113].

Аднак гаворкі беларуска-расійскага памежжа выяўляюць тэндэнцыю да паступовага памяншэння колькасці вясельных прыказак з найменнем «нявеста». У. Даль фіксаваў дастатковую колькасць такіх выказаў: *Много невѣсть разбирать, такъ женатому вѣкъ не бывать* [13, с. 508]; *Дѣвушка тогда родится, когда въ невѣсты годится* [13, с. 508]; *Кому невѣста годится, для того она и родится* [14, с. 508]. Па звестках вучонага, у прыказках найменне *нявеста* часта ўжываецца разам з лексмай *жаніх*: *Всякая невѣста для своего жениха родится* [13, с. 508]; *Невѣста без мѣста, женихъ без куска* [13, с. 508]. У прыказках, прыведзеных даследчыкам, нават адзначаецца вытворны ад наймення *нявеста* дзеяслоў *разневеститься* 'разарваць дамоўленасць аб шлюбе': *Невѣста не жена – можно разневѣститься* [13, с. 508].

Часты вобраз вясельных парэмій – «нявестка». Прыказкі і прымаўкі нагадваюць пра адметнасці стаўлення да жонкі сына: *Нявестка порсткая, як сена жорсткае* [11, с. 89]. Адносіны да гэтай асобы падкрэсліваюць выкарыстанне назвы разам з найменнем маці мужа: *Як добрая свякроў, то добрая і нявестка* [10, с. 140]; *Помніць свякруха свае маладыя гады і нявестцы не верыць* [12, с. 169]. Эмацыянальнасці выразу дадае створаная такім чынам антытэза: *Свякроў любіць нявестку, як сабака палку; Свякруха і нявестка – сялу павестка* [11, с. 92].

Найменне «нявестка» 'жонка сына' ўжывалася і ў прыказках, адзначаных у XIX ст.: *Пусть бы невѣстка и дура, только бы огонь пораньше дула* [14, с. 509]; *Схла невѣстка прясть: берегите, деверья, глазь!* [14, с. 509]; *Наша невѣстка все*

трескать: и медь, такъ и то жреть! [14, с. 509]; *Три невѣстки – бѣги изъ избы!* [14, с. 509].

Лексікаграфічныя даныя паказваюць, што для гаворак беларуска-расійскага памежжа ўласцівыя сінанімія намінацый «нявеста» і «нявестка» ‘нявеста, будучая жонка’: *Вот эту я возьму замуж невестку за своего сына* [14, с. 335]. Тое самае адзначаецца ў беларускіх прыказках: *Выбірай нявестку не ў карагодзе, а на рабоце* [11, с. 78]. Полісемантамі з’яўляюцца таксама ўласцівыя гаворкам беларуска-расійскага памежжа найменні «невѣстухна» і «невѣстынька» [14, с. 335], якія за кошт афіксацыі маюць памяншальна-ласкальную канатацыю.

Этнаграфічныя даследаванні вясельнай абраднасці паказваюць пашырэнне ў традыцыйным фальклору ўсходніх славян найменняў «князь, княгіня, княжы» [7, с. 49, 52, 79]. Гэтыя лексемы характэрны і для вясельных прыказак: *Женихъ съ невѣстой – князь да княгиня* [13, с. 508]. Некаторыя прыказкавыя выразы ўтрымліваюць некалькі назваў асоб па сацыяльным стане: *Дотуль попадзя княгиня, покуль поп не згиня* [15, с. 476].

У прыказках і прымаўках выяўляюцца іншыя назвы асоб па сацыяльнай або нацыянальнай прыкмеце: *Сцеражыся ў цыгана купляць каня, а ў пана браць дачку за жонку* [10, с. 113].

Значная колькасць вясельных выказаў прапануе ўласныя імёны людзей: *Які Хомка, такая ў яго і жонка* [11, с. 97]; *У нашай Кацярыны – вяселле і хрысціны* [11, с. 94]; *Не кожна Надзѣжа з твару прыгожа* [11, с. 88]; *Не меў Саўка клопату, дык жонку ўзяў* [11, с. 88]; *Калі Саўка ажэніцца, дык воўк здохне* [11, с. 84]; *Кожны Ярмка знойдзе сабе шапку* [11, с. 85]; *Богат Андрей – поўна хата дзяцей* [15, с. 472].

Разуменне прыказкі як адзінкі «народной опытной премудрости и суемудрия» [16], якая ўяўляе сабой «стоны и вздохи, плач и рыдания, радость и веселие, горе и утешение в лицах» [16], як «народного ума, самобытной стати» [16] дазваляе меркаваць, што дадзеныя выразы захоўваюць папулярны антрапанімікон мінулага.

Пашыраным вобразам прыказак і прымавак, звязаных з вясельным абрадам беларуска-расійскага памежжа, з’яўляецца «жонка»: *Для жонкі дарога адна, проста ад парога да коміна* [10, с. 118]; *Нема лучшага прыцеля, як жонка* [12, с. 169]; *Добрая жонка дом зберажэ, а ліхая рукавом растрасе* [11, с. 81].

У прыказках жанчына называецца таксама «баба»: *У бабы волас доўгі, да ўм кароткі; Бабе дарога ад печы да парога* (в. Прысно, Веткаўскі р-н); *Баба тады пышина, як замуж выйшла* [11, с. 76].

Калі народная свядомасць заклала ў прыказкі звесткі аб якасцях жанчын, то, натуральна, не абызены ўвагай і ўласцівасці мужчын. У прыказках, як і ў іншых моўных адзінках фальклору, а таксама ў лексіцы беларускіх і рускіх гаворак, для наймення паняцця ‘мужчына’ ўжываюцца сінанімічныя лексемы «муж» і «мужык»: *Хоць мужык з лапаць, абы з ім не плацаць* [10, с. 138]; *Той не муж, хто не жаніўся* [11, с. 93]; *Мужык любіць з прыносам, а не з голым носам* [11, с. 87].

Заканамерна парнае выкарыстанне найменняў «муж» («мужык») – «жонка» («баба»): *Паганая жонка – мужу чорная заслонка* [12, с. 169]; *Калі мужык з*

жонкай сварацца, дык у печы трасца варыцца (в. Гарысты, Веткаўскі р-н); *Мужык жонку любіць здаровую, а брат сястру багатую* [11, с. 87]; *Мужык з жонкай сварыцца – у гаршку трасца варыцца* [11, с. 87]; *Мужык у карчме скача, а жонка дома плача* [11, с. 87]; *Мужык не наносіць мяшком, што баба вынесе гаршком* [11, с. 87].

У прыказках, адзначаных на Гомельшчыне, сустракаецца абумоўленая ўплывам украінскіх гаворак лексема «чалавек» ‘муж’: *Не патрэбны і клад, калі ў чалавека з жонкаю лад* [12, с. 168] *Чоловек у доме голова, а жонка душа* [12, с. 169]; *З ліхім чалавекам і гадзіна векам* [11, с. 83].

Радзей выкарыстоўваюцца намінацыі «гаспадыня» – «гаспадар»: *У добрай гаспадыні стакан вады не прападзе* (в. Прысно, Веткаўскі р-н); *З добрым гаспадаром нажывешся, а з ліхім – гора набярэшся* [11, с. 83].

Пад уплывам рускіх гаворак на беларуска-расійскім памежжы ўжываецца прыказкі з лексема «хазяін»: *Добры хазяін у непагадзь і сабаку не выгане* (в. Прысно, Веткаўскі р-н).

Здаўна для прыказак, якія ўтрымліваюць павучанні наконт сямейнага жыцця, характэрна ўпамінанне жывёл: *Кошку б'юць, а невѣсткѣ навѣтки даюць* [13, с. 509]. Захавалася гэтая рыса ў сучасных прыказках: *За добрым мужыком і свіння гаспадыня* [10, с. 120]; *Жаніўся б і на казе, абы з залатымі рагамі* [11, с. 81]; *Хоць за казла, ды папаўзла* [11, с. 95]; *Хоць за вола – абы дома ня была* [15, с. 483]; *Жонку бяры далёка, а кароўку купляй блізка* [11, с. 82]; *Няхай таго вала ваўкі з'ядуць, каторага каровы бадуць* [11, с. 90]; *Любіць, як цыган сляпую кабылу* [11, с. 86]; *Не хвалі каня запрагаючы, а дзеўкі выбіраючы* [11, с. 89]; *Сядзіць халосты, як сабака бяхвосты, а жанаты, што пан багаты* [11, с. 92]; *Жывуць, як кот з сабакам* [11, с. 82]; *Круціць носам, як сабака хвостом* [11, с. 85]. Фактычны матэрыял паказвае, што ў прыказках як адзінках вуснай народнай творчасці называюцца добра знаёмыя і прывычныя народу свойскія жывёлы (вол, бык, конь, кот, сабака).

Не забываюць прыказкі пра птушак: *Курыца не пціца, а баба не чалавек* (в. Старыя Грамыкі, Веткаўскі р-н); *Арол курыцы не пара* [11, с. 76]; *Хоць за курыцу, да на сваю вуліцу* [11, с. 95]; *Хоць мужык і як варона, заўсёды жонке абарона* (г. Добруш); *Кукушка – не птушка, нявестка – не дачушка* [11, с. 85]; *Цяжка саду без зязюлі, цяжка доньцы без матулі* [11, с. 96]; *І сава сваіх дзяцей хваліць* [12, с. 85]; *Лепей палюбіць маладога арла, чым старую саву* [12, с. 85]; *Колькі вутцы ні мудрыць, а за лебедзем не быць* [11, с. 85].

Утрымліваюць прыказкі нават вобразы рыб, земнаводных і беспазваночных: *Муж не вуж, а кроў высмакча* [12, с. 168]; *Любіў рак жабу, аж вочы выеў* [11, с. 85]; *Жывуць між сабою, як рыба з вадою* [12, с. 168].

Механізм блізкага знаёмства і добрага ведання народамі прыказак і прымавак дзейнічае і пры ўвядзенні ў выразы найменняў асобных раслін: *Жні пшанічку прызеланенькую, аддавай дачку маладзенькую* [10, с. 119]; *Горка рецька – да ядуць, кепско замуж – да йдуць* [15, с. 475]; *Змяшаўся палын з травой – ажсаніўся малады са старой* [11, с. 83]; *Маліна не тое, што дзяўчына: чым болей спее, тым смачней бывае* [11, с. 86].

Вобразнасць вясельных прыказак і прымавак дасягаецца за кошт метафарычнага ўжывання абстрактных назоўнікаў: *Ласка не каляска, сеўшы не паедзеш* [12, с. 168]; *Краса сілу ломіць* [11, с. 85].

У асобную групу вылучаюцца прыказкі, у складзе якіх вясельныя абрадавыя найменні супастаўляюцца з назвамі міфалагічных істот: *Жонка не жонка, а чорт у спадніцы* [11, с. 82]; *Калі жана – сатана, то яна і чорту падноскі адарве* [11, с. 84]; *Калі мужчына крышку пякнейшы за чорта, то і пекны* [11, с. 84]. Часам у прыказках «функцыянуюць» прыдуманая персанажы: *За харошым мужам і чуліндра жана, а за плахім і папоўна раба* [12, с. 168]; *З гурту выбраў курту* [11, с. 83]; *Сякі-такі цяляпей, а ўдваіх усё ж ляпей* [11, с. 93].

Зрэдку ў вясельных прыказках фіксуюцца найменні музычных інструментаў: *Вазьмі сабе жонку хоць валынку, абы была ў хаце гаспадынька* [10, с. 115].

Назіранні над вобразамі вясельных прыказак і прымавак у гаворках беларуска-расійскага памежжа дазваляюць выявіць у іх абмежаванае, у параўнанні з іншымі вясельнымі абрадавымі элементамі, кола дзеючых асоб.

Асноўнымі вобразамі вясельных прыказак і прымавак выступаюць маладыя, жаніх і нявеста, пры выбары спосабу намінацыі якіх выкарыстоўваюцца розныя паказчыкі: адносіны да бацькоў («дачка, сын»), роля на вяселлі («малады, нявеста»), будучы сямейны стан («мужык, жонка»). Найменні гэтых дзеючых асоб у прыказках і прымаўках выражаюцца сінанімічнымі адзінкамі («дзеўка – маладая – нявеста – нявестка»; «баба – жонка»; «муж – мужык – чалавек – хазяін – гаспадар»). Колькасна выражаная сінанімічная разнастайнасць дасягаецца ў гаворках беларуска-расійскага памежжа за кошт узаемадзейнення розных моўных стыхій: беларускіх, рускіх і ўкраінскіх гаворак.

Эмацыянальнасць вясельных прыказак і прымавак адзначанага рэгіёна ствараецца шляхам увядзення ў іх склад афіксальных утварэнняў з памяншальна-ласкальнай стылістычнай афарбоўкай і антонімаў, якія ствараюць антытэзу. Адметнасцю вясельных прыказак і прымавак з'яўляецца трапнае згадванне вобразаў жывёл, раслін, міфалагічных істот; іх супастаўленне з чалавечымі вобразамі і адносінамі выяўляе з найбольшай дакладнасцю асобныя рысы сямейнага жыцця. Метафарычнае ўжыванне гэтых найменняў спрыяе вобразнасці і экспрэсіўнасці жанру.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік / рэд. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск : Нёман, 2003. – 472 с.
2. Гілевіч, Н. С. Лірыка беларускага вяселля / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1979. – 656 с.
3. Гура, А. В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика / А. В. Гура. – М. : Индрик, 2012. – 936 с.
4. Зямля чароўная дабра: Добрушскі край: гісторыя і сучаснасць / пад аг. рэд. А. А. Станкевіч. – Гомель : Полеспечать, 2008. – 280 с.
5. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., тэкст. праца В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.
6. Панкова, Н. М. Прыказкі і прымаўкі Гомельшчыны: прадметна-тэматычная разнастайнасць / Н. М. Панкова // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія.

Сувязі / уклад. Т. А. Марозава ; пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка.. – Мінск, 2011. – Вып. 8. – С. 139 – 143.

7. Станкевіч, А. А. Абрадавая лексіка ў гаворках Гомельшчыны: этналінгвістычны аналіз / А. А. Станкевіч, К. Л. Хазанава, А. М. Воінава ; пад рэд. А. А. Станкевіч. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – 269 с.

8. Хазанава, К. Л. Трэці дзень вяселля ў лексіцы гаворак Гомельшчыны / К. Л. Хазанава // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Гуманитарные науки. – 2012. – № 1 (70). – С. 184 – 188.

9. Чачэршчына, нам дадзеная лёсам... Мінулае і сучаснасць Чачэрскага краю : гісторыка-культурны і фальклорна-этнаграфічны зборнік, прысвечаны 850-годдзю Чачэрска / пад аг. рэд. У. І. Коваля, В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2010. – 300 с.

10. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.

11. Рапановіч, Я. Н. Беларускія прыказкі, прымаўкі і загадкі / Я. Н. Рапановіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1974. – 384 с.

12. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры Гомельскай вобласці / уклад. В. А. Захарава [і інш.]; уклад. муз. часткі У. І. Раговіч. – Мінск : Універсітэцкае, 1989. – 384 с.

13. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. Даль. – М. : Русский язык, 1979. – Т. 2. И – О. – 779 с.

14. Словарь русских народных говоров : в 42 вып. / АН СССР, Ин-т русского языка / под общ. ред. Ф. П. Филина. – Л. : Наука, 1985. – Вып. 20. Накучкать – Негоразд. – 376 с.

15. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведённые в порядок П. В. Шейном. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1893. – Т. II. Сказки, анекдоты, предания, воспоминания, пословицы, загадки, привествия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и проч. – 715 с.

16. Даль, В. Пословицы и поговорки русского народа / В. Даль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litmir.net>. – Дата доступа: 11.05.2015.

РЕЗЮМЕ

Основными образами свадебных пословиц и поговорок выступают молодые, жених и невеста. При выборе способа их номинации используются многие критерии: отношение к родителям, роль на свадьбе, будущее семейное положение. Разнообразие синонимичных названий действующих лиц в пословицах и поговорках обусловлено взаимодействием разных языковых стихий. Эмоциональность, образность и экспрессивность свадебных пословиц и поговорок создаётся за счёт использования антитезы, деминутивов, а также благодаря упоминанию образов животных, растений, мифологических существ, сопоставление с которыми человеческих образов и отношений более точно выявляет отдельные черты семейного жизни.

SUMMARY

The basic images of wedding proverbs and sayings are the groom and the bride. A choice of these nominations is caused by many factors: attitude to parents, a role on wedding, and the future marital status. A variety of synonymous names of characters in the proverbs and sayings is caused by the interaction of the different languages. The emotionality, figurativeness and expressivity of the wedding proverbs and sayings are created by the use of an antithesis, diminutive formations, and also thanks to names of the images of animals, plants, mythological creatures, which are compared with human images and relations.

**ТРАДЫЦЫЙНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ БЕЛАРУСАЎ ПРА ДЗІКАРОСЛЫЯ
РАСЛІНЫ: ЛЕТНІ ЦЫКЛ КАЛЯНДАРНАЙ АБРАДНАСЦІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2015)*

Летні цыкл, з'яўляючыся адносна непрацяглым па часе ў параўнанні з іншымі цыкламі народнага календара, уключае ў сябе разгалінаваную сістэму традыцыйных уяўленняў аб дзікарослых раслінах. Большая частка дадзеных вераванняў спрадвеку звязваецца з перыядам летняга сонцастаяння у ноч з 23 на 24 чэрвеня (Купалле, або св. Яна). Менавіта летняе сонцастаянне выступае кульмінацыяй гадавога земляробчага кола, якое змяшчае яскравыя элементы старажытнага расліннага культу. Ушанаванне раслін з'яўляецца вызначальнай рысай купальскай абраднасці побач з салярным культам. Расліны ў дадзены перыяд, па народных поглядах, валодалі надзвычайнай сілай, што выразна адлюстроўвалася ў традыцыйных уяўленнях.

Уласна на Купальскую ноч, з якой пачынаўся летні каляндарны цыкл, дзікарослым раслінам адводзілася важнейшае месца ў абрадавых практыках. Яны ўжываліся ў рытуалах і на свята Тройцы, што папярэднічала Купаллю і з'яўлялася своеасаблівай сімвалічнай мяжой, што канчаткова «закрывала» вясну і «адкрывала» лета.

Пачынаючы з Тройцы, дзікарослыя расліны ў большасці сваёй уступалі ў стан біялагічнага росквіту і, адпаведна становіліся асноўнымі элементамі траецкай абраднасці. Пры «ваджэнні Куста», напрыклад, дзяўчат з ног да галавы прыбіралі зялёным лісцем і веццем бярозы, упрыгожвалі пахучым аерам [1, с. 26]. Упрыгожвалі раслінай і ўвесь дом: *«Ваер во ў мяне вісіць. Гэта сын мой ездзіць... сажалка такая ў нас ёсць. Дык ён пахнець, такі пахнючы, мы яго ў хаце астаўлялі, ну, гэта ўсё падбіралі і палілі»* [2, л. 49]. У асобных мясцінах зрэзаны аер кідалі на парозе хаты (мяжа – небяспечнае месца ў доме), што ўказвае на апатрапейную функцыю расліны і яе выкарыстанне ў якасці абярэгу ад нячыстай сілы [3, с. 28]. Шырокараспаўсюджаным рытуалам з'яўляўся і выраб на Тройцу своеасаблівага вянка – бярозавага «маю», які захоўваўся да самага Купалля, пасля чаго яго спальвалі: *«На Тройцу стаўлюць май, і пад паталок вешаюць. І стаіць гэты май ад Тройцы і да Купалы. А тады гэты май каня запрагаюць і збіраюць з кожнага двара. А тады гэты май стаўляюць і паляць. Цяпер гэтага няма»* [4, л. 5]. Паказальным з'яўляецца той момант, што традыцыйна на купальскім вогнішчы палілі адзін «май», не дадаючы дровы: *«Там злажылі, чуць запалілі, кінулі і пайшлі на танцы... Дровы не прынасілі. Тока май адзін»* [5, л. 27].

У звычайныя дні, па-за межамі каляндарных свят, дзікарослыя расліны з лекавымі і абарончымі ўласцівасцямі збіралі часцей за ўсё раніцай – на досвітку, пакуль не сышла раса (па адказах 15 з 40 апытаных інфарматараў) [3]. Непасрэдна ноччу расліны стараліся не збіраць: традыцыйна гэты час сутак лічыўся часам панавання нячыстай сілы, небяспечным для людзей. Купалле з'яўлялася своеасаблівым у гэтым плане, бо расліны пачыналі збіраць яшчэ напярэдадні свята, у другой палове дня, і збіралі на працягу ўсяго сакральнага перыяду. Па

народных уяўленнях, зёлкі ў гэты перыяд павялічвалі сваю магічную сілу ў некалькі разоў, што рабіла іх надзвычай прывабнымі для назапашвання.

Усю сукупнасць дзікарослых раслін, што збіралі на Купалле, умоўна можна падзяліць на дзве катэгорыі: травы і кветкі, што назапашвалі дзяўчаты для пляцення вяноў, а пасля для варажбы аб будучым лёсе, суджаным і г. д.; расліны (агульная зборная назва ў традыцыі – «зёлкі», «святаянскія зёлкі», «багатыркі»), што збіраліся дзяўчынкамі і жанчынамі сталага ўзросту на ўвесь будучы год. Яны, па народных уяўленнях, дапамагалі пры лячэнні захворванняў, а таксама выступалі важнейшымі аб'ярагамі ад шкаданосных уздзеянняў.

Надзвычай прыгожым і абавязковым элементам Купалля было пляценне вяноў дзяўчатамі, радзей і хлопцамі. Моладзь збіралася невялікімі групамі і ішла ў поле за кветкамі. На Дубровеншчыне, напрыклад, вядомы звычай збіраць расліны з розных палёў, якія адносіліся да суседніх вёсак. Згодна з павер'ямі, такім чынам можна было прывабіць адтуль да сябе жаніхоў. Пры гэтым *«стараліся, каб хлопцы з чужых дзевачень да нас прыходзілі гуляць»* [6, с. 151].

Акрамя такіх шырокараспаўсюджаных кветак, як васількі і рамонкі, найбольш папулярнымі раслінамі для пляцення вяноў былі дзьмухаўцы, чабор, дзядоўнік, плакун-травя, бильнэг (палын) і іншыя, што мелі яскравую апатрапейную функцыю. Так, па старажытных павер'ях, карань плакун-травы валодаў уласцівацю адганяць злых духаў, выклікаючы ў іх страх да ўладальніка гэтага караня [7, с. 255]. Некаторыя з вышэйпералічаных раслін з'яўляюцца рудэральнымі – гэта значыць растуць на памежжы каля дарог і валодаюць спецыфічнымі абарончымі «прыстасаваннямі» або якасцямі (наяўнасць шыпоў, атрутных рэчываў і г.д.) Падобны характар раслін відавочна ўказвае на іх прыналежнасць да сферы іншасвету, што добра суадносіцца з традыцыйнымі ўяўленнямі пра актыўнасць нячыстай сілы ў «шалёную ноч» на Купалле: *«Ды як у дзярэўні, дык гавораць: “шалёная ноч будзец»* [8, л. 49]. На Гомельшчыне сярод хлопцаў, што ўдзельнічалі ў купальскім абрадзе, сустракаўся звычай плесці вянкi з кляновага лісця. Пасля свята кляновыя галіны спальвалі на вогнішчы або падсцілалі пад стагі, каб абараніць іх ад мышэй [7, с. 261].

Варажба на вянках сярод моладзі з даўніх часоў з'яўлялася неад'емнай часткай купальскай абраднасці. Мэтай яе было прадказанне лёсу ў межах бягучага года, і фактычна яна адлюстроўвала найбольш хвалюючыя пытанні (засноўвалася на апазіцыях «шлюб/замужжа – адзінота», «жыццё – смерць» і г. д.) Шырокараспаўсюджаным выступаў звычай пускаць вянкi па вадзе, назіраючы за імі. Калі вянок не патануў, гэта аб'яцала дзяўчыне шчаслівую будучыню ў пары і г. д.: *«Была такая сажалка баяшая, дык абступім гэтую сажалку і варожым – ці пойдзеш маладзейшая, старэйшая? А ці выйду я замуж? Ну вот глядзелі, куды плывець – адзін такі вянок, другі такі, ці сойдуць уместа, па вадзе плаваюць»* [9, л. 69]. Таксама маглі кідаць іх і ў вогнішча: чый хутчэй згараў, тая з дзяўчат неўзабаве выйдзе замуж; хлопцы ж «знаходзілі» сваіх суджаных, выхопліваючы вянкi з полымя [7, с. 157]. Сімволіка абраду пускання вяноў і іх спальвання як своеасаблівай гатоўнасці пераходу моладзі з аднаго статусу ў іншы была сугучна з агульнакупальскай сімволікай абраджэння.

Элементы расліннага культу купальскай абраднасці знайшлі адлюстраванне і ў народных вераваннях пра папараць-кветку, якая нібы цвіце адну ноч: *«Ён (папаратнік) цвіце адну ноч, эта нада прыгледзіць прастаяць»* [3, с. 9]. Па павер'ях, міфічная кветка ахоўвалася нячыстай сілай і знайсці яе лічылася справай вельмі складанай, нягледзячы на шматлікія спробы: *«Хадзілі папараць-кветку шукалі, нас тры дзеўкі было ў доме. Ну і пайдём у лес, вечар ужо цямнеіцца, а радам наш лес. Ну кажам, пайдзем пашукаем, няўжо праўда ёсць гэтая папараць-кветка, ну ніколі не найшлі, колькі раз хадзілі»* [10, л. 36].

Расліне па традыцыі прадпісвалі надзвычайныя ўласцівасці: яе ўладальнік адразу станавіўся здольным разумець «мову» жывёл і раслін, мог адшукаць скарбы, адчыняць самыя надзейныя замкі і нават прадказваць будучыню [7, с. 256]. Нягледзячы на міфалагізацыю папараці, у традыцыйнай культуры даволі часта сустракаюцца гісторыі пра «відавочцаў», якім быццам пашчасціла назіраць за яе цвіценнем: *«А мы хадзілі ў ягады, на начлег. Эта падруга мая: “А во, сённяя я паглядзела, як цвіце папаратнік”. Сама баба хадзіла тамака, як пяць пальцаў, у лесі. Глядзела вот эту, адну толькі ноч ён цвіце. Кажа: “Прыгледзіла я”»* [3, с. 9]. У падобных матывах, дзе расліна адлюстроўваецца як *«ярка-вогненная, настолькі яркая, што на яе немагчыма глядзець»* [7, с. 255], папараць-кветка выступае ўвасабленнем сонца ў перыяд летняга сонцастаяння, захоўваючы ўсе яго якасці. Такім чынам, гэта павінна было гарантаваць адраджэнне свяціла на будучы год, бо пасля Купалля дзень скарачаўся і сонца пачынала свой паварот да «смерці».

Купальскія зёлкі складаюць асаблівую катэгорыю дзікарослых раслін у каляндарнай абраднасці летняга перыяду. Паняцце «зёлкі», як правіла, уключае сукупнасць пераважна лекавых раслін, што збіралі на працягу святочнага перыяду. Звычайна працэс суправаджаўся песнямі:

*А сягодня Ян, заўтра Іван.
Дзеўкі зёлкі збіралі і да цара слалі.
Цар зёлак не хацеў прыняць,
Цар зёлак не прыняў.
І да царыцы адаслаў,
Царыца зёлак не прыняла* [5, л. 28].

Таксама сустракаліся і асаблівыя прыгаворы: *«Зямля-маці, блаславі мяне травы браці, і трава мне маці!»* [7, с. 254] Назапашваннем зёлак займаліся на працягу ўсяго свята: большасць з іх збіралі днём, часткова – ноччу і раніцай.

Нягледзячы на існаванне некаторых рэгіянальных адрозненняў, пэўныя дзікарослыя расліны збіралі часцей за астатнія, зыходзячы з іх лекавых уласцівасцей, што, па народных уяўленнях, узрасталі ў раслінах, сабраных у час свята. Адной з найбольш папулярных купальскіх раслін з'яўлялася півоня («півонія», «пілонія»), якую і да гэтага часу ўзгадваюць у народнай традыцыі на Падзвінні. У Докшыцкім раёне, напрыклад, засушанымі кветкамі півоні акурвалі хату – гэта лічылася надзейным абярэгам ад грому: *«Асобенна вот гэтая пілонія, гэтая очэнь памагала. Вот гэтая пілонія, цяточкі тыя, на дымок – і пасцілаць на крышы»* [11, л. 50]. Таксама півоняй акурвалі малых дзяцей, што спужаліся, і давалі ім глытаць дым з кветак: *«Тады ж і з пуду, як дзеці спужаюцца, на вугалькі ложуць, натруць дзяцей. Бываець на скавародачку натруць зёлчкі, з іх дымок*

ідзець, дзецям тады кажучь: Ну, пераймай гэты дымок глытаць» [12, л. 53]. Падобнае сустракаем і ў Глыбоцкім раёне: «Півонію дзецям малым крэпка добра, півонія свяцёная, еслі свенцюць – гэта ад пужання дзецям» [10, л. 36]. Півоня дапамагала і ад сардэчных хваробаў: «Сэрца баліць – заварыць папіць» [12, л. 53]. Добрым сродкам ад упуду для дзяцей лічыўся і дзядоўнік («дзед»): «А тады дзеда калючага гэтага свяцэлі. Тож дзіцям ад упуду, паілі дзяцей» [12, с. 51].

Крапіву («крапіву-жгучку», «жгучку») збіралі на Купалле як выдатны абярэг ад чараўнікоў і нячыстай сілы, якая станавілася надзвычай актыўнай у гэты час: «Была ў нас мода жучкай дзверы запіраць. Як помню, мне маці: “Ідзі за жучкай!” І я ёй дзверы выкладаў, кажучь ад чараўніка» [13, л. 12]. Крапіву разам з дзядоўнікам вешалі і на клямку дзвярэй, засцерагаючы ўваход у хату: «Жучка-крапіва і дзед такі калючы, чартапалох. Вешаюць на клямачку, і крапівіну, каб гэта ж, ну, чарадзея не ўзяў» [12, л. 5]. Крапіву раскідвалі па ўсім двары ад шкаданоснага ўздзеяння ведзьмаў, каб тыя не дабраліся да хлява і не адбіралі ў кароў малако: «Гэта перад Купалам на Івана, хто умеець чараваць, тады на двор карову малако адбіралі. Я сама ўжо сюды замуж прыйшла, кажучь, як накідаеш гэтай жгучкі на двор, каб гэтае зло не падхадзіла к хлеву» [5, л. 28]. Апатрапейныя ўласцівасці крапівы відавочна зыходзілі з яе прыродных «абарончых» якасцей, такіх як калючасць, пякучасць і г. д.

На Падзвінні ў купальскую ноч збіралі мядзведжае вуха, мацярдуюшку, а таксама чабор, якія пасля выкарыстоўвалі для лячэння хвароб: «Даўна было такое, мядзведзье вуха звалі. Такая во гэтка дудка, і гэтка жоўтыя жбаночкі, бываюць такія сінія, і дудка тоненькая. А цяпер няма іх, мацярдуюшка такая была і чанбор. Дык чанбор каля гэных хат напроць лесу. Дык чанбор п’юць, кажучь, ад почак дужа добра. А мацярдуюшка, у яе былі бурачковыя квяткі. Ну вішнёвыя такія цёмныя гэтыя цвяткі, цвет такі харошы, і ад сэрца» [11, л. 10]. Збіралі і каноплі («калапенькі»), якія лічыліся добрым сродкам для лячэння нырак: «Жоўтыя квяткі, і калапенькі, нейкае зэле было ад мочы. Як не пускае моч, балеюць, ці што, почки. Калапенькі такія былі» [11, л. 10].

Адной з найбольш распаўсюджаных купальскіх траў быў «святаяннік» (звэрабой). Сама этымалогія паходжання слова «святаяннік» (св. Яна) адлюстроўвае сутнасць расліны, што дасягае росквіту і назапашвае карысныя якасці менавіта на Купалле. Акрамя таго, што святаяннік выкарыстоўвалі як абярэг ад нячыстай сілы, шырока вядомы і яго лекавыя ўласцівасці. Напрыклад, святаяннікам паспяхова лячылі бронхіальную астму: «Звэрабой гэты ў чай было добра, і для здароўя добра. Звэрабой можа звярэй убіваць, вот эта я помню, а мы збіраем. А так... Жана была збірала. Яна хвора была – бронхіальная астма. І што ўрачы гаварылі, што людзі панімалі – яна збірала, яна знала. А я толькі знаю звэрабой. І ў чай паложыць, і яна п’ець чай» [3, с. 6].

Ва Усходнім Палессі (Добрушскі раён), па выніках апытання, у складзе зёлак часта ўзгадваюцца такія расліны, як любісцік, палын, ваўчкі, календула («нягодкі»), залататысячнік. Любісцік, як і ваўчкі, дадавалі ў ваду для купання немаўлят ад скураных хвароб: «Любісцік – каб быў здаровы, любезны, што яго любілі... Ваўчкі – купаюць дзяцей, тамака ветраніца ці малочніца якая. І вот калі ж прышчычак, ілі жа вадзяначка на галаве, па целу, кожаная гэты» [3, с. 12].

Ваўчкамі таксама лячылі і хваробы стрававання [3, с. 8]. «Нягодкі» выкарыстоўвалі пры хваробе вачэй, а таксама пры прастудных захворваннях. Гэтыя травы шырока выкарыстоўваюцца ў народнай медыцыне і сёння.

На Добрушчыне маладым палыном, сабраным на Купалле, абкурвалі хату на першы дзень Каляд. Палын сяляне называлі «божай траўкай» і верылі ў яго абарончую сілу: *«Божая траўка называецца. І тады на Ражаство, на первы дзень – запалі, і няхай дымок пройдзе, гэта ж харашо»* [3, с. 12]. Збор і выкарыстанне тых або іншых раслін не былі выпадковымі, а заснаваны на назіраннях і традыцыйных ведах беларусаў аб іх лекавых уласцівасцях, што перадаваліся з пакалення ў пакаленне.

З распаўсюджваннем хрысціянства паступова ўзнікае традыцыя асвятчаць купальскія зёлкі ў царкве, што, па павер'ях, давала ім моцы. Згодна з традыцыйнымі ўяўленнямі, асвятчэнне зэлак нібы праганяла нячыстую сілу з травы ў ваду – таму пасля Купалля забаранялася купацца: *«Да Купала чорт пладзіўся на траве, а да Купала можна купацца ў вадзе. А пасле Купала чорт пераходзіць у ваду. А зёлкі тут траву гэнюю свянцаюць, гэта цяпер чорт сядзіць у вадзе. Цяпер кажучь як раней пайсці купацца, так можна чорта панясці ў ваду за сабой»* [14, л. 51].

Асвечаныя зёлкі выкарыстоўвалі на працягу ўсяго года, да наступнага летняга сонцастаяння. Верылі ў іх апатрапейную сілу: абараняць гаспадароў і хату ад уздзеяння злых сіл, а таксама дапамагаць у лячэнні хвароб. Зёлкі побач з грамнічнай свечкай лічыліся добрым «грамаадводам» – іх ўторквалі на даху хаты, а падчас грому кідалі травы ў печ, каб адвесці небяспеку: *«Як гром грыміць, свечку і зёлкі гэтыя ў кождага чалавека. Свянцаць і праносіць»* [14, л. 51].

Распаўсюджанымі сярод дзяўчат былі варажбы не толькі на вянках, але і на саміх зёлках. Матывы варажбы заставаліся нязменнымі – на шлюб, на будучы лёс і г. д. Вядомай была варажба з дапамогай трыпутніка, ліст якога апоўначы зрывалі ля дарогі і тройчы паўтаралі: *«Трыпутнік, трыпутнік, / Ты сядзіш пры дарозе, / Ты бачыш старога, малага, / Ці бачыў майго мілога?»* [7, с. 157]. Сарваны ліст клалі пад падушку, і, па павер'ях, ноччу павінен быў прысніцца суджаны. Сабраныя зёлкі таксама ўторквалі ў сцяну хаты, прадказваючы хуткае замужжа: *«Прынасілі, торкалі ў хаце перад Купалам. А тады каторая, эта самая дзеўка, як распусціцца (кветка), замуж скоря пойдзець»* [10, л. 50]. Сустрэкаліся і адваротныя матывы – чые зёлкі хутчэй завянуць, той чалавек мала пражыве: *«Вот іх прынясеш і ўставіш – раньшэ ў старых дамах неклеена было, дык у шчэлку ўставіш. Ну і замеціш – вось гэта мая, гэта маціна, гэта паціна – і каторая самая бодрая. Шчыталась, што еслі цвяты завянуць, значыць недолга жыць»* [3, с. 5]. З наступленнем новага летняга сонцастаяння «старыя» зёлкі абавязкова спальвалі на вогнішчы, што падкрэслівала іх звышнатуральны статус (агонь выступаў сакральнай стыхіяй, якая прымае расліны назад).

Даследаванне паказала, што ў летнім цыкле народнага календара з дзікарослымі раслінамі існуе цэлая сістэма традыцыйных вераванняў. Большая частка ўяўленняў звязвалася са святам Купалля як з кульмінацыйным перыядам гадавога кола, якому ўласцівы раслінны культ. Культ дзікарослых раслін у дадзены перыяд грунтаваўся на павер'ях аб іх надзвычайнай моцы, бо супадаў з

перыядам іх біялагічнага росквіту, адлюстроўваючыся ў традыцыі збору і выкарыстання купальскіх зёлак.

ЛІТАРАТУРА

1. Можейко, З. Я. Календарно-песенная культура Беларусіі / З. Я. Можейко. – Мінск : Наука і техника, 1985. – 247 с.
2. Архіў гісторыка-філалагічнага факультэта Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта (АГФФПДУ) – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2.
3. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 214.
4. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 1
5. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 4.
6. Сысоў, У. М. 3 крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск : Вышэйшая школа, 1997. – 415 с.
7. Круглый год. Русский земледельческий календарь / А. Ф. Некрылова [и др.] – М. : Правда, 1991. – 496 с.
8. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 7.
9. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 3.
10. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 5.
11. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 6.
12. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 1.
13. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 2.
14. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 4. Сш. 2.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются традиционные представления белорусов о дикорастущих растениях в рамках летнего календарного цикла. Сделана попытка систематизации данных представлений на примере купальской обрядности.

SUMMARY

The article deals upon traditional views of Belorussian people on wild plants in the framework of summer calendar cycle. An attempt has been made to systematize the given views on the example of Kupala ritualism.

РАЗДЗЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Барвенава Г. А.

МАТЫВЫ НАЦЫЯНАЛЬнай МАСТАЦКАй СПАДЧЫНЫ ў СЦЭНАГРАФІЧНАй ТВОРЧАСЦІ П. В. МАСЛЕНІКАВА (1914 – 1995)

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 19.03.2015)*

Вядомы беларускі мастак Павел Васільевіч Масленікаў ў сваёй сцэнаграфічнай творчасці шматгранна звяртаўся да нацыянальных мастацкіх традыцый, да гісторыі беларускага строю, случкіх паясоў. Дзякуючы высокамастацкай прафесійнай працы мастака ў 1950-я гады на сцэне вядучых драматычнага і музычнага тэатраў Беларусі зазьяла багатая шматфарбная беларуская культура, прапагандавалася нацыянальнае мастацтва.

З 1946 па 1960 гг. П. В. Масленікаў працуе мастаком-пастаноўшчыкам Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь. У сцэнаграфіі да оперы Станіслава Манюшкі «Страшны двор», прэм'ера якой на беларускай сцэне адбылася ў 1952 г., П. В. Масленікаў стварыў шырокае палатно жыцця шляхты, што ў сімбіёзе з музыкай і тэкстам (лібрэта Яна Хянцінскага, пераклад на беларускую мову Максіма Танка) узбуджала патрыятычныя пачуцці гледача. Опера была напісана С. Манюшкам падчас паўстання Кастуся Каліноўскага, і цэнтральная ідэя спектакля – адданасць сваёй Радзіме. Лічыцца, што прататыпам «Страшнага двара» паслужыў родавы палац Манюшкаў у Смілавічах і суседнія маёнткі, а таксама легенда пра палацавыя куранты, якія не заводзяцца, але часам пачынаюць іграць і тым дапамагаюць у складаных сітуацыях. Дзеянне оперы адбываецца ў 1-й палове XVIII ст. У пралогу да оперы галоўныя героі шляхціцы Збігнеў і Стэфан святкуюць у вайсковым лагеры перамогу, узгадваюць пра былую славу роднай зямлі, а пасля даюць зарок не жаніцца, каб быць гатовымі ў любы момант аддаць сваё жыццё за Радзіму – «іржа не пакрые наша сэрца і зброю». Аднак падзеі імкліва развіваюцца падчас наведвання замка Калінова прыяцеля іх бацькі – Мечніка, знаёмства з дзвюма яго дачкамі-прыгажунямі. Спектакль быў амаль адначасова пастаўлены на трох сцэнах Савецкага Саюза: у Маскве (1946 г., спектакль у канцэртным выкананні без грыву і касцюмаў, Ансамбль савецкай оперы Усерасійскага тэатральнага таварыства); Мінску (1952); Ленінградзе (1953 г., пад назвай «Таинственный замок»), Дзяржаўны акадэмічны Малы оперны тэатр). На сцэне беларускага опернага тэатра мастак-пастаноўшчык П. В. Масленікаў стварыў манументальны вобраз шляхецкай культуры, паказаў багаты замак з аркадамі, жырандолямі, распісам па фрызах, дзе паўнакроўным жыццём жывуць яго ўладальнікі і госці. На сцэне з'явілася беларуская шляхта, апранутая ў традыцыйныя строі: жупаны, кунтушы з рукавамі-вылётамі, багатыя кунтушовыя паясы, боты з высокімі халявамі, капелюшы з пёрамі. Лаканічныя прадуманыя касцюмы дапамаглі перадаць характары герояў, падкрэсліць летуценнасць Стэфана, мужнасць

Збігнева, высакароднасць Мечніка. Кунтушовы строй меў сімвалічнае значэнне для шляхціца, таму С. Манюшкам ў спектакль ўведзена сцэна, дзе Мечнік ганарыцца мужнасцю і адвагай патрыётаў, насміхаецца з тых, хто пагарджае нормамі і звычаямі краіны, у тым ліку традыцыйнымі кунтушовымі ўборамі, як баязлівы польскі фронт Дамаза. Маштабы беларускай опернай сцэны, талент П. В. Масленікава, яго ўменне вывучыць гісторыю беларускага мастацтва і паглыбіцца ў яе (у 1953 – 1957 гг. – аспірант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР) дазволілі яму мастацкімі сродкамі перадаць сутнасць беларускай шляхецкай культуры, вылучыць і сакавіта прэзентаваць на сцэне знакі-сімвалы, у тым ліку кунтушовы строй са слуцкім поясам.

Мастак упершыню ў беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве звярнуўся да матываў слуцкіх паясоў. У 1952 г. П. В. Масленікаў стварыў эскізы тэатральнай заслоны з выкарыстаннем матываў слуцкай арнаментыкі – «у стылі слуцкіх паясоў», як пазначана ў дакументацыі да эскізаў мастака, што захоўваюцца ў Дзяржаўным музеі гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь. Дзякуючы пэндзлю П. В. Масленікава стылізаваныя букеты кветак слуцкіх паясоў набываюць новае казачна-тэатральнае прачытанне. Дамінантай букета становіцца кветка валожкі, апаэтызаваная ў вершы М. Багдановіча «Слуцкія ткачыкі». Мастаком зададзены рытм пульсацыі медальёнаў з пазнавальным слуцкім букетам кветак і арнаментам, з глыбінь якога маленькім парасткам прабіваецца блакітная кветка валожкі. У нізе заслоны маленькія кветкі, што лісточкамі і галінкамі трымаюцца адна за адну, утвараюць карагоды, быццам вядуць танец. Кветкі, узятыя з сярэдніка і бардзюраў слуцкіх паясоў, набываюць у заслоне аўтарскую мастацкую стылізацыю і дынаміку. Тонкія далікатныя пераходы блакітнага, вохрыстага, ружовага, срэбнага колераў на заслоне настрайвалі публіку на казачнасць сцэнічнага дзеяння, надавалі яму нацыянальны беларускі характар (малюнак 1).



Малюнак 1. Эскіз тэатральнай заслоны ў стылі «слуцкіх паясоў». Мастак П. Масленікаў. Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь. 1950-я гады

Унікальным з’яўляецца яшчэ адзін эскіз афармлення сцэны «пад слуцкі пояс» П. В. Масленікава. Як пазначана ў дакументацыі Дзяржаўнага музея гісторыі

тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь, эскіз быў выкананы мастаком да афармлення канцэрта «Беларуская полька». Арлекін, кулісы, падугі дэкарыраваны пазнавальнымі матывамі слуцкіх паясоў. Белы, барвовы, блакітны, срэбна-шэры і залаціста-охрысты колеры, насычаная і складаная раслінная арнаментыка прыцягваюць гледача, заварожваюць, вобразна ўзбагачаюць сцэнічнае дзеянне. Буйныя букеты ў вазонах вырастаюць з шырокага гарызантальнага арнаменту (зямлі) і цягнуцца ярусамі кветак і лісточкаў да неба. Кулісы, падобна да слуцкіх паясоў, завяршаюцца махрамі. Гарызантальна размешчаныя на падугах бардзюрныя арнаменты са стылізаваных дробных кветак і хвалістых галінак, палос з сярэдніка слускага пояса абрамляюць сцэну, а заднік адкрывае прастору казачнай Беларусі з садамі ў квецені, бясконцасцю краявіду са схаванымі ў туманам абрысамі пабудовы (малюнак 2). Так, дзякуючы П. В. Масленікаву слуцкія паясы справядліва занялі адметнае месца ў сцэнічнай прасторы беларускіх тэатраў як мастацкі знак-сімвал, вобраз багатай гісторыі і культуры шляхецкай Беларусі.



Малюнак 2. Эскіз адзення сцэны ў стылі «Слуцкіх паясоў». Мастак П. Масленікаў. Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь. 1950-я гады

У гісторыі сцэнаграфічнага ўвасаблення «Пінскай шляхты» вылучаецца спектакль, пастаўлены ў 1954 г. Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатрам імя Янкі Купалы (рэжысёр К. Саннікаў, кампазітар М. Галін), з дэкарацыямі і касцюмамі па эскізах П. В. Масленікава. Беларуская шляхта ў яго інтэрпрэтацыі апра- нута ў багаты святочны вясковы касцюм, бо на савецкай драматычнай сцэне ў той час не маглі існаваць кунтушовыя ўборы са слуцкімі паясамі. Цюхай-Ліпскі апра- нуты ў стылізаваную шэрую сялянскую світу, апяразаную доўгім каляровым поя- сам, клятчастыя штаны, карычневыя боты, а Куліна – ў доўгі стылізаваны розна- каляровы андарак, кашулю з пышнымі, багата вышытымі рукавамі і вышыты фар- тух, апяразаны шырокім доўгім поясам, на галаве завязана намітка (малюнак 3). П. В. Масленікаў стварыў вобраз шляхты, які праіснаваў на беларускай сцэне амаль паўстагоддзя. Шляхта ў стылізаваных багатых традыцыйных касцюмах, эт- награфічны характар пастаноўкі адпавядалі закладзенай В. Дуніным- Марцінкевічам ідэі самабытнасці беларускага народа. П. В. Масленікаў прапа- наваў выкарыстаць у сцэнаграфіі «Пінскай шляхты» і іншых спектакляў шчодро аздоблены інтэр’ер заможнай хаты («Модны шляхцюк К. Каганца, эскіз 1952 г.),

удасканальваў ідэі афармлення сцэны, закладзеныя ў тэатральных пастаноўках пачатку XX ст. (малюнак 5).



Малюнак 3. Эскізы касцюмаў да спектакля «Пінская шляхта» (Цюхай-Ліпскі, Куліна) В. Дуніна-Марцінкевіча. Мастак П. Масленікаў. Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь, 1952 г.



Малюнак 4. Эскіз касцюма да спектакля «Шчасце паэта» (І. Буйніцкі) В. Віткі. Мастак П. Масленікаў. Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь, 1952 г.

П. В. Масленікаў упершыню на беларускай сцэне стварыў сімвалічны вобраз інтэлігента – Ігната Буйніцкага («Шчасце паэта» В. Віткі, Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы, рэжысёр П. Сушко, І. Судакоў, кампазітар А. Багатыроў, 1959 г.). Касцюм яго вылучаецца сярод іншых дзякуючы мінімалізму аздаблення і белаю колеру вопраткі: белая доўгая світа, апяразаная тонкім чырвоным поясам, белыя порткі, запраўленыя ў высокія скураныя боты (малюнак 4). Пануючы белы колер, які сімвалізуе чысціню, самаадданасць, ахвярнасць галоўнага героя, пасля не раз будзе выкарыстаны беларускімі мастакамі сцэнічных касцюмаў. Напрыклад, у пастаноўцы «Пясняр» у Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя М. Горкага (аўтар В. Дранько-Майсюк, рэжысёр В. Еранькова, сцэнограф А. Меранкоў, мастак па касцюмах Т. Лісавенка, 2014 г.) беларускія песняры Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, У. Мулявін апрануты ў белыя доўгія кунтушы-світы паверх белых кашуль і портак.



Малюнак 5. Эскіз дэкарацыі да камедыі «Модны шляхцюк» К. Каганца. Мастак П. Масленікаў. Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь, 1952 г.

П. В. Масленікаў паказаў два накірункі творчасці мастакоў-сцэнографіў: выкарыстанне матываў беларускага прафесійнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва (напрыклад, слуцкі пояс); паэтызацыя і гіпербалізацыя беларускай традыцыйнай культуры. Дзякуючы плённай наватарскай рабоце П. В. Масленікава ўпершыню на прафесійнай беларускай сцэне былі выкарыстаны матывы слуцкіх паясоў у сцэнаграфіі, узноўлена атмасфера старабеларускага шляхецкага побыту, праўдзіва перададзены кунтушовыя ўборы з паясамі, пры дапамозе касцюмаў узмоцнена характарыстыка герояў.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен один из аспектов творчества знаменитого белорусского художника Павла Васильевича Масленникова – сценография. Художник в 1950-е годы основал два направления творчества художников-сценографов: использование в оформлении сцены мотивов белорусского профессионального декоративно-прикладного искусства (например, слуцкого пояса); поэтизация и гиперболизация белорусской традиционной культуры.

SUMMARY

In the article examines one aspect of the work of the famous Belarusian artist Pavel Maslenikov – scenography. The artist in the 1950s, founded two directions for stage artists: using in the stage design motifs of the Belarusian national arts and crafts (eg, Slutskija belts), exaggeration of Belarusian traditional culture.

Михайлец М. А.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНВЕНЦИЯХ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 09.09.2015)*

Принятие шести конвенций ЮНЕСКО в области культуры заняло 50 лет, начиная с Гаагской конвенции о защите культурных ценностей в случае вооружённого конфликта (1954) и заканчивая конвенцией 2005 г. об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения. Каждое из определений культурного наследия, представленных в конвенциях, отражает экономический, общественный и политический контекст обсуждения данных документов и проливает свет на проблемы, с которыми сталкивалось наследие в тот или иной период. Из-за сложившегося порядка принятия конвенций, когда они являются ответами на текущие вызовы и решением конкретных проблем, стоящих перед тем или иным видом наследия, не существует единого определения культурного наследия, способного объединить все идеи и служить всем целям.

Первоначально культурное наследие рассматривалось в связи с правами на собственность. В частности, в Гаагской конвенции 1907 г. речь шла об охране «культурных ценностей» (англ. «cultural property») обычно в контексте защиты гражданской собственности или институтов, служащих общественным интересам [1]. Беспрецедентное разрушение и разграбление культурного наследия во время Второй мировой войны требовало от государств принятия незамедлительных мер. Определение «культурных ценностей», принятое в Гаагской конвенции 1954 г., было введено вследствие захвата частной собственности, разрушения историче-

ских центров таких городов, как Ковентри, Дрезден, Сталинград, Осака и других. Конвенция является выполнением обязательств, зафиксированных в Уставе ЮНЕСКО, где говорится о том, что эта организация «помогает сохранению, увеличению и распространению знаний, заботясь о сохранении и охране мирового наследия человечества – книг, произведений искусства и памятников исторического и научного значения...» [2]. Поэтому определение культурных ценностей конвенции 1954 г. включает движимые объекты: «произведения искусства, рукописи, книги, другие предметы художественного, исторического или археологического значения, а также научные коллекции или важные коллекции книг, архивных материалов или репродукций ценностей, указанных выше» [3]. Значительные утраты, которые понесла европейская архитектура, повлекли необходимость включить в приведённое определение недвижимые «памятники архитектуры, искусства или истории, религиозные или светские, археологические местоположения, архитектурные ансамбли, которые в качестве таковых представляют исторический или художественный интерес» [3]. Однако под охраненный режим подпали не все подобные объекты, а лишь имеющие «большое значение для культурного наследия каждого народа» [3]. Хотя это определение впоследствии неоднократно подвергалось критике за свою узость и несоответствие современным требованиям, оно не было пересмотрено Вторым протоколом к конвенции, принятым в 1999 г. Главной задачей конвенции 1954 г. являлось обеспечение физической сохранности движимых и недвижимых объектов культурного наследия, для чего подобного определения вполне достаточно.

Гаагская конвенция 1954 г. является первым подлинно международным документом, ставящим целью защиту культурного наследия, и представленная в ней дефиниция «культурных ценностей» выступает первой попыткой достижения межгосударственного консенсуса относительно того, что подлежит защите. Поскольку конвенция 1954 г. нацелена на охрану культурных ценностей, которые могут быть повреждены во время войны, то естественно, что под определение попали объекты, подвергающиеся риску в военное время.

Особенно часто термин «ценности» употребляется в конвенциях и рекомендациях, посвящённых вопросам незаконного перемещения объектов культурного наследия. После деколонизации перед молодыми государствами встала проблема возвращения культурного наследия, вывезенного с их территории в предыдущий период, а также прекращение последующего вывоза. Главной проблемой стало отоваривание (коммодификация) наследия, когда экономическая или рыночная ценность культурных объектов затмевает все прочие присущие им ценности. Государство в этой ситуации должно ставить национальную важность культурных объектов выше их рыночной стоимости и создавать такую систему охраны, которая могла бы предотвратить попадание данных объектов на рынок предметов искусства. К сожалению, конвенция 1970 г. избегает концептуализации культурного наследия и использует термин «культурные ценности», понимая под ними «ценности религиозного или светского характера, которые рассматриваются каждым государством как представляющие значение для археологии, доисторического периода, истории, литературы, искусства и науки...» [4]. Далее подробно перечисляются виды культурных ценностей, представляющих особую значимость для

государства, в связи с чем вводятся правила их ввоза и вывоза. Такая категоризация форм культурного наследия часто становилась предметом критики за свою широту и неопределённость. Однако это осуществлялось намеренно: был создан исчерпывающий список категорий. Каждому государству остаётся определить важные объекты, достойные включения в данный список, одновременно широкий в том, что касается видов культурного наследия, перечисленных в каждой из категорий, и ограниченный исчерпывающей природой категорий. Он лишь частично повторяет структуру определения культурных ценностей Гаагской конвенции 1954 г., более широкой и основанной на примерах. Причина такой разницы в определениях состоит, по-видимому, в том, что защита культурного наследия от последствий войны была тем основополагающим принципом, с которым согласились все договаривающиеся стороны при принятии конвенции 1954 г., и поэтому не требовалось придавать конкретное содержание объектам, подлежащим защите. В конвенции же 1970 г. стало необходимым достижение тонкого баланса между государствами – экспортёрами и импортёрами, и, соответственно, нужно было чёткое и ясное определение поля действия конвенции.

Как видно из вышесказанного, под определение «культурных ценностей» подпадает большое количество объектов. Однако использование термина «ценности» подвергается критике. Обычно в правовой системе ценности делят на личные и общественные. Также можно выделить движимые и недвижимые, материальные и нематериальные ценности. Поскольку названный термин подчёркивает прежде всего коммерческую стоимость объекта, его культурная важность отодвигается на второй план. Такой подход не способствует охране, поэтому термин «наследие» намного превосходит «ценности» благодаря тому, что он создаёт концептуальные рамки, предполагающие сохранение объектов.

Впервые понятие «наследие» применительно к культурным объектам встречается в Гаагской конвенции 1954 г. В первой статье говорится о том, что культурными ценностями считаются те, которые «имеют большое значение для культурного наследия каждого народа» [3]. Здесь данное понятие использовано не в качестве общей категории, а для подчёркивания того, что охране подлежат ценности, имеющие культурную значимость. Впервые термин «наследие» в качестве определения был использован ЮНЕСКО в Рекомендации, разработавшей принципы международной регламентации археологических раскопок 1956 г., где речь идёт об «археологическом наследии».

Впервые выражение «культурное наследие» в заглавии международного документа появляется в Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия 1972 г. Впрочем, данная категория в рамках этого документа ограничена только недвижимыми объектами: памятниками, достопримечательными местами и культурными ландшафтами. Тем не менее, он демонстрирует движение от понимания культурного наследия как ценностей, связанных с правами частной собственности и экономическими отношениями, к признанию общественной природы наследия. Важно также использование термина «наследие» в следующем контексте: в статье 4 речь идёт о том, что обязанность каждого государства – «обеспечивать выявление, охрану, сохранение, популяризацию и передачу будущим поколениям культурного и природного наследия» [5]. Такое использование

указанного понятия в контексте будущих поколений отражает время, когда принималась конвенция. В конце 1960-х – начале 1970-х годов настало понимание того, что защита окружающей среды, в том числе океанов, атмосферы и природного наследия, каждым отдельным государством является делом всемирной важности, требующем международного сотрудничества. Использование термина «наследие» предполагает необходимость сохранения исторического актива для будущих поколений и вытекающее отсюда обязательство современного общества – охранять и сберегать этот актив. Также этот термин выходит за пределы физических проявлений культуры и позволяет включать нематериальные элементы, а также отношение людей к культурным объектам. Несмотря на то, что конвенция всемирного наследия предпочитает использование термина «наследие» как в тексте самого документа, так и в руководстве по его выполнению, неоднократно употребляется и понятие «ценности», чаще всего для обозначения отдельных объектов – памятников, ландшафтов и прочего.

С введением термина «культурное наследие» определение подлежащих охране объектов стало более широким и концептуальным, но различия между понятиями «наследие» и «ценности» не всегда вполне осознавались. Европейская конвенция о правонарушениях в отношении культурных ценностей 1985 г. продолжает использовать понятие «культурные ценности», утверждая, что они являются частью культурного наследия. Это связано с главной целью, которую преследует конвенция, вводящая криминальную и административную ответственность за правонарушения, связанные с культурными ценностями, и предлагающая совместные меры по их возвращению. Концептуальные трудности, вызванные переходом к использованию термина «культурное наследие» вместо «культурные ценности», отразились в переговорах, предшествовавших принятию Конвенции ЮНИДРУА по похищенным или незаконно вывезенным культурным ценностям 1995 г., а также в терминах, использованных в этой конвенции. Документ предполагалось использовать вместе с конвенцией ЮНЕСКО 1970 г. в отношении объектов, находящихся в частной собственности. Поэтому здесь речь идёт о культурном наследии именно в форме собственности и определение, использованное в ней, практически полностью повторяет дефиницию 1970 г. Однако к 1995 г. термин «наследие» получил широкое распространение, и ему отдавалось предпочтение по сравнению с понятием «ценности». Компромисс был найден в использовании сочетания «культурный объект». В большинстве прочих отношений оно следует конвенции 1970 г., включая использование исчерпывающего списка «культурных объектов».

Четвёртая конвенция ЮНЕСКО в сфере культуры, посвящённая подводному культурному наследию, была принята в 2001 г. Как и предыдущие, данный документ вызван новыми угрозами культурному наследию. В данном случае внимание было обращено на технологический прогресс в подводных погружениях и исследованиях, что создавало угрозу подводному культурному наследию, в особенности останкам потерпевших крушение кораблей.

Определение культурного наследия в конвенции 2001 г. концептуально не отличается от 1970 г. в том смысле, что оно признаёт ценности, реально требующие защиты, а также культурный, исторический и археологический характер

культурного наследия. Несмотря на то, что дефиниция включает список объектов и районы, которые могут представлять соответствующую ценность, этот список примерный и не исчерпывающий. Приведённое определение похоже на дефиницию конвенции 1954 г. с тем, что в современном документе речь идёт о конкретном виде наследия, находившегося или находящегося полностью или частично под водой [6].

Первые четыре конвенции ЮНЕСКО и большинство её рекомендаций касаются материального наследия. Однако концентрация преимущественно на материальном в ущерб нематериальному всё чаще признавалась неправильной в том смысле, что форма выходила на первое место и не замечалась культурная значимость. Таким образом, возникает конфликт между необходимостью охраны формы и охраной культурной сущности, воплощённой в форме. Данные определения наследия относятся преимущественно к архитектурным и археологическим памятникам и поэтому сосредотачиваются на физической стороне, игнорируя вопрос их функции в современном обществе. Впоследствии этот подход был расширен и под определение попали также нематериальные проявления культуры, которые могут принимать вид ритуалов, обрядов, устной истории, фольклора, музыки, танцев, умений и навыков. Они включают также знания и информацию, относящиеся к материальным культурным объектам. Для данных проявлений в 2003 г. была принята Конвенция ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия.

Определение 2003 г., выработанное в контексте процесса беспрецедентной глобализации и признания важности культурного разнообразия, его роли в процессе защиты окружающей среды и устойчивого развития, является продуктом своего времени и стремится ответить на характерные для него вызовы. Дефиниция включает «обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства». Важной частью определения является то, что именно сообщества, группы и отдельные лица решают, что является их нематериальным культурным наследием, а также что оно передаётся от поколения к поколению [7].

Основной проблемой использования термина «нематериальное культурное наследие» является вытекающее из него разделение наследия на материальное и нематериальное. Во многих случаях такое размежевание невозможно, так как большинство определений материального культурного наследия, представленных в конвенциях ЮНЕСКО, предполагает, что нематериальный компонент придаёт материальным формам их культурный контекст.

Последний из принятых документов ЮНЕСКО – Конвенция об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения 2005 г. – действует в сфере форм культурного самовыражения, которые циркулируют и обмениваются через соответствующую деятельность, а культурные товары и услуги – современные носители культуры. Конвенция 2005 г. не оперирует понятиями «культурное наследие» и «культурные ценности», используя термины «культурное разнообразие», «культурное содержание», «формы культурного самовыражения». Это связано со сферой действия документа, не включающей область культуры, доставшейся от предыдущих поколений, а применяющейся лишь в отношении того, что

создаётся в настоящее время. Понятно, что в этом случае понятие «наследие» не отражало бы адекватно сферу применения конвенции. Характерно также и то, что здесь не используется и термин «культурные ценности», критикуемый экспертами, вводится в целом новый терминологический аппарат.

Таким образом, результатом деятельности ЮНЕСКО в сфере культурного наследия стало появление запутанной терминологии, включающей «культурные ценности», «достопримечательные места», «подводное культурное наследие», документальное и цифровое наследие, священные природные места, кинематографическое наследие, музыку и танцы, традиционную медицину, традиционные игры и виды спорта. Национальной и международной тенденцией является очевидное стремление к расширению определения культурного наследия, что отражает его роль в жизни общества. От отдельных объектов – архитектуры, археологических и движимых объектов – понятие наследия распространилось на ландшафты, городские и сельские территории, историческую обстановку и нематериальное культурное наследие.

Во всех конвенциях ЮНЕСКО определение культурного наследия (культурных ценностей) предваряется фразой «для целей настоящей конвенции». Некоторые исследователи видят в этом проблему, так как все определения являются узконаправленными реакциями на конкретные проблемы и не предполагают разработки единой всеобъемлющей дефиниции культурного наследия. Таким образом, международное право в сфере культурного наследия разрабатывалось без опоры на единые ключевые понятия и согласованные принципы. С другой стороны, такая система, создавшая сеть различных, часто взаимно перекрещивающихся режимов охраны, позволяет решать практические проблемы охраны культурного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаагская конвенция. – СПб. : Б. и., 1908. – 382 с.
2. Устав ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ifapcom.ru/files/1-Ustav_UNESCO.pdf.
3. Конвенция 1954 г. о защите культурных ценностей в случае вооружённого конфликта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.businesspravo.ru/Docum/DocumShow_Docum10_36185.html.
4. Конвенция о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи прав собственности на культурные ценности, 1970 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.conventions.ru/view_base.php.
5. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://whc.unesco.org/archive/convention-ru.pdf>.
6. Конвенция об охране подводного культурного наследия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001430/143085R.pdf>.
7. Конвенция об охране нематериального культурного наследия Режим доступа: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540r.pdf>.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу определений культурного наследия в международных конвенциях. Выявлена тенденция расширения категории культурного наследия в международно-правовых документах. Делается вывод о создании сложной и запутанной терминологии в сфере

культурного наследия, когда определённые термины используются в зависимости от решения конкретных проблем, стоящих перед наследием.

SUMMARY

Definitions of cultural heritage in international conventions are analyzed in the article. It was shown up the trend to extension of the definition of cultural heritage in international law. The conclusion was made that there were created complex and tangled terminology in the area of cultural heritage, where certain definitions are used to response to specific problems of heritage.

Скварцова І. М.

ДА ПЫТАННЯ ПРА МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ СЛУЦКІХ ПАЯСОЎ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2015)*

Кунтушовыя паясы, вытканыя на мануфактуры ў Слуцку (дзеінічала ў 1750-х – 1846 гг.), займаюць адметнае месца сярод вырабаў шматлікіх іншых прадпрыемстваў мастацкага тэкстылю Рэчы Паспалітай. Найперш таму, што менавіта ў Слуцку, на радзівілаўскай фабрыцы-персіярні, намаганнямі яе кіраўнікоў Яна і Лявона Маджарскіх да пачатку 1770-х гадоў быў створаны самабытны мастацкі стыль прадукцыі, дзе арганічна злучыліся выяўленчыя і тэхналагічныя прыёмы арнаментальнай і каларыстыкі ўсходніх, заходнееўрапейскіх і мясцовых мастацкіх тканін.

Мастацка-стылістычныя асаблівасці слуцкіх паясоў склаліся пад моцным уплывам усходніх шаўковых паясоў XVII – пачатку XVIII ст., на якія доўгі час арыентаваліся ўсе вытворцы кунтушовых паясоў у Рэчы Паспалітай. Звычайна працэс вырабу ўласнай прадукцыі пачынаўся з уважлівага вывучэння ўсходніх паясоў, што нярэдка спецыяльна набываліся гаспадарамі мануфактур з мэтай прадастаўлення майстрам большага аб'ёму візуальнай інфармацыі, якой можна было б карыстацца. Дакладна вядома, напрыклад, што ў канцы 1750-х гадоў князь Міхаіл Казімір Радзівіл праз пасрэдніцтва львоўскага купца-армяніна Рыгора Нікаровіча неаднойчы набываў паясы «турэцкай, пярсідскай і кітайскай работы», якія служылі ўзорамі для першай прадукцыі яго майстэрняў – спачатку ў Нясвіжы, а потым у Слуцку [1, с. 48 – 49].

З усходніх паясоў была цалкам запазычана агульная кампазіцыйная структура слуцкага пояса, яна заставалася нязменнай на ўсім працягу дзейнасці персіярні. Пояс складаецца з трох выразна абазначаных кампанентаў: двух роўнавялікіх канцоў (іх яшчэ называюць «галовамі» пояса) і выцягнутай цэнтральнай часткі – так званага «сярэдніка». Палі галоў і сярэдніка па перыметры акантаваны арнаментальнымі бардзюрамі-шлячкамі, прычым шлячкі, што ідуць уздоўж тканіны, заўсёды шырэйшыя за папярочныя.

Сярэдняя даўжыня слуцкага пояса вагаецца ад 3 да 4,5 м, шырыня – прыкладна 30-35 см. Адносна агульных памераў пояса параўнаўча невялікай з'яўляецца вышыня галоў – у сярэднім каля 20 сантыметраў. Канцы слуцкіх паясоў аздоблены прышыўнымі махрамі, што надаюць мастацкаму вобразу вырабу завершанасць. Махры маюць выгляд нітак, якія або паасобку звісаюць, або падзелены на пасмы і замацаваны папярочнай ніткай, дзякуючы чаму ў верхняй частцы

махроў утваралася своеасаблівая плеченая «рашэцістая» кампазіцыя. Даўжыня махроў, як правіла, складае ад паловы да двух трэцяў вышыні галавы пояса разам са шлячкамі.

Паводле тэхнічных асаблівасцей стварэння малюнка слуцкія паясы падзяляюцца на: аднабаковыя аднавонкавыя, яны маюць вонкавы і адваротны бакі; аднабаковыя двухвонкавыя, у іх таксама ёсць знешні і адваротны бакі, але паловы пояса па шырыні ліцавога боку адметныя па колеры; двухбаковыя двухвонкавыя – кожны бок вонкавы; двухбаковыя трохвонкавыя, яны таксама не маюць адваротнага боку, але па колеры адрозніваюцца толькі паловы аднаго вонкавага боку; двухбаковыя чатырохвонкавыя – кожная з паловаў абодвух бакоў выкарыстоўвалася як вонкавая [2, с. 218]. Самым распаўсюджаным і дасканалым відам слуцкіх паясоў з’яўляецца двухбаковы чатырохвонкавы пояс. Прыгадаем, што ў Рэчы Паспалітай кунтушовыя паясы насілі склаўшы па даўжыні напалову (радзей – у тры складанні). Такім чынам, двухбаковы чатырохвонкавы слуцкі пояс можна было павязваць у розных жыццёвых сітуацыях і з рознымі, адметнымі па колеры касцюмамі.

Усходняя традыцыя была захавана і ў асноўных прынцыпах арнаментальнай дэкарацыі слуцкіх паясоў: у галовах размяшчалі некалькі аднолькавых выяў стылізаваных квітнеючых раслін ці кветкавых медальёнаў, поле сярэдніка трактавалася як аднастайная прастора, гладкая, неарнаментаваная, затканая суцэльным геаметрычным ці раслінным арнаментам з дробным малюнкам, вырашаная ў выглядзе папярочных палос і іншае. Дэкор шлячкоў меў выгляд кветкавай гірлянды або расліннага бегунка. У першае дзесяцігоддзе дзейнасці слуцкай мануфактуры колькасць раслінных матываў на канцах пояса магла даходзіць да трох ці чатырох, але ўжо з канца 1760-х гадоў іх лічба звычайна абмяжоўваецца двума і застаецца такой да завяршэння працы прадпрыемства. Блізкасць да ўсходніх першаўзораў назіраецца таксама ў наданні агульнага авальнага або прамавугольнага абрысу выяўленчым кветкавым матывам на канцах; у перавазе ў кампазіцыях галоў улюбёных усходнімі майстрамі выяў раслін, вертыкальнае сцябло якіх мае некалькі бакавых галінак з дробнымі красачкамі і вяпчаецца вялікай кветкай кшталту напаяраскрытага гваздзіка.

На працягу 1770-х гадоў мастацкая стылістыка слуцкіх паясоў імкліва эвалюцыяніруе. Паясы набылі гарманічныя суадносіны частак, выпрацавалася выразная структура арнаменту. Арнаментальна-дэкаратыўныя матывы характарызуюцца ўстойлівасцю і становяцца ўсё менш залежнымі ад усходніх першаўзораў, узбагачаюцца элементамі, запазычанымі з заходнееўрапейскага стылявога мастацтва і беларускай мастацкай культуры. Павялічваецца ступень складанасці і ўзровень стылізацыі арнаментаў, канчаткова замацоўваюцца галоўныя прынцыпы іх формаўтварэння; істотна, у параўнанні з раннімі вырабамі фабрыкі, пашыраецца каларыстычная гама тканін.

Дэкор слуцкіх паясоў перыяду росквіту мануфактуры (1770 – 1790-я гг.) вытанчана дакладны, рафінавана каліграфічны і нават у пэўнай ступені «вітражны» ў прыёмах стварэння выяўленчых матываў і арнаментаў. Стылізаваныя, строга сіметрычныя адлюстраванні кветак і лісця, раслінных прожылкаў і гірлянд, усе – з жорсткай цёмнай абводкай па контуры, трактуюцца

падкрэслена плоскасна, яны нібы выпрастаны на паверхні тканіны. Гэта ўражанне ўзмацняецца колеравай лакальнасцю каларыту і кантрасным супастаўленнем фарбаў – чырвоных і зялёных, блакітных і аранжавых, малінавых і ліловых, белых і чорных і г. д., стварэнне гармоніі якіх у поясе вымагала ад творцаў высокага майстэрства ў складанай «гульні з адценнямі» ў кожным асобным колеры.

Выяўленчай мове слуцкіх паясоў, зробленых у гэты перыяд, уласцівы адначасова і пэўная ўстойлівасць дэкаратыўна-арнаментальных матываў на канцах, у сярэдніку, на шлячках-бардзюрах, і вялікая разнастайнасць іх спалучэнняў у вырабах. Тлумачачы гэта, польская даследчыца Я. Хрушчыньска ў 1992 г. выказала гіпотэзу, што на мануфактуры, хутчэй за ўсё, былі распаўсюджаны падрыхтоўчыя эскізы, зробленыя не для цэлага пояса адразу, а толькі для яго пэўных частак – галоў, рапортаў сярэдніка, шлячкоў, якія ў залежнасці ад неабходнасці маглі кампанавацца разам, у адзін выраб, у шматлікіх і разнастайных варыянтах [3, с. 16 – 17]. Версія падаецца праўдзівай, хоць яе дакументальных доказаў няма: у лістападзе 1812 г. слуцкая фабрыка была практычна цалкам зруйнавана і спустошана рускімі войскамі з арміі адмірала Паўла Чычагава, верагодна, у той час загінулі і альбомы ўзораў, якія абавязкова павінны былі захоўвацца на прадпрыемстве.

Шматварыянтнасць злучэнняў у вырабах слуцкай мануфактуры пазнавальных, устойлівых тыпаў арнаmentaцыі галоў, сярэдніка і шлячкоў стала прычынай таго, што пры стварэнні тыпалогіі падаецца мэтазгодным разглядаць дэкаратыўна-арнаментальныя матывы вышэйпералічаных частак слуцкіх паясоў паасобна.

Найбольшае распаўсюджванне ў навуцы атрымаў прыём тыпалогіі слуцкіх паясоў паводле кампазіцый і дэкаратыўных раслінна-кветкавых матываў, змешчаных у полі галоў. Прычым адзінай, агульнапрынятай тыпалогіі не існуе. Кожны з даследчыкаў, хто займаўся гэтай праблемай (Т. Манькоўскі, Л. Якуніна, М. Ташыцка, М. Каламайска-Саед, Я. Хрушчыньска, І. Скварцова і інш.), выпрацоўваў і прапаноўваў уласную класіфікацыю-тыпалогію.

У залежнасці ад канкрэтных навуковых задач, якія стаялі перад даследчыкам, колькасць арнаментальных тыпаў, вызначаных у прадукцыі слуцкай мануфактуры, можа дастаткова істотна адрознівацца. Пры стварэнні абагульненай сістэматызацыі кампазіцый, узораў і арнаmentaў слуцкіх паясоў колькасць вылучаных тыпаў абмяжоўваецца двума-трыма, калі вызначаюцца толькі галоўныя, прынцыповыя кампазіцыйныя і выяўленчыя аметнасці, а астатнія не прымаюцца да ўвагі. Калі ж даследчык мае на мэце вырашэнне канкрэтных навукова-практычных праблем, звязаных з вывучэннем, атрыбуцыяй і экспертызаў, каталагізацыяй слуцкіх паясоў, то папярэдняе ўважлівае вызначэнне адрозных тыпаў дэкору становіцца галоўным навуковым інструментам для далейшых даследаванняў, і ў гэтым выпадку кожнае адрозненне з'яўляецца істотным, што, адпаведна, спрыяе вылучэнню большай колькасці дэкаратыўна-арнаментальных тыпаў, прычым у кожным з іх звычайна таксама маецца шэраг дастаткова ярка выяўленых варыянтаў – своеасаблівых «падтыпаў».

Мы прапануем наступную ўдакладненую аўтарскую тыпалогію дэкаратыўна-арнаментальных матываў слуцкіх паясоў.

Арнаментальныя матывы галоў слупкіх паясоў выразна падзяляюцца на шэсць асноўных дэкаратыўных тыпаў: «карумфіль», «сухарык», «кітайскае воблачка», «уквечаны пень», «букет» і «вянкова-медальённы». Кожны з іх, у сваю чаргу, мае шэраг дастаткова яркавых варыянтаў, асобныя з якіх могуць прэтэндаваць на вылучэнне ў самастойны тып. Назвы трох першых тыпаў гістарычныя, вядомыя з дакументальных крыніц, тры апошнія найменні – сучасныя, асацыятыўныя з выявамі.

«Карумфіль» быў адным з першых дэкаратыўна-арнаментальных матываў, распрацаваных на мануфактуры пад уплывам узораў персідскіх паясоў [4, с. 38]. Яго назва ўтварылася ад скажонага турэцкага слова «гваздзік» – двукратны паўтор стылізаванага, але пазнавальнага адлюстравання гэтай кветкі, якая «вырастае» з невялікага пагорка, складае асноўны матыв кампазіцыі. Выява гваздзіка строга сіметрычная, вось сіметрыі праходзіць праз сцябло кветкі.

Пад натхненнем ад арнаментацыі ўсходніх паясоў быў створаны дэкаратыўны тып «сухарык» [5, с. 21]. Яго найменне таксама ўзнікла ад скажонага турэцкага слова, што перакладаецца як «расада». Кампазіцыя матыву ўтвараецца двукратным адлюстраваннем строга сіметрычнай вытанчанага расліны з дробнымі кветкамі і вузкімі зубчастымі лісцікамі.

Эксперыменты з матывамі «карумфіль» і «сухарык» спрыялі стварэнню на слупкай мануфактуры некалькіх дастаткова адметных варыянтаў арнаментацыі, якія, захоўваючы тыпалагічную блізкасць з першаўзорамі, характарызуюцца шэрагам адметных рыс, найперш, своеасаблівай трактоўкай кветак на раслінах, іх моцнай стылізацыяй, у выніку чаго традыцыйны ўсходні гваздзік трансфармуецца. Напрыклад, у валошку, якая можа выяўляцца ў фас і профіль, і ў пышняй квецені, і як сціплы бутон; або ў галінку з кветкамі лёну.

Персідскія паясы з выявамі арнаментальна-кветкавых медальёнаў на канцах паслужылі прыкладам для стварэння дэкаратыўнай кампазіцыі «вянкова-медальённага» тыпу. Раслінна-кветкавыя медальёны сіметрычныя адносна і вертыкальнай, і гарызантальнай восі. Яны нагадваюць крыху выцягнутыя па вертыкалі вянкi, сплеченыя з дробных, на доўгіх ножках кветак кшталту гваздзікоў, валошак і рамонаў. Злева і справа ад вяноў адлюстраваны травяныя сцяблінкі, якія плаўна загінаюцца па сілуэце бліжэйшага вянка. Прамежак між сцяблінкамі запоўнены выявамі кветак і лісця, скампанаванымі па прынцыпе крыжова-рамбічнага арнаменту. Сцяблінка з мяцёлачкамі на канцах, звернутымі ў адваротны бок адносна бліжэйшай цэнтральнай, і палова геаметрызаванага расліннага арнаменту адлюстроўваюцца і з другога боку вяноў. Разам з цэнтральнай сцяблінкай і арнаментам яны ўтвараюць своеасаблівае атачэнне – акантоўку вянка.

На працягу дзейнасці слупкай мануфактуры гэты тып дэкору атрымаў сур'ёзнае развіццё ад форм адносна простых, якія мелі відавочныя паралелі з дэкорам арыянальнага тэкстылю, да арнаментацыі складанай, шматкампанентнай, вельмі аддалена суадноснай з усходнімі прататыпамі.

Усходняе паходжанне вызначае і дэкаратыўны тып «кітайскае воблачка». Яго назва ўтварылася дзякуючы хвалістай стужцы, падобнай да выцягнутага ланцужка воблачкаў [4, с. 21, 38] – аднаго з частых упрыгажэнняў кітайскага

тэкстылю і фарфору. Стужка цалкам ці часткова аблямоўвае выяву сіметрычнай або асіметрычнай расліны з пышнымі кветкамі розных памераў. Паясы гэтага тыпу вырабляліся на слуцкай мануфактуры толькі ў час кіраўніцтва прадпрыемствам Янам Маджарскім – не пазней за 1770-я гады. Цікава, што на некаторых паясах з такім дэкорам побач з дамінаваннем кветкава-стужкавых матываў адлюстроўваюцца невялікія, амаль схематычныя выявы людзей, жывёл і птушак.

У адрозненне ад вышэйпералічаных тыпаў, якія арыентаваліся на ўсходні мастацкі тэкстыль, пры распрацоўцы дэкаратыўнага тыпу «*букет*» у сіметрычны выяўленчы матыв з адлюстраваннем некалькіх сабраных у пучок уквечаных раслін уводзіліся элементы, запазычаныя з еўрапейскіх мастацкіх стыляў, найперш моцна стылізаваныя выявы кветак кшталту півоняў, лотацяў, лілей і дэкаратыўных падставак-ваз, куды расліны змяшчаюцца.

Адметнае месца сярод іншых матываў галоў займаюць кампазіцыі тыпу «*уквечаны пень*». Гэты тып дэбору не мае прамых аналогій ні ва ўсходнім, ні ў заходнееўрапейскім тэкстылі. Адно з дамінуючых месцаў у ім належыць выявам сухіх, «выкарчаваных» пнёў, з якіх выбіўся малады парастак, што расквітнеў дзвюма вялікімі пышнымі кветкамі. У гэтым тыпе вылучаецца два варыянты. Першы будзецца на двухразовым паўторы пня, парастка і кветак, якія кампануюцца «ланцужком» па вертыкальнай восі: пень – парастак – кветкі. У другім двойчы паўтараецца наступнае адлюстраванне: два гнуткія парасткі, уквечаныя буйнымі моцна стылізаванымі кветкамі, прарастаюць з засохлых пнёў, тонкія сцябліны парасткаў пераплятаюцца між сабой, праз кропкі іх перасячэнняў праходзіць вертыкальная вось сіметрыі.

Арнаментальна-пластычныя рашэнні дэбору сярэдніка і бардзюраў слуцкіх паясоў, у параўнанні з кампазіцыямі канцоў, адрозніваюцца значна большай кансерватыўнасцю, амаль цалкам паўтараючы ўсходнія першаўзоры. Арнаментацыя поля сярэдніка зводзіцца да трох асноўных варыянтаў, кожны з якіх меў некалькі асобных мадыфікацый.

Першы запазычаны з персідскага тэкстылю, ён мае назву «карпавай лускі», якую візуальна нагадвае сваім малюнкам. На слуцкай мануфактуры выкарыстоўвалі і класічны арнамент гэтага віду, і ўскладнены – з павялічаным памерам «лускавінак» і кампаноўкай унутр кожнай з іх выявы маленькай стылізаванай кветкі або трылісніка.

Другі варыянт дэкаратыўнага вырашэння сярэдніка ў выглядзе папярочных палос роўнай або прыкладна роўнай шырыні таксама мае ўсходняе паходжанне. Ён актыўна выкарыстоўваўся на прадпрыемстве Слуцка. У першыя два дзесяцігоддзі дзейнасці мануфактуры перавага аддавалася або гладкім папярочным палосам, аблямаваным па даўжыні беражкамі ў выглядзе ланцужка маленькіх ромбаў, прамавугольнікаў ці тонкай хвалістай стужкі; палосы маглі быць і манахромнымі, і двух адметных колераў. Або адбывалася чаргаванне дзвюх папярочных палос – адной гладкай, з вузкімі арнаментаванымі беражкамі і другой запоўненай раслінна-кветкавым бегунком розных тыпаў.

Паступова разнастайных мадыфікацый дэбору сярэдніка папярочна-паласатага варыянту становіцца значна больш, асабліва пасля пераходу слуцкай мануфактуры пад кіраўніцтва Лявона Маджарскага (прыкладна з канца 1770-х

гг.). Гэта арнаментация ў выглядзе манахромных палос, канцы якіх акцэнтаваны папераменнымі адлюстраваннямі рабiчных і абстрактна-геаметрычных форм. Дэкор, пабудаваны на рытмічным паўторы дзвюх арнаментаваных палос, адна з якіх заткана раслінным бегунком, а другая – геаметрычным ці абстрактна-геаметрычным арнамантам. Гэта таксама шырокі спектр ускладненых арнаментальных сістэм, пабудаваных на паўтарэнні рапортаў з трох ці чатырох папярочных палос рознай шырыні, затканых разнастайнымі расліннымі, геаметрычнымі ці абстрактна-выяўленчымі адлюстраваннямі.

Трэці варыянт дэкару сярэдніка сустракаецца ў вырабах слуцкай персіяры дастаткова рэдка. Ён мае выгляд манахромнага поля, праз роўныя прамежкі ўпрыгожанага радамi вялікіх кружкаў. Кружкі кожнага наступнага рада размяшчаюцца адносна кружкаў папярэдняга ў шахматным парадку.

Дэкаратыўнае аздабленне шлячкоў-бардзюраў слуцкіх паясоў звычайна вырашаецца наступным чынам. *Папярочныя шлячкі*, якія абмяжоўваюць вышыню кампазіцыі галавы пояса, затканыя раслінным бегунком. У выпадках, калі поле сярэдніка таксама мае палосы з раслінным бегунком, выгляд такой паласы і шлячка будзе цалкам супадаць. *Подоўжныя шлячкі* пояса, шырэйшыя за папярочныя, аздабляюцца або суцэльнымі хвалістападобнымі кветкава-расліннымі гірляндамі або перарывістымі адлюстраваннямі раслінных прожылкаў з дробнымі кветкамі, якія на пэўнай адлегласці таксама ўспрымаюцца як часткі рытмічнай гірлянды. Папярочныя і подоўжныя шлячкі-бардзюры заўсёды аблямаваны беражкамі з геаметрычным арнамантам, як правіла, у выглядзе адзінарных ці двайных ланцужкоў чатырохвугольнікаў.

Прапанаваная тыпалогія дэкаратыўна-арнаментальных матываў слуцкіх паясоў была неаднойчы апрабавана ў час навуковых атрыбуцый і экспертыз кунтушовых паясоў і іх фрагментаў з музейных збораў і прыватных калекцый Беларусі, Украіны і Расіі.

ЛІТАРАТУРА

1. Грицкевич, А. П. Армянская мануфактура в Белоруссии в конце XVIII века / А. П. Грицкевич // Вестник общественных наук АН АрмССР. – 1967. – № 4 (288). – С. 44 – 53.
2. Казарновская, Г. В. Технология слуцких поясов на современном ткацком оборудовании / Г. В. Казарновская // Художественная культура армянских общин на землях Речи Посполитой : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 9-11 октября 2012 г. / сост. И. Н. Скворцова. – Минск, 2013. – С. 217 – 222.
3. Арліньска-Мяноўска Э. Калекцыя тэкстыльных паясоў у зборах Нацыянальнага музея ў Варшаве / Э. Арліньска-Мяноўска // Слуцкія паясы і літургічнае адзенне са збораў Нацыянальнага музея ў Варшаве і Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь : каталог выстаўкі, Мінск, 5 лістапада 2014 – 6 красавіка 2015 г. / аўт. тэкстаў, склад. Э. Арліньска-Мяноўска [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 8 – 17.
4. Mańkowski, T. Pasy polskie / T. Mańkowski. – Kraków : Druk. Un-tu Jagiellońskiego, 1938. – 123 s.
5. Kalamajska-Saeed, M. Polskie pasy kontuszowe / M. Kalamajska-Saeed. – Warszawa : Krajowa agencja wydawnicza, 1987. – 47 s.

РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведенных автором исследований слуцких поясов из государственных музейных собраний и частных коллекций Беларуси, Украины, России.

Представлена авторская типология основных декоративно-орнаментальных мотивов для концов («голов»), центральной части («средника») и бордюров («шлячков») слущких поясов, которые использовались на мануфактуре. Данная типология прошла практическую апробацию: она неоднократно использовалась автором при проведении научных атрибуций и экспертиз кунтушовых поясов и их фрагментов, созданных на ткацких фабриках Речи Посполитой в XVIII – начале XIX в., для выявления среди них тканей, изготовленных на слущкой мануфактуре.

SUMMARY

The article is prepared as a result of the research conducted by the author. The research is devoted to sashes of kuntush that were woven in Slutsk factory, and now are kept in the state museums' collections and private collections in Belarus, Ukraine and Russia. The article shows the author's typology of the main decorative and ornamental motifs for tips, the central part and edges of Slutsk sashes that were used in the manufacture at the production of fabrics. This typology has passed practical testing – it has been used several times by the author in scientific attribution and expertise sashes of kuntush and their fragments which were created at a textile factory in the Polish-Lithuanian Commonwealth in XVIII – early XIX centuries. The author wanted to identify which of these fabrics were made on Slutsk manufactory.

Сытая О. В.

БЕЛОРУССКИЕ ИКОНЫ XVII – XVIII ВВ. «ТРОИЦА» И «ГОСТЕПРИИМСТВО АВРААМА»: ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 15.09.2015)*

На всех белорусских иконах XVII – XVIII вв., размещённых в альбоме «Іканапіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў» (автор и составитель Н. Ф. Высоцкая), традиционно называемых «Троица», даётся подробный, заимствованный из библейского повествования рассказ о трёх ангелах, посетивших в виде странников Авраама и Сарру [1]. Событие, по преданию, происходило в дубраве Мамвре. Авраам не узнал путников, но пригласил их к столу, приказав Сарре испечь хлеб, а слуге заколоть тельца. Всё это изображается на иконах, хотя перед нами не жанровая сцена, так как действующие лица и окружающие их предметы имеют символическое значение, своеобразный подтекст, раскрывающий сложную богословскую идею о триединстве божества.

Иконографический сюжет «Гостеприимство Авраама» (или «Явление трёх ангелов Аврааму») появляется довольно рано, его можно найти уже в живописи катакомб IV в., в мозаиках церковей Санта Мария Маджоре в Риме (V в.) и Сан-Витале в Равенне (VI в.) [2, с. 73]. Авторы этих произведений не были озабочены передачей троичного догмата художественными средствами, их более интересовало следование тексту Ветхого Завета о явлении Бога Аврааму: «И явился ему Господь у дубравы Мамвре, когда он сидел при входе в шатёр свой... Он возвёл очи свои и взглянул, и вот, три мужа стоят против него... увидев, он побежал на встречу им от входа в шатёр, и поклонился до земли... и взял масла и молока и телёнка приготовленного, и поставил перед ними; а сам стоял подле них под деревом. И они ели» (Быт.18,1-8). Согласно этому повествованию, явившиеся изображаются в виде мужей, а не ангелов. Византийские, восточнохристианские и следующие древним традициям русские иконописцы передавали этот эпизод с об-

стоятельными подробностями. Они изображали уставленный блюдами стол и суетливо прислуживавших гостям Авраама и Сарру, иногда добавляли побочный сюжет с закланием телёнка.

Что касается патристического толкования явления ангелов Аврааму, то здесь мы видим разные взгляды. Святой Прокопий Газский констатирует наличие трёх разных мнений: «Что касается трёх мужей, явившихся Аврааму, то одни утверждают, что это были три ангела; другие, что один из трёх – Бог, а остальные Его ангелы; а ещё другие, что здесь говорится о прообразе пресвятой и единосущной Троицы» [3, с. 379]. Большинство древних отцов придерживалось толкования события у дуба Мамврийского как явления Господа в сопровождении двух ангелов. При этом на Востоке всегда считали, что в ветхозаветные времена являлся не Бог-Отец, а Бог-Сын, впоследствии воплотившийся. Естественно, что мнение большинства находило своё отражение и в церковном искусстве.

Поворотной точкой в осмыслении этого типа иконографии становится икона Троицы Андрея Рублёва. Нельзя не согласиться с исследователем И. К. Языковой, которая считает, что собственно только этот вариант может называться «Святой Троицей» в отличие от «Гостеприимства Авраама», так как в первом случае мы сталкиваемся с догматическим аспектом образа, во втором – с историческим. А. Рублёв, убирая из композиции фигуры праотцев Авраама и Сарры, обращает внимание зрителя на явление ангелов, в котором тот начинает узнавать образ Троицы. Известно, что иконографический тип Троицы без Авраама и Сарры был распространён и до А. Рублёва как в византийском, так и в русском искусстве, но он не имел самостоятельного характера. Великий русский иконописец придает изображению цельный характер, делает его самостоятельным богословским текстом. Иконописец исключает сцены гостеприимства, убирает всё земное. Остались лишь три фигуры ангелов, трапеза, евхаристическая чаша, дуб Мамврийский, дом и скала. Стол более не уставлен посудой по числу изображённых персон – это уже не общая трапеза, которая сплочает членов одного коллектива, а Евхаристия, объединяющая в Церковь. Композиционным центром иконы является чаша с головою жертвенного телёнка. Поскольку телец выступает ветхозаветным прообразом новозаветного агнца, постольку чашу нужно признать символом Евхаристии. Руки среднего и левого ангелов благословляют чашу. Эти два жеста помогают раскрыть непростую символику композиции. Ангел, сидящий посередине, – Бог-Отец. Он благословляет чашу, вдохновляя тем самым на жертву Бога-Сына (левый ангел). Лицо левого ангела выражает глубокую печаль – это свидетельство готовности принять на себя подвиг искупления грехов всех людей. Дух Святой (правый ангел) присутствует как свидетель всего происходящего, «утешитель». Таким образом, мы видим, что иконописец здесь показал, по учению христианства, жертву всепоглощающей любви (Отец обрекает Сына на искупительную смерть за мир). А. Рублёв придаёт традиционному иконографическому типу гораздо более глубокий смысл, который совершенно по-новому раскрывает эту тему. Таким образом, мы видим, что переосмысленный А. Рублёвым сюжет «Гостеприимства Авраама» стал основой для выражения образа Троицы в иконописи.

Широкое распространение иконографическая тема Троицы имела и в иконописи белорусских земель, но ранние памятники, такие как известный по описанию 1485 г. «образ Троицы на золоте» из иконостаса Троицкой церкви одноименного слущкого монастыря, утрачены [4]. Сохранившиеся белорусские иконы XVII – XVIII вв., традиционно называемые «Троица», демонстрируют устойчивую приверженность иконографическому типу «Гостеприимства Авраама», трактующему события у Мамврийского дуба как явления Господа в сопровождении двух ангелов, в отличие от русских икон рассматриваемого периода, чаще всего следовавших решению «Троицы» Андрея Рублёва, где, как мы указали выше, подчинённые композиционному равенству ангелы символизировали три единосущные ипостаси Бога.

Об этом говорит изображение на всех белорусских иконах только Мамврийского дуба и палат Авраама, свидетельствующих об исторической трактовке события, и отсутствие горы. Кроме того, очевидно несоблюдение цветовой символики, принятой для обозначения ипостасей Сына и Святого Духа: телесного цвета гиматия левого ангела, символизирующего человеческую плоть Иисуса Христа, и зелёного цвета гиматия правого ангела, воплощающего Святой Дух. Зелёный цвет в иконописной символике приписывается Святому Духу, так как означает вечную жизнь, это цвет надежды, духовного пробуждения. Вместе с тем на всех белорусских иконах соблюдена цветовая символика среднего ангела – он имеет одежды красно-синего цвета, то есть одеяние Христа. На всех белорусских иконах на хитоне Христа отсутствует клав – узкая вертикальная полоса золотистого цвета, нашитая от плеча до нижнего края одежды, символ чистоты и совершенства человеческой природы, признак особой мессианской роли Христа. Все ангелы на белорусских иконах благословляют, что делает их слишком похожими друг на друга и удаляет значение жестового диалога как согласия Сына на Жертву, характерного для иконографии А. Рублёва. Кроме чаши на всех иконах присутствуют столовые приборы, глава тельца в чаше (символ жертвы) изображена только на одной иконе, на остальных в чашу помещены овощи, рыба либо чаша вообще отсутствует. Исчезает гора, символ Святого Духа, всегда находящаяся за спиной правого ангела на иконах, следующих иконографии А. Рублёва, Мамврийский дуб и палаты Авраама не воспринимаются уже в значении Крестного Древа и божественного домостроительства, а выполняют иллюстративную функцию. Всё вышесказанное подтверждает тезис о том, что на белорусских землях в рассматриваемый период использовался иконографический тип «Гостеприимства Авраама».

Для белорусской иконописи не являлось характерным подробное изображение приготовления трапезы, заклания жертвенного тельца. Белорусские иконы, называемые «Троица», в XVII – XVIII вв. были лишены второстепенных подробностей: чаще всего Авраам и Сарра показаны на них как изолированные от основной сцены маленькие фигурки. Если в византийском искусстве существовали разновидности иконографических схем (праотцы расположены впереди, сбоку, между ангелами или выглядывают из окошек палат), то в белорусской иконописи был наиболее распространен вариант иконографической схемы, где Авраам и Сарра выглядывают из окон палат на заднем плане. Не поднимаясь на высоты богословия, подобно А. Рублёву, белорусские иконописцы нередко создавали замеча-

тельные примеры «Аврамова гостеприимства», наглядно и понятно повествуящие зрителю о первом явлении, пусть и прообразовательном, лиц Троицы праотцу Аврааму. И хотя изображение кухонной утвари опускает высокую символику до уровня повседневности, но ведь и Библия не чуждается этой повседневности. Поэтому стремление иконописцев донести описание конкретной исторической встречи полностью оправданно.

Чаще всего композиция белорусских икон «Троицы» построена на основе равновесного треугольника, в вершине которого – фигура центрального ангела. В композиции этих икон данная фигура определённо отождествляется со Спасителем, решается как образ предвечного Христа, предрекающего свою жертву и Воскресение, благословляющего эту жертву (трапезу) и молящихся перед иконой. На некоторых иконах высоко вверх возносятся его распостёртые серебряные крылья. Как считает Ю. А. Пискун, на иконе «Троицы» из Пинского Полесья (середина XVII в.) лик этого ангела восходит к иконографии Спаса Эммануила, а пластическое построение его фигуры воспроизводит характерную для белорусской иконописи XVII в. иконографию Спаса Пантократора [3]. Примечательно, что на этой иконе средний ангел изображён с крестчатым нимбом, символизирующим Иисуса Христа, что было запрещено московским Стоглавым собором 1551 г. Однако мы видим, что решения Собора в этом отношении не повлияли на белорусскую иконописную практику.

Н. П. Кондаков ввёл для иконы рублёвской «Троицы» наименование «Ветхозаветной», которое закрепилось не только в искусствоведческой, но и в церковной среде. Между тем в церковных описях подобного термина никогда не употреблялось, а чаще всего упоминался образ «Живоначальные Троицы» [5, с. 225]. Сама иконография «Живоначальной Троицы» существенно отличается от извода «Гостеприимства Авраама» и построена на иных богословских основаниях: в случае «Гостеприимства Авраама» речь не идёт о конкретном изображении Лиц Святой Троицы, это лишь символическое изображение троичности Божества. Ведь и посещение Авраама тремя путниками не было явлением Святой Троицы, а лишь прообразовательным видением тайны троичности. Поэтому необходимо отличать образ «Живоначальной Троицы» от извода «Гостеприимства Авраама». Схема А. Рублёва не получила в рассматриваемый период распространения в белорусской иконописи, все рассматриваемые нами белорусские иконы принадлежат именно к древнему изводу «Гостеприимства Авраама». Развивая эту иконографическую схему, белорусские мастера использовали ренессансные и барочные пластические средства, характерные для белорусского искусства XVII – XVIII вв. Это отличает их от древнерусских образов данного типа и говорит о самобытности белорусских произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Іканапіс Беларусі XV – XVIII стст. : альбом / склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1998. – 232 с.
2. Языкова, И. К. Богословие иконы / И. К. Языкова. – М. : Общедоступный Православный ун-т, 1994. – 212 с.
3. Философия русского религиозного искусства XVI – XX веков : антология / сост. Н. К. Гаврюшин. – М. : Прогресс, 1993. – 400 с.

4. Пискун, Ю. А. На перекрёстке европейских дорог: белорусские иконы / Ю. А. Пискун. – Milan : La Casa di Matrigona, 2006. – 50 с.
5. Кондаков, Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа / Н. П. Кондаков. – М. : Паломник, 2001. – 320 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу художественного текста белорусских икон XVII – XVIII вв., традиционно называемых «Троица», с помощью иконографического метода. В процессе исследования установлено, что все рассматриваемые иконы принадлежат к изводу «Гостеприимство Авраама».

SUMMARY

The article is dedicated to analyze of the artistic text of belarusian icons XVII – XVIII centuries, traditionally called «Trinity», by iconografical method. During the study is found that all the above icons belong to harass «Hospitality of Abraham».

Шамардина Н. В.

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИЙ ИКОНОСТАС: ВОПРОСЫ ЭВОЛЮЦИИ

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

(Поступила в редакцию 15.09.2015)

Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 14-04-00344

Иконные композиции алтарных преград в восточнохристианском мире – с образами Христа и Богородицы, эпистелиями с полуфигурным деисусом или евангельскими сценами над царскими вратами – на протяжении сотен лет мало изменялись. Этапным моментом эволюции восточнославянского иконостаса стали московские ансамбли с грандиозным деисусным (полнофигурным) чином и мистическим изображением Спасителя в центре. В XV в. московские иконостасы (с местным, деисусным, праздничным и пророческим рядами) повторяют состав созданного мастерской Андрея Рублёва иконостаса Успенского собора во Владимире (1408). Иконы там размещались в проёмах алтарных апсид на различной глубине. Иконостас, не разделённый столпами («сомкнутый»), был создан для Троице-Сергиева монастыря (1425 – 1427) мастерской Андрея Рублёва и Даниила Чёрного. С этого времени русский многоярусный иконостас – единое композиционное и семантическое целое с ясной богословской программой. Высокий иконостас стал идеологическим и художественным воплощением национально-культурного подъёма Московского государства. После дополнения рядом праотцев, библейских предков Иисуса Христа «по плоти» (самый ранний – в соборе Смоленской Богоматери Новодевичьего монастыря, 1598 г.), эволюция русского иконостаса в основном завершилась – вплоть до Никоновских реформ.

Иконостас северо-восточных и юго-западных русских земель развивался в соответствии с внутренней культурно-исторической логикой. На территории владений польского короля ростовые деисусы XV в., подобные московским, но меньшего масштаба, включали симметрично поставленные фигуры архангелов и святых, обращенных к восседающему на престоле Спасителю, без акцентирования, однако, патронов московских князей. Скорее всего, они были не частью многоярусного иконостаса, а единственным, кроме местного, рядом алтарной преграды.

ды. Центральный образ ряда обычно лишён мистических элементов. Исключение представляет чин из Тылыча – большого древнего русского села на крайнем западе Галичины с образом «Спаса в силах», близким к рублёвской иконографической традиции. Для патетических форм московских иконостасов в Галицкой Руси не существовало ни политических, ни экономических условий, не было, видимо, предпосылок и для повсеместного усвоения такой богословски изощрённой композиции, как «Спас в силах» в центре деисуса. Тем не менее, наполненный важнейшими символами художественно убедительный образ Христа, возникший в творчестве Феофана Грека и Андрея Рублёва, эпизодически включался в галицкие и волынские иконостасы, но не в чин моления, а в местный ряд, о чём свидетельствуют иконы XV – XVI вв. из сёл Русского воеводства, входивших в Перемышльско-Самборскую епархию. Появление их здесь связано, вероятно, с деятельностью митрополитов Киприана и Григория Цамблака, ориентированной на объединение русских церквей.

В завершении небольших «тябловых» (от греч. «темплон» – брус, несущий иконы) иконостасов, вероятно, ставили фигурно вырезанные иконы, как «София, Премудрость Божия» в Национальном музее Львова (НМЛ) [2, с. 24].

На землях нынешней Беларуси иконостасов или их фрагментов XV – XVI вв. не сохранилось. Письменные источники 1549 и 1588 гг. свидетельствуют о консервации древних форм алтарной преграды: двухъярусной (местный и деисусный или праздничный) и трехъярусной (местный, деисусный и праздничный). Завершением мог служить образ «Спаса Нерукотворного». Более полной была программа в церкви Благовещения Супрасльского монастыря: в 1557 г. там упоминается и ряд пророков [9, с. 73]. Существует предположение, что этот иконостас находился в церкви уже в 1510 г. [4, с. 79].

Завещание Василия Загоровского (1577) иллюстрирует эволюцию алтарной преграды на волынских землях: в родовом имении вблизи Владимира-Волынского иконостас должен был включить деисусный, местный, праздничный и пророческий ряды [5, с. 79]. В 1582 г. гданьский купец Мартин Груневег зарисовал четырехъярусный иконостас церкви львовского Успенского братства [7, с. 43], где ориентация на московскую структуру высокого иконостаса сочетается с данью европейской готике – стрельчатой формой икон пророков. Завершение иконостаса Крестом Распятия напоминает о балканских образцах и получило распространение с рубежа XV – XVI вв. Это подтверждают такие произведения в балканорумынской стилистике, как «Распятие с предстоящими» конца XV – начала XVI в. из села Борщевичи (НМЛ).

В Галицкой Руси на рубеже XV – XVI вв. активность художественной жизни наблюдается в основном в Перемышльской епархии. Особенности икон показывают, что в изоляции от других восточнославянских земель, искусство здесь ориентировалось на мастеров, связанных с Сербией и Болгарией, возможно, с Афоном. С деятельностью одного из них можно связать трансформацию деисуса: из композиции, символизирующей общность небесных покровителей, чин превратился в апостольский ряд. Об этом можно судить по иконам из Успенской церкви села Торки в окрестностях Перемышля начала XVI в. (НМЛ). В дальнейшем апостольский ряд занял центральное место в алтарных композициях Речи

Посполитой. Распространению таких чинов могло способствовать бытование икон Вседержителя с полуфигурами Богоматери, Иоанна Предтечи (образ Деисуса) и с апостолами на полях. Иконы этого иконографического типа XV – XVI вв. известны в Луцкой и Галицкой епархиях (пять), а также на территории Молдавии (восемнадцать). Правдоподобно, что их прообразы возникли в Греции, и попали на южнорусские земли через Балканы и Молдавию [3, с. 95 – 98]. Это соображение созвучно нашим наблюдениям о молдавских влияниях в 1-й половине XVI в. именно на галицко-львовской территории [21, с. 81 – 91]

В новых апостольских чинах ученики Христа не предстоят Всевышнему в акте последнего моления, а обращаются как собеседники к пастве (например, в иконостасе Пятницкой церкви Львова), в «образах апостолов акцентировался момент проповеди и даже пропаганды» [9, с. 81]. Символическая программа иконостаса утратила пафос обращения к Вечности, свойственный средневековому менталитету. Заимствованные из балканского архаизирующего искусства образы оказались созвучны стимулируемому западноевропейской культурой ренессансным тенденциям. Подобная логика выстраивалась в восточнославянской художественной культуре и в другие периоды [14, с. 336].

На протяжении XVII в. восточнославянский иконостас переживает радикальные перемены. В первой половине происходили бурные преобразования в составе и облике иконостасов на территории Речи Посполитой. В русской культуре начало перемен связано с Польско-русской войной и присоединением Левобережной Украины. Первый этап перемен определён культурно-конфессиональными особенностями юго-западной восточнославянской территории, где социальная активность духовно не покорённого населения польско-литовского государства превратила церковное искусство в знамя национальной самобытности. Украшаемые с ревностным усердием храмы, книги, иконы вселяли надежду на успех национального движения. Иконостасы в виде высокой стены, украшенной резьбой и позолотой, с упорядоченной структурой [20, с. 153], выполненные лучшими мастерами, устанавливаются в городках и селах, где прежде обходились минимальным числом необходимых святых образов. Они создавались по программам, отвечающим насущным духовным потребностям православной паствы католического государства, и различались между собой «как проповеди златоустов-священников» [11, с. 39]. В соответствии с цветистым стилем текстов писателей-полемистов венчающий галицкие иконостасы горизонтальный фриз пророческого ряда превращается в декоративную композицию из медальонов-картушей в резных обрамлениях. В медальонах обычно помещали четырнадцать полуфигур пророков (попарно или по отдельности) [16, с. 110].

Нововведением в галицких иконостасах стал цикл изображений Христа в последние часы перед Распятием («страстной ряд»). В образе Иисуса Христа православие традиционно сосредотачивалось на его величии, а не на физических страданиях, что более свойственно католичеству. Однако в регионе, где ренессансное мировоззрение актуализировало личное переживание жертвы Спасителя, страстная тема получила широкое распространение. В сценах страданий Христа православные галичане видели пример духовной стойкости, необходимый в условиях национального и религиозного угнетения. Тайный подтекст временами прорывался на поверхность: в иконе

львовского Пятницкого иконостаса «Христос перед священником Анной» судящий Христа иудейский первосвященник облачён в одеяния католического епископа [13, с. 138]. Страстной ряд в галицких церквях помещался над апостольским рядом (в львовской Пятницкой церкви, ок. 1610 г.; в несохранившемся иконостасе Николаевской церкви в Замостье 1631 г.; в львовской Успенской церкви работы Н. Петраховича, 1630 – 1640-е гг.). Композиции страстных рядов основывались на европейских гравюрах «лицевых» Библий XVI в. [1, с. 791 – 816].

С конца XVII в. страстной ряд подобной иконографии включается в верхние регистры иконостасов церквей Московского государства. Произошло это после решений Большого Московского собора 1666 – 1667 гг., указавшего, что в иконостасе следует помещать «Распятие и страсти Спаса нашего Иисуса Христа». Страстные ряды появились в соборе Донского монастыря в Москве, новгородском Софийском соборе, Успенском соборе Ростова Великого и других. Тогда же повсеместно распространяется завершение иконостаса Распятием с фигурами предстоящих Богородицы, Иоанна Богослова, Марии Магдалины и Лонгина Сотника: «Одно из первых таких Распятий было вырезано по заказу патриарха Никона из кипариса белорусским резчиком старцем Ипполитом для Голгофского придела собора Новоиерусалимского монастыря. Такое же Распятие, вырезанное, очевидно, тем же мастером, было устроено позднее и в дворцовых церквях в Москве» [10].

Московский собор признал канонически правильным устройство иконостаса именно на присоединённых «украинных» землях. Последовавшие изменения затронули всю структуру московского иконостаса, коснулись и никогда прежде не регламентировавшегося местного ряда: обязательным стало наличие трёх врат, икон Иисуса Христа и Богородицы и храмовой иконы рядом с образом Спаса. Праздничные чины московских иконостасов стали помещать не над деисусным рядом, а под ним, иконографической основой сцен становились, как и в православном искусстве юго-западной Руси, европейские гравюры [18, с. 143 – 152]. Повсеместно, как в белорусских и украинских церквях, деисусный ряд становится апостольским. Впервые апостольский деисус был исполнен в 1655 г. для иконостаса Успенского собора Московского Кремля по инициативе патриарха Никона. Правомерно утверждение, что «апостольский Деисус можно назвать одним из иконографических признаков русских иконостасов второй половины XVII в.» [14, с. 216].

В цокольном ряду, как и в европейских алтарях, в галицких иконостасах оформляются так называемые пределы. Наиболее ранние орнаментальные – под иконами местного ряда в львовской Пятницкой церкви (ок. 1610 г.), они напоминают о драгоценных алтарных завесах в ранневизантийское время. Во 2-м десятилетии XVII в. львовские книжники на основе, вероятно, критской традиции разрабатывают сюжеты, являющиеся живописным комментарием к основным изображениям. В конце XVII и начале XVIII в. под иконами местного ряда появляются сюжетные изображения и в русских церквях [19, с. 39].

Межконфессиональная конфронтация стимулировала поиски усиления эмоционального воздействия на прихожан. Строгие формы тябловых иконостасов уже с середины XVI в. вытесняются каркасной конструкцией с арочными «порталами» рам. Золочёная резьба архитектурных элементов приобретает всё более сложную орнаментику и пространственную пластичность. Первоначально гравированные по золоту фо-

на сетки [8, с. 12, 14 – 15] трансформируются в лепной или тиснённый по левкасу растительный орнамент, рельефным узором покрываются некогда плоские поля икон. Здесь переплелись импульсы, идущие от византийской традиции, из поздней готики и ренессансные. На возникновение нового типа иконостаса, уже не составлявшего, как прежде, образа единой иконы, повлияла эстетическая оппозиция интерьеру католического храма. Мастерам иконостасов приходилось выполнять и композиции алтарей в польских костёлах. С другой стороны, для исполнения декоративной резьбы иконостасов привлекались мастера западноевропейской ориентации. Документы свидетельствуют, что для львовского Успенского иконостаса городское братство в 1616 г. заказало резьбу польскому мастеру Станиславу Дриару. А для работы над иконостасом Благовещенского собора Супрасльского монастыря в 1640 – 1664 гг. был приглашён резчик Анджей Модзалевский из Данцига. В дальнейшем в алтарях и иконостасах используются одни и те же декоративные элементы. Большая их часть – переведённые в пластическую форму общехристианские символы (виноград, пальма, гранат). В европейском искусстве такие мотивы становились сюжетами книжной графики, декоративной резьбы. Введённый в контекст православного иконостаса «репертуар западной эмблематики в полную силу работает на традиционную структуру, овестьствляя в буквальных образах её некогда прикровенный смысл» [17, с. 14].

К середине XVII в. алтарная преграда юго-западной Руси демонстрирует завершение эволюции: иконостас из сплошных рядов икон на балках становится эффективной архитектурно и пластически оформленной конструкцией. Очевидно, подобные иконостасы на протяжении XVII в. создавались по всей территории восточных окраин Речи Посполитой, заселённой теми, кто исповедовал православие, а впоследствии входил в юрисдикцию униатской, греко-католической церкви. Стоит вспомнить впечатления Павла Алеппского от богато украшенных иконостасов, виденных им в Малой России во время путешествия в Москву (1654). Его поразил новый иконостас Софийского собора в Киеве, он отмечал грандиозность, великолепную резьбу, колонны с зелёными, красными и позолоченными резными виноградными гроздьями. Очертания величественного иконостаса имели криволинейный характер, на фоне ажурной резьбы в круглых обрамлениях размещались изображения святых и апостолов [15, с. 71]. Пафос европейского барокко эпохи контрреформации оказался созвучен порыву пробудившегося национально-культурного сознания юго-западной ветви восточного славянства и, обузданный православной эстетикой, стал в XVII в. основой складывающегося национального стиля.

Со времени войны 1654 – 1667 гг. в Москве, в частности в Оружейной палате – центре, концентрирующем главные художественные силы для выполнения государственных заказов, работали мастера объёмной иконостасной резьбы из Речи Посполитой, с востока Великого княжества Литовского. Известны имена группы из более двадцати белорусских мастеров. Именно благодаря им в 1680-х годах в декоре московских высоких иконостасов появляется объёмная, почти скульптурная («флемская») резьба. Инициатором привлечения белорусских резчиков для изготовления иконостасов нового облика в сооружаемых по его замыслу монастырях стал Московский патриарх Никон. Известно о несохранившихся иконостасах Валдайского Иверского, Новоиерусалимского монастырей (1659 – 1667) их работы. Среди резчиков, работавших в Москве в это время, был Клиим Михайлов из Шклова. Вершиной мастерства воз-

главляемой им дружины явился иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1685). В церкви Воскресения Слоущего кремлёвского Теремного дворца (1678 – 1679) сохранился полихромный резной иконостас, выполненный Климом Михайловым с товарищами по заказу царя Фёдора Алексеевича. Использование цветных просвечивающих лаков (розового, синего, зелёного) поверх серебрения и позолоты объёмных форм создаёт декоративный образ особой изысканности. Павла Алеппского в иконостасе киевской Софии впечатлило использование именно таких эффектных технологических приёмов.

Новые формы иконостаса быстро прижились на московской почве. При этом в пышном резном обрамлении состав икон мог быть как традиционным, так и практически полностью воспроизводящим выработанный в западнорусском искусстве новый набор сюжетов. В области техники резьбы, несомненно, проводниками новых форм явились выходцы с востока современной Беларуси. Однако иконостасов (или их описаний), аналогичных русским в рассматриваемый период, на этих землях в настоящее время не известно. Сохранившиеся оформленные таким образом иконостасы относятся ко 2-й половине XVII в.: в Николаевской церкви Могилёва (1669 – 1672), в Троицкой церкви Маркова монастыря Витебска. Убедительной кажется догадка И. Л. Бусевой-Давыдовой, развивающая умозаключение Н. Н. Соболева, что резьба иконостасов приобрела свой завершённый облик именно на русской почве [8, с. 629]. В дальнейшем нельзя исключить русских влияний на создававшиеся в конце XVII – XVIII в. в стилистике барокко иконостасы присоединённых земель Левобережной Украины.

Новшества в составе рядов, иконографии отдельных частей и композиций внедрялись в русские иконостасы, скорее всего, не иконописцами, а составителями программ. Несмотря на сложившееся представление об ориентации заказчиков на греческую (афонскую) традицию, наши наблюдения свидетельствуют о непосредственном следовании образцам из юго-западной, прежде всего Галицкой Руси. Они могли транслироваться теми выходцами из Речи Посполитой в окружении Алексея Михайловича и патриарха Никона («учёные киевляне»), которые были связаны как с Киевом, так и с львовским Успенским братством.

Под знаком усвоения украинско-белорусских новаций создавались русские иконостасы последних десятилетий XVII – начала XVIII в. Дальнейшая история как русского иконостаса, так и иконостаса на землях Речи Посполитой проходила уже в эпоху секуляризации культуры, и старая традиция подчинилась стилевой унификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aleksandrowycz, W. *Cykl pasyjny Mikolaja Morochwskiego Petrachnowicha Zasnieca Matki Boskiej we Lwowie* / W. Aleksandrowycz // *Przegląd Wschodni*. – 2001. – Т. VII, z. 3(27).
2. Jarema, W. *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu* / W. Jarema // *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. – 1972. – № 16.
3. Pitucha, A. *Ikony Christusa z apostołami* / A. Pitucha // *Апологет*, 2009 : матеріали I Міжнар. наук. конф., Львів, 23-24 листопада 2009 р. – Львів, 2009.
4. Tomalska, J. *Uwagi na temat wyposażenia cerkwi Zwiastowania w Supraślu w XVI i XVII wieku* / J. Tomalska // *Studia Podlaskie*. – Białystok, 2012. – Т. XX.
5. *Архив Юго-Западной России*. – Киев : Университетская тип., 1859. – Ч. 1. – 640 с.

6. Бусева-Давыдова, И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции / И. Л. Бусева-Давыдова // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. – М., 2000.
7. Груневег, М. Опис Львова / М. Груневег // Жовтень. – 1980. – № 10.
8. Драган, М. Д. Українська декоративна різьба XVI – XVIII ст. / М. Драган. – Київ : Наукова думка, 1970. – 203 с.
9. Духан, И. Н. О программе и составе иконостасов Белоруссии XVII – XVIII веков / И. Н. Духан // Советское славяноведение. – 1988. – № 2.
10. Корнеева (Комашко), Н. И. Белорусские мастера в Московском государстве второй половины XVII века / Н. И. Корнеева (Комашко) // РусАрх [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: <http://www.e-journal.ru>.
11. Міляева, Л. Переддень барокко / Л. Міляева // Мистецтвознавство України. – Київ, 2000. – Вип. 1.
12. Меняйло, В. А. Судьба иконостаса Вознесенского собора Московского Кремля / В. А. Меняйло // Искусство средневековой Руси. Материалы и исследования. XII. – М., 1999.
13. Овсійчук, В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. / В. А. Овсійчук. – Київ : Містечтво, 1985. – 173 с.
14. Осташенко, Е. Я. Деисусный чин из церкви Успения с Пароменья в Пскове. К вопросу о содержании искусства середины XV века / Е. Я. Осташенко // В созвездии Льва : сб. ст. по древнерусскому искусству в честь Л. И. Лившица. – М., 2014.
15. Алеппский, П. Путешествие антиохийскаго патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном : в 2 вып. / П. Алеппский. – М. : Университетская тип., 1897. - Вып. 2. От Днестра до Москвы. – 202 с.
16. Пелех, М. Пророчий ярус іконостасу Успенської церкви у Львові поч. XVII ст. (Грибовицький іконостас) / М. Пелех // Народознавчі зошити. Часопис Інституту народознавства України. – 2013. – Вип. 1.
17. Рындина, А. В. Литургический аспект Страстной темы в русских иконостасах последней четверти XVII века / А. В. Рындина // Русское церковное искусство Нового времени. – М., 2004.
18. Савина, Л. Праздничный ряд иконостаса церкви Николая «Большой Крест». К вопросу об атрибуции / Л. Савина // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сб. ст. – М., 2001.
19. Сперовский, Н. А. Старинные русские иконостасы / Н. А. Сперовский // Высокий русский иконостас. – М., 2004.
20. Таранушенко, С. Український іконостас / С. Таранушенко // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Т. ССХХVII.
21. Шамардина, Н. В. Галицкая икона «Похвала Богоматери» / Н. В. Шамардина // Русская художественная культура XV – XVI веков : сб. ст. – М., 1998.

РЕЗЮМЕ

Рассматривается эволюция структуры и форм восточнославянского иконостаса как отражение основных общественно-политических идей их создателей в контексте взаимной культурно-конфессиональной близости.

SUMMARY

The article deals with the evolution of the structure and form Eastern slavik iconostasis as the reflection of main social and political ideas of their creators in terms of mutual cultural-confessional affinity.

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. Выкарыстанне зносак у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключачь у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

6. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

7. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказаных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

ВЫПУСК 19

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Подписано в печать 21.12.2015 Формат 60x84_{1/16} Бумага офсетная

Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 21,5 Уч.изд.л. 22,2

Тираж 100 экз. Заказ № 2116

ИООО «Право и экономика» 220072 Минск Сурганова 1, корп. 2

Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66

E-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com Отпечатано на издательской системе

KONICA MINOLTA в ИООО «Право и экономика»

Свидетельство о государственной регистрации издателя,

изготовителя, распространителя печатных изданий, выданное

Министерством информации Республики Беларусь 17 февраля 2014 г.