

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 24

Мінск
«Права і эканоміка»
2018

ЗМЕСТ

<i>Лакотка А. І.</i> Дзяржаўная навуковая ўстанова «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі» (стратэгія развіцця і асноўныя напрамкі даследаванняў)	7
РАЗДЗЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА	16
<i>Баранов А. С.</i> Сохранение и приспособление мельниц в современных условиях	16
<i>Бобко М. Р.</i> Новые сведения о семье художника Ф. А. Тулова	22
<i>Бунеева Д. Ю.</i> Уплыў навукова-тэхнічнага прагрэсу на развіццё феномена кічу	26
<i>Велигура Н. Н.</i> Техника фактурной акварельной живописи «текстиль»	32
<i>Габрусь Т. В.</i> Стылявая эвалюцыя адназрубавага храма ў драўляным дойлідстве Беларусі	37
<i>Гамалея Е. Н.</i> Эстетическое и утилитарное в садово-парковом пространстве	44
<i>Ге Е. С.</i> Эстетика постмодернизма в изобразительном искусстве Беларуси: анализ художественной критики 1990 – 2010-х годов	50
<i>Грамыка М. В.</i> Вяртанне Ф. Рушчыца. Пейзажы мастака ў карпаратыўнай калекцыі ААТ «Белгазпрамбанк»	57
<i>Ивановская Д. А.</i> Синтез техник и материалов, используемых в декорировании интерьеров православных храмов (взаимодействие фактуры, яркости цвета)	62
<i>Кузняцова Г. У.</i> Рэнесансныя сады Італіі як крыніцы фарміравання агульнаеўрапейскай садова-паркавай культуры Еўропы XVIII – 1-й паловы XIX ст.	68
<i>Кулагин А. Н.</i> Деятельность гродненских зодчих XIX – начала XX в. (по архивным материалам)	75
<i>Кушнярэвіч А. М.</i> Нямецкія майстры архітэктуры Гродна XVIII ст.	82
<i>Малікаў Я. Р.</i> Да праблемы развіцця разьбянога архітэктурнага дэкору на тэрыторыі сучаснай Бранскай вобласці	88
<i>Мартынова А. Г.</i> Выборг, парк Монрепо и окрестности в финской живописи 1899 – 1926 гг.	94
<i>Мартынова А. Г.</i> К вопросу влияния архетипов на образ Выборга в творчестве художников XX – начала XXI в.	100
<i>Пікулік А. М.</i> «Этнаграфізм» у беларускім мастацтве кнігі 2-й паловы XX ст.	106
<i>Ржевская Е. А., Шевцова А. А.</i> Образ аргонавтов в творчестве Зураба Церетели	110
<i>Салман О.</i> Цифровая архитектура как феномен культуры конца XX – начала XXI в.	116
<i>Фурик Д. М.</i> Инновации в раскрытии образа природы в современной белорусской живописи	122

<i>Шамрук А. С.</i> Художественные процессы в архитектуре жилых зданий	128
<i>Шаўрук К. С.</i> Вайсковыя матывы ў роспісах магілёўскага касцёла святога Станіслава. Гістарычны кантэкст	134

РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА 140

<i>Алейнікава Э. А.</i> «Беларускі песенны зборнік» Міколы Шчаглова-Куліковіча	140
<i>Безручко А. В.</i> Институт экранных искусств как украинский медиапедагогический проект	145
<i>Белик-Золотарёва Н. А.</i> Этапы развития украинского хороведения	150
<i>Бочкарёва О. В.</i> Диалог видов искусства в творчестве М. Бежара	157
<i>Данилец В. В.</i> Фольклор в симфонической музыке К. Шимановского и М. Скорика	162
<i>Жуковская И. И.</i> Супрасльскі кодекс 1598 – 1601 гг. і вектор развіцця дрэвнерусскіх певчэскіх кніг	167
<i>Карпилова А. А.</i> Теоретико-методологические основы изучения музыки в экранном произведении	173
<i>Костюкович М. Г.</i> Образы власти и руководства в белорусских игровых фильмах	178
<i>Котович Т. В.</i> «Победа над Солнцем»: история и витебские смыслы футуристической оперы	184
<i>Кучеренко Л. П.</i> Биография роли – основа в создании актёром характера и образа	189
<i>Мдивани Т. Г.</i> Белорусские композиторы и литераторы Несвижской земли: аспекты творческого взаимодействия	195
<i>Мельникова Л. И.</i> Трансформация творческо-производственной стратегии белорусского телевидения на рубеже XX – XXI вв.	200
<i>Цмыг Г. П.</i> О корреляции сакрального и секулярного в хоровой музыке на канонический текст (на примере творчества несвижского органиста 1-й половины XX в. Эдварда Гирдо)	206
<i>Чжан Юань</i> Образы Китая в творчестве Вячеслава Кузнецова	212
<u>Ювченко Н. А.</u> К истории любительского театрального коллектива им. Уршули Радзивилл	216
<i>Ярмалінская В. М.</i> Стварэнне тэатральнасці пры дапамозе візуальных вобразаў і знакавых структур у мастацтве сцэнаграфіі драматычнага спектакля канца XX – пачатку XXI ст.	222

РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ 229

<i>Багамольнікава Н. А.</i> Духоўная культура ўсходніх славян як адна з крыніц фарміравання тапаніміі Гомельшчыны	229
<i>Бункевич Н. С.</i> Фестивали национальных культур как средство презентации традиционной кухни (на примере города Минска)	234

<i>Вяргеенка С. А.</i> Вербалізацыя спосабаў лекавання ў замовах Жыткавіцкага раёна	239
<i>Глузд В. І.</i> Пахавальная абраднасць Жлобіншчыны: рэгіянальна-лакальныя асаблівасці	244
<i>Гулевіч Я. П.</i> Матывы рытуальна-заклінальных радзінна-хрэсьбінных песень беларусаў пра бабку-павітуху	249
<i>Захаркевіч С. А.</i> Роль камунікатывных працэсаў у аналізе культурнай адаптацыі этнічных меншынстваў Беларусі: к постановке праблемы	252
<i>Зубко Д. Г.</i> К вопросу о сравнительном анализе современных систем питания белорусов и китайцев	258
<i>Иванникова Л. В.</i> Историческая школа украинской фольклористики XIX в.: от романтического увлечения к научному анализу	265
<i>Ковалёва Р. М.</i> Феноменологічны аспект фольклорізацыі як дыягнатычнага фактара творчага працэса	270
<i>Конобеева Н. Л.</i> Спецыфіка тыпалогіі канцэпта «любовь» ў успомінах аб сустрэчы з сужэнцам	277
<i>Кухаронак Т. І.</i> Гуканне вясны: паводле сучасных запісаў на беларуска-рускім памежжы	283
<i>Мазурына Н. Г.</i> Заканамернасці варыянтнасці ў беларускіх народных куставых песнях	287
<i>Марковіч Л. Г.</i> Гужавы пасажырскі транспарт у гарадской прасторы Мінска XIX ст. – 1920-х гадоў	294
<i>Мешков Р. В.</i> Гісторыяграфія абрадава-празднічных традыцый евреяў Беларусі ў 2-й паловіне XX – пачатку XXI в.	300
<i>Ненадавец Я. А.</i> Семантыка Дуная ў беларускіх баладах	306
<i>Новак В. С.</i> Вясельная абраднасць Ельскага раёна Гомельскай вобласці: рэгіянальна-лакальныя асаблівасці	310
<i>Новогродскі Т. А.</i> Роль жанчын у развіцці адчужаенай этналогіі	317
<i>Паборцава К. В.</i> Ваўкалак у міфалагічнай прозе Гомельшчыны: асноўныя матывы	321
<i>Павлова Е. П.</i> Аспекты этнакультурнай дзейнасці беларускай дыяспоры ў Эстоніі	324
<i>Рабец Т. Д.</i> Агульная характарыстыка сучасных жанраў беларускага гарадскога фальклору	329
<i>Станкевіч А. А.</i> Эўфемічныя сродкі выяўленчай выразнасці: рыфма ў каляндарна-абрадавых песнях Гомельшчыны	336
<i>Тамашэвіч А. У.</i> Матэрыяльная культура прыватнага сектара горада Мінска	341
<i>Трофімова І. С.</i> Этыкет гасцёпрыемства беларусаў: трансфармацыя ключевых прынцыпаў	345
<i>Уласевіч Р. М.</i> Штодзённы побыт шляхты Вялікага Княства Літоўскага ў XVIII ст.	351
<i>Хазанова К. Л.</i> Русалка ў міфалагічнай прозе Гомельска-Бранскага пагранічча	357

РАЗДЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧЫНЫ 364

- Аблаева У. О.* Декорированный текстиль крымских татар. К проблеме семантики 364
- Березуцкая М. С.* Народность современного бандурного искусства на примере репертуара ансамбля бандуристов «Чарівниці» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки 370
- Волковичер Т. М.* Картины художников 2-й половины XIX в. и их влияние на сюжетно-эпиграфическую вышивку 376
- Гаврилюк Р. Н.* Вышивка Вижницкого художественного центра: преемственность традиции и новаторские решения 382
- Горбунов И. В.* Генезис музейных экспозиций в XVIII – XX вв. 389
- Жихарко Ж. М.* Эволюция форм и стилистики изделий из камня в художественной культуре Беларуси XIX – начала XX в. 393
- Казакова В. А.* Развитие въездного и внутреннего туризма в Республике Беларусь как фактор сохранения этнокультурной идентичности белорусов в глобальном мире 400
- Каленкевич Е. И.* Net Art активизм: коммуникация в «оптике» сетевого художника 406
- Кенигсберг Е. Я.* Кураторские исследования локальных контекстов современного искусства 412
- Кулаков В. И.* Сосуды типа *Wiekau* 418
- Мдивани Т. Г.* Художественная культура Несвижа в динамике социоисторического процесса: XVIII век 425
- Морунов А. А.* Кризис жанра. Портрет в белорусской фотографии 1-й половины XX в. 430
- Попко О. Н.* Источники по истории формирования коллекции живописи князей Витгенштейнов в XIX в. и историография проблемы 435
- Свиридова Г. Н.* Историография народного текстиля белорусско-литовского пограничья (1917 – 1939) 441

**ДЗЯРЖАЎНАЯ НАВУКОВАЯ ЎСТАНОВА «ЦЭНТР
ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І
ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ» (СТРАТЭГІЯ РАЗВІЦЦЯ І
АСНОЎНЫЯ НАПРАМКІ ДАСЛЕДАВАННЯЎ)**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2018)*

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры АДДЗЯЛЕННЯ ГУМАНІТАРНЫХ НАВУК І МАСТАЦТВАЎ НАН БЕЛАРУСІ – буйнейшая вядучая дзяржаўная навуковая ўстанова краіны, стратэгічнай задачай якой з’яўляецца навуковае забеспячэнне дзяржаўнай палітыкі ў галіне ўстойлівага развіцця нацыянальнай культуры як галоўнага фактару стабільнасці грамадства і высокага міжнароднага становішча дзяржавы.

Цэнтр праводзіць фундаментальныя і прыкладныя даследаванні ў галінах народных і прафесійных мастацтваў, этналогіі і фалькларыстыкі, літаратуразнаўства, мэта якіх – стварэнне аб’ектыўнай гісторыі паходжання беларускага народа, раскрыццё ўнікальнасці народна-традыцыйнай культуры, навуковае забеспячэнне развіцця і функцыянавання беларускай мовы, даследаванне праблем літаратуры і прафесійных відаў мастацтваў.

Цэнтр мае ґрунтоўную крыніцазнаўчую базу, якую складаюць працаваныя за дзесяцігоддзі лексічныя калекцыі, фальклорныя запісы, творы старажытнабеларускага мастацтва. Пастановай Урада Беларусі калекцыям фальклору і твораў мастацтваў нададзены статус Нацыянальнага навуковага здабытку.

Цэнтр мае навуковыя школы па мовазнаўстве, літаратуразнаўстве, этналогіі і фалькларыстыцы, тэатральнаму, музычнаму, экранным мастацтвам, выяўленчым, дэкаратыўна-прыкладным мастацтвам і архітэктуры.

У Цэнтры працуе чатыры саветы па абароне доктарскіх дысертацый у галінах мовазнаўства і літаратуразнаўства, мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі.

Напрамкі навуковых даследаванняў Цэнтра размеркаваны па інстытутах, якія дзейнічаюць на правах філіялаў:

- Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы;
- Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа;
- Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы.

Вынікі даследаванняў Цэнтра маюць міжведамасную запатрабаванасць і ўкараняюцца ў міністэрствах культуры, адукацыі, інфармацыі, архітэктуры і будаўніцтва, спорту і турызму, а таксама ў структурах рэспубліканскіх, рэгіянальных, мясцовых і гарадскіх органах улады.

Па запатрабаваннях органаў улады, грамадскіх арганізацый, прыватных асоб Цэнтр прадстаўляе вялікую колькасць экспертных заключэнняў, спецыяльных даведак, адміністрацыйных працэдур, ажыццяўляе ўзгадненне

навукова-праектных рашэнняў па рэстаўрацыі помнікаў гісторыі і культуры і прызначэнне адпаведных навуковых кіраўнікоў.

Для павышэння эфектыўнасці міжгаліновага і міжнароднага выкарыстання вынікаў дзейнасці Цэнтра ў ім створаны кластары:

- Міжнародны Цэнтр беларускай культуры;
- Міжнародная школа даследавання беларускай мовы і літаратуры;
- Рэспубліканская лабараторыя гісторыка-культурнай спадчыны.

Пашырэнне навуковых і культурных адносін паміж Рэспублікай Беларусь і краінамі Усходу робіць актуальным стварэнне ў бліжэйшай перспектыве спецыяльнага кластара – Цэнтра ўсходазнаўства.

Цэнтр развівае навуковае супрацоўніцтва больш чым з 50 навуковымі ўстановамі СНД, Еўропы, Амерыкі, Азіі і Бліжняга Усходу. Вучоныя Цэнтра прадстаўлены ў Еўрапейскім савеце па культуры, Арганізацыі па народнай творчасці пры ЮНЕСКА, Міжнародным камітэце славістаў і іншых прадстаўнічых міжнародных арганізацыях па навуцы, культуры і мастацтвах. Вядучыя навукоўцы Цэнтра ўзначальваюць творчыя саюзы і навукова-метадычныя рады пры галіновых міністэрствах і ведамствах.

На бліжэйшую перспектыву плануецца распрацоўка прынцыпова новых актуальных для дзяржавы праблем:

- стварэнне новай парадыгмы беларускай культуры як сукупнасці народна-традыцыйнай, прафесійнай, элітарнай, шматканфесійнай культур, культур этнічных груп, вызначэнне сучаснага сацыяльна-культурнага кода беларускага народа;

- даследаванне культуры дыяспары і шляхоў пашырэння адносін з беларусамі замежжа ў рамках дзяржаўнай праграмы «Беларусы ў свеце», вывучэнне беларускай гісторыка-культурнай спадчыны ў замежных музеях, калекцыях і зборах;

- стварэнне нацыянальнага інвентара нематэрыяльнай культурнай спадчыны;

- адаптацыя інавацыйных тэхналогій для сферы аховы і рэстаўрацыі помнікаў гісторыі і культуры;

- падрыхтоўка сучаснага шматтомнага тлумачальнага слоўніка беларускай мовы;

- даследаванне сучасных літаратурных працэсаў, праблем літаратурнай творчасці, працяг выдання шматтомнікаў твораў знакамітых беларускіх пісьменнікаў і паэтаў, помнікаў беларускіх старадрукаў.

Філіял «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы»

Інстытут – унікальны шматпрофільны цэнтр па даследаванню мастацтва, этналогіі, фалькларыстыкі Беларусі, дзе працуюць 17 дактароў навук і 36 кандыдатаў (26 – маладыя вучоныя). У інстытуце створана база крыніц для даследавання пытанняў мастацтвазнаўства, фалькларыстыкі, этналогіі, якая налічвае каля 20 тыс. помнікаў старажытнабеларускага

мастацтва, а таксама калекцыя фальклорных запісаў больш чым 400 тыс. помнікаў духоўнай культуры беларусаў, уключаных у Дзяржаўны рэестр навуковых аб'ектаў, што складаюць нацыянальны здабытак. Інстытут рэалізуе прынцыпова новы напрамак у айчыннай гуманітарнай навуцы, які заключаецца ў комплексным даследаванні самабытнасці мастацтва, матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў і накіраваны на павышэнне міжнароднага аўтарытэту дзяржавы, ажыццяўляе актыўную інавацыйную дзейнасць з усімі профільнымі ўстановамі міністэрстваў культуры, адукацыі, спорту і турызму. Ганаровым званнем лаўрэата Дзяржаўнай прэміі адзначаны 29 вучоных інстытута. Спецыяльнай прэміяй Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь і прэміяй «За духоўнае адраджэнне» ўзнагароджаны 11 супрацоўнікаў.

У інстытуце вядзецца падрыхтоўка вышэйшых навуковых кадраў (24 аспіранты) па розных напрамках і спецыяльнасцях гуманітарнай навукі: «этнаграфія, этналогія», «фалькларыстыка», «тэатральнае мастацтва», «музычнае мастацтва», «кіно-, тэле- і іншыя экранныя мастацтвы», «выяўленчае, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура». Сфарміраваны і дзейнічае рад навуковых школ у галіне тэатразнаўства, этналогіі, выяўленчага, дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, архітэктуры, музычнага мастацтва, кіно і тэлемастацтва.

У інстытуце працуе два саветы па абароне доктарскіх дысертацый па спецыяльнасцях: этналогія і фалькларыстыка; тэатральнае, выяўленчае, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура, кіно і іншыя экранныя мастацтвы. Два разы на год выдаецца навукова-тэарэтычны зборнік «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі», які ўключае асноўныя сучасныя распрацоўкі беларускіх і замежных даследчыкаў.

У ходзе выканання заданняў падпраграмы «Гісторыя і культура» Дзяржаўнай праграмы навуковых даследаванняў «Эканоміка і гуманітарнае развіццё беларускага грамадства» ў галіне мастацтвазнаўства плануецца распрацоўка наступных актуальных тэм:

«Архітэктурная і гісторыка-культурная спадчына ў развіцці традыцый і культурнай ідэнтычнасці Беларусі» (кіраўнік акадэмік А. І. Лакотка);

«Выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі: актуальныя праблемы сучаснасці і перспектывы развіцця» (кіраўнік доктар мастацтвазнаўства В. І. Жук);

«Тэатральная і экранная культура Беларусі на мяжы XX – XXI стст.: захаванне нацыянальнай і сацыякультурнай ідэнтычнасці» (кіраўнікі доктар мастацтвазнаўства Р. Б. Смольскі, кандыдат мастацтвазнаўства А. А. Карпілава);

«Беларускія народнапесенныя традыцыі, кампазітарская творчасць і канцэртнае выканальніцтва ў кантэксце сусветнай музычнай культуры (1990 – 2010-я гг.)» (кіраўнік доктар мастацтвазнаўства Н. А. Юўчанка).

Вынікам навукова-даследчай работы стане выяўленне сучасных праектных канцэпцый і метадаў трансляцыі нацыянальных традыцый у

айчыннай архітэктуры, распрацоўка навукова абгрунтаваных рэкамендацый па захаванню самабытнасці нацыянальнага доўлідства; будзе створана навуковая канцэпцыя развіцця сучасных візуальных мастацтваў Беларусі як сістэмы ўзаемадзеяння традыцыйных і наватарскіх напрамкаў, шматвектарных эстэтыка-тэхналагічных, жанрава-стылёвых і мастацка-тэматычных сфер.

Сацыяльна-эканамічнае значэнне навуковых вынікаў заключаецца ў тым, што іх укараненне будзе садзейнічаць захаванню культурнай самабытнасці Беларусі ў свеце, этнічнай ідэнтыфікацыі, маральнаму і эстэтычнаму выхаванню. Гэта стане навуковай асновай для дзяржаўнай палітыкі ў справе фарміравання духоўна-маральнага базісу, захавання і развіцця культурна-гістарычных традыцый у Рэспубліцы Беларусь.

У галіне этналогіі пры распрацоўцы тэмы «Сучасныя этнічныя традыцыі Рэспублікі Беларусь» (кіраўнік член-карэспандэнт М. Ф. Піліпенка) будзе вырашаны рад важных праблем сучаснага этнічнага развіцця Беларусі: выяўлены новыя этнічныя традыцыі ў Рэспубліцы Беларусь, распрацаваны рэкамендацыі для дзяржаўных устаноў Рэспублікі Беларусь аб выкарыстанні этнічных традыцый у сацыяльнай і ідэалагічнай рабоце, што дасць магчымасць выкарыстаць іх у фарміраванні этнакультурных стратэгий з улікам этнічных традыцый краіны, для гарманізацыі міжкультурных і міжэтнічных адносін, вырашэння задач нацыянальнага будаўніцтва і міжкультурнага дыялогу з замежнымі краінамі.

У галіне фалькларыстыкі вырашаюцца пытанні захавання і актуалізацыі фальклорнай спадчыны, яе месца ў сучасным славянскім свеце. Навукова-даследчая работа ў ходзе распрацоўкі тэмы «Фальклорная спадчына беларусаў у сучасным славянскім свеце: паралелі, генезіс, лакальныя асаблівасці» (кіраўнік доктар філалагічных навук Т. В. Валодзіна) будзе накіравана на вырашэнне наступных задач: падрыхтоўку мультымедычных дыскаў па фальклорнай культуры рэгіёнаў; стварэнне «Беларускага фальклорна-этналінгвістычнага атласа»; укладанне тамоў з серыі «Беларуская народная творчасць»; навуковае рэдагаванне і падрыхтоўку да выдання рэгіянальных і лакальных фальклорных зборнікаў і атласаў, перыядычнага выдання «Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні»; навуковае забеспячэнне вучэбных курсаў у ВНУ краіны. У адпаведнасці з Праграмай супрацоўніцтва з Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь рыхтуецца спіс нематэрыяльных гісторыка-культурных каштоўнасцей для ўключэння ў нацыянальны рэестр і іх навуковае рэцэнзаванне; Важным раздзелам з'яўляецца работа па папаўненні фальклорнай калекцыі, стварэнне і аптымізацыя электроннага каталога, алічбаванне матэрыялаў. Захаванне і падтрыманне фальклорнай спадчыны будзе садзейнічаць устойліваму развіццю і гарманізацыі грамадства на аснове традыцыйнай сістэмы каштоўнасцей беларускага народа.

Акрамя таго, у рамках створанага на базе філіяла Міжнароднага цэнтра беларускай культуры праводзіцца кансультаванне будаўнічых і

рэстаўрацыйных работ на аб'ектах рэспубліканскага значэння, ажыццяўляюцца спецыяльныя мастацтвазнаўчыя экспертызы і навукова-метадычнае суправаджэнне работ па ўсталяванні на тэрыторыі Рэспублікі Беларусь помнікаў і іншых твораў манументальнага мастацтва. Супрацоўнікі інстытута прымаюць удзел у арганізацыі і правядзенні рэспубліканскіх фестывалей-кірмашоў рамёстваў, пленэраў, выставак народнай творчасці і прафесійнага мастацтва. Ажыццяўляецца навуковае забеспячэнне музычных конкурсаў і фестывалей у сферы музычнага, тэатральнага і кінамастацтва. Штогод праводзіцца Міжнародная навуковая канферэнцыя «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў». У 2016 г. адбыўся Міжнародны кангрэс беларускай культуры. На базе каллекцыі аддзела стражытнабеларускай культуры праводзяцца міжнародныя і рэспубліканскія выстаўкі.

Філіял «Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа»

Беларуская мова – дзяржаўная мова Рэспублікі Беларусь, нацыянальная мова беларускага народа – з'яўляецца неад'емным атрыбутам незалежнасці краіны, важнейшым сродкам камунікацыі ў асноўных сферах зносін, фактарам кансалідацыі і яднання беларускай нацыі, галоўным элементам беларускай культуры, сімвалам нацыянальнай свядомасці, сродкам захавання і перадачы сацыяльнага вопыту. Паўнаўважанае і ўсебаковае развіццё нацыянальнай мовы выступае гарантам гуманітарнай бяспекі краіны, садзейнічае павышэнню міжнароднага прэстыжу дзяржавы. Развіццё навуковых даследаванняў у гэтай галіне – адзін з дзяржаўных прыярытэтаў.

У сувязі з гэтым комплекснае даследаванне працэсаў фарміравання і функцыянавання нацыянальнай беларускай мовы як асобнай высокаразвітай славянскай мовы на ўсіх этапах яе развіцця, сучаснага стану яе сістэмы, асноўных працэсаў і тэндэнцый эвалюцыі слоўнікавага складу і граматычнага ладу ў пачатку XXI ст., яе сувязей з іншымі славянскімі і неславянскімі мовамі, а таксама падрыхтоўка факталагічнай базы для патрэб сучаснай моўнай практыкі і вучэбнага працэсу на ўсіх узроўнях адукацыі з'яўляецца адным з найбольш важных, перспектыўных і сацыяльна значных напрамкаў сучаснай гуманітарнай навукі ў краіне.

Праведзеныя ў Інстытуце мовазнаўства імя Я. Коласа шырокамаштабныя фундаментальныя даследаванні па словаўтварэнні, граматыцы, лексіцы, гісторыі беларускай мовы і дыялекталогіі вызначаюць развіццё усёй філалагічнай навукі ў Беларусі, а таксама беларусістыкі за межамі краіны.

Задачы Інстытута мовазнаўства на сучасным этапе.

Фундаментальныя даследаванні.

1. Лексікаграфічнае апісанне сучаснага стану лексічнай сістэмы беларускай мовы і дынамікі яе развіцця. Вынік – падрыхтоўка фундаментальнага «Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы» новага

пакалення з улікам лексікаграфічных традыцый і інавацыйных метадалагічных падыходаў.

2. Сістэматызацыя і дыферэнцыраванне лексічнага матэрыялу беларускай дыялектнай мовы на аснове назапашанай базы ўніверсальнага лексічнага корпуса. Вынік – падрыхтоўка «Зводнага слоўніка беларускіх народных гаворак».

3. Даследаванне сучаснага стану беларускага словаўтварэння, словазмянення і сінтаксісу. Вынік – распрацоўка новай нарматыўнай граматыкі беларускай літаратурнай мовы.

4. Даследаванне граматычнага і лексічнага ладу старабеларускай пісьменнасці. Вынік – завяршэнне выдання «Гістарычнага слоўніка беларускай мовы» ў 38 тамах; падрыхтоўка «Гісторыка-этымалагічнага слоўніка запазычанняў у старабеларускай мове».

5. Даследаванне этнамоўных кантактаў беларускай мовы са славянскімі і неславянскімі мовамі, вывучэнне беларускага этнакультурнага ландшафту ў экалінгвістычным аспекце. Вынік – завяршэнне выдання «Этымалагічнага слоўніка беларускай мовы» ў 15 тамах.

6. Правядзенне параўнальна-гістарычнага і сінхронна-тыпалагічнага вывучэння славянскіх дыялектаў. Вынік – падрыхтоўка чарговага выпуска агульнаславянскага лінгвістычнага атласа «Рэфлексы “а” ў славянскіх мовах».

7. Даследаванне семантычных адносін у лексічных сістэмах сучасных рускай і беларускай моў. Вынік – падрыхтоўка манаграфіі «Сопоставительное описание русского и белорусского языков. Лексика».

8. Стварэнне лексіка-граматычнай базы сучаснай беларускай мовы і аўтаматычнай сістэмы апрацоўкі тэкстаў. Вынік – стварэнне «Нацыянальнага корпуса беларускай мовы», што будзе садзейнічаць развіццю новых навуковых напрамкаў: аўтаматычнай сістэмы апрацоўкі тэкстаў, электронных перакладных слоўнікаў, праграмы сінтэзу маўлення.

Вынікі дадзеных даследаванняў на практыцы дазваляць рэалізаваць прынцыпы і сутнасць дзяржаўнага беларуска-рускага двухмоўя і забяспечыць прыярытэтнае выкарыстанне беларускай мовы ў важнейшых сферах афіцыйных зносін. Акрамя таго, рэалізацыя названага навуковага напрамку будзе садзейнічаць міжнароднаму прэстыжу Рэспублікі Беларусь як незалежнай славянскай дзяржавы са сваёй арыгінальнай нацыянальнай мовай і высокім узроўнем лінгвістычнай навукі. Асноўнымі крытэрыямі эфектыўнасці работы павінны быць: інавацыйнасць даследаванняў; навукова-тэарэтычная навізна; сацыяльная значнасць атрыманых вынікаў; практычная значнасць.

Прыкладныя даследаванні павінны быць накіраваны на пераход ад традыцыйнага накаплення фактаў і інфармацыі і засваення навуковых інавацый да павышэння іх сацыяльна-эканамічнай эфектыўнасці і магчымасці рэальнага прымянення ў розных сферах грамадскага і культурнага жыцця краіны.

На працягу дзейнасці інстытута (з 1929 г.) сфарміраваліся навуковыя школы, якія атрымалі прызнанне ў нашай краіне і за мяжой і ўнеслі вялікі

ўклад у развіццё фундаментальных навуковых даследаванняў у галіне беларускага мовазнаўства: фанетычная, славістычная, гістарычная. лінгвагеаграфічная, анамастычная, словаўтваральная. У бліжэйшым будучым можна прагназаваць фарміраванне новых навуковых школ: сацыялінгвістычнай, што звязана з неабходнасцю поўнамаштабнага даследавання моўнай сітуацыі ў Рэспубліцы Беларусь, асаблівасцямі функцыянавання беларускай і рускай моў у розных сферах зносін і іх узаемадзеяння; корпуснай лінгвістыкі.

Філіял «Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы»

Літаратура, мастацтва слова і літаратуразнаўчая навука выконваюць важныя сацыяльныя функцыі: яны з’яўляюцца галоўным сродкам выхавання ў грамадстве мастацка-эстэтычных густаў, дапамагаюць усталяванню маральных і гуманістычных каштоўнасцей. Творы прыгожага пісьменства і літаратуразнаўчыя працы аказваюць сінтэтычнае ўздзеянне на інтэлектуальнае развіццё чалавека, фарміруюць духоўны свет асобы; праз мастацкія вобразы майстры слова ўсталёўваюць грамадскія ідэалы, ствараюць прыклады і ўзоры, вартыя пераймання.

Шэдэўры нацыянальнага пісьменства, творы класічнай спадчыны і лепшыя здабыткі сучасных майстроў слова – незаменны фактар патрыятычнага выхавання, зберажэння гістарычнай памяці, павагі да Радзімы. Літаратуразнаўства служыць навукова-метадалагічным падмуркам літаратурнай адукацыі, з’яўляецца грунтам пашырэння класічных традыцый. Ва ўмовах глабалізацыі літаратура і літаратуразнаўства ў значнай ступені спрыяюць захаванню нацыянальнай ідэнтычнасці, забяспечваюць духоўна-культурную самабытнасць беларусаў, істотна ўплываюць на паўнаўтарнае духоўна-культурнае развіццё краіны і грамадства.

Галоўная мэта Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы – асэнсоўваць дыялектыку развіцця беларускага мастацтва слова ў кантэксце славянскіх, еўрапейскіх і сусветных духоўна-культурных працэсаў, развіваць ключавыя напрамкі нацыянальнай літаратуразнаўчай навукі, спрыяць сучаснаму літаратурнаму працэсу, ажыццяўляць якасную падрыхтоўку кадрў вышэйшай кваліфікацыі, садзейнічаць духоўна-культурнаму ўзбагачэнню беларускага грамадства і паглыбленню працэсаў мастацка-эстэтычнага выхавання грамадзян краіны.

Асноўнымі напрамкамі работ інстытута з’яўляюцца:

- распрацоўка фундаментальных праблем гісторыі і тэорыі літаратуры, кампаратывістыкі і тэксталогіі;
- падрыхтоўка збораў твораў класікаў беларускай літаратуры;
- выданне помнікаў старажытнай беларускай літаратуры;
- пашырэнне твораў беларускай літаратуры ў свеце;
- вызначэнне прыярытэтных напрамкаў развіцця нацыянальнага прыгожага пісьменства;

- выяўленне заканамернасцяў развіцця беларускай літаратуры ў розныя гістарычныя эпохі;
- раскрыццё паэтыкі літаратурных родаў, відаў і жанраў;
- вызначэнне творчай індывідуальнасці найбольш значных майстроў мастацкага слова.

Важнейшы прыярытэт у дзейнасці Інстытута – развіццё акадэмічнай крытыкі з мэтай спрыяння сучаснаму літаратурнаму працэсу. Менавіта акадэмічны Інстытут літаратуразнаўства здатны забяспечыць шырокія колы грамадства і спецыялістаў даследчымі працамі па праблемах актуальнай літаратуры Беларусі, ажыццявіць падрыхтоўку неабходных тэарэтычных распрацовак і практычных матэрыялаў, якія адносяцца да выяўлення спецыфікі сучаснага літаратурнага працэсу. Інстытут забяспечвае аб'ектыўны аналіз канкрэтных фактаў і шматлікіх праяўленняў сучаснага літаратурнага працэсу, ажыццяўляе іх класіфікацыю і тыпалагізацыю; асэнсоўвае творчае жыццё ў шырокім кантэксце гісторыі культуры; вылучае і аналізуе найбольш актуальныя творы беларускай літаратуры; кваліфікавана асвятляе сучасны літаратурны працэс як дынамічную сістэму. Стварэнне літаратурна-крытычных прац, накіраваных на вырашэнне праблемы карэляцыі паміж навукоўцамі, крытыкамі з аднаго боку, і пісьменнікамі, чытачамі – з другога, несумненна, будзе спрыяць узрастанню практычнай значнасці сучасных літаратуразнаўчых даследаванняў.

Задачы акадэмічнай крытыкі на бліжэйшы час: вызначэнне корпуса найбольш каштоўных твораў сучаснай беларускай літаратуры; выкананне навуковых даследаванняў і практычных распрацовак, якія маюць прыярытэтнае значэнне для культуры Рэспублікі Беларусь; стварэнне анталогій сучаснай беларускай літаратуры з мэтай папулярызацыі дасягненняў нацыянальнай літаратуры; стварэнне электроннай базы даных, прысвечанай ключавым постацям і падзеям актуальнай беларускай літаратуры з мэтай пашырэння ведаў пра сучасны літаратурны працэс на Беларусі.

Перад акадэмічнымі гісторыкамі і тэарэтыкамі літаратуры стаяць выключна важныя навуковыя задачы. Адказнай місіяй акадэмічнага літаратуразнаўства з'яўляецца тэарэтычнае асэнсаванне гістарычнага развіцця беларускай літаратуры на працягу многіх стагоддзяў, распрацоўка метадалогіі вытлумачэння пісьмовых помнікаў даўняй літаратуры. З гэтай мэтай у бліжэйшы час будзе выконвацца наватарскі праект «Герменеўтыка беларускай літаратуры XI – пачатку XX ст.» Наспела патрэба падагульнення вопыту станаўлення і гістарычнага развіцця самога літаратуразнаўства, дзеля чаго плануецца ажыццявіць заданне «Гісторыя беларускага літаратуразнаўства (XI – XXI стст.)». Праектам «Развіццё сучаснай беларускай літаратуры: ідэйныя пошукі, жанравая структура, нацыянальная адметнасць» прадугледжваецца выяўленне разнастайнасці і багацця мастацкай палітры твораў беларускай літаратуры XX – XXI стст. праз прызму складнікаў пісьменніцкага майстэрства.

Адной з прыярытэтных задач, якія стаяць перад інстытутам, з'яўляецца тэарэтыка-метадалагічнае суправаджэнне працэсу ўзаемадзеяння беларускай літаратуры з літаратурамі іншых народаў, вызначэнне месца нацыянальнай

літаратуры ў сусветным літаратурным працэсе. Пад асаблівай увагай будзе знаходзіцца ўсходні вектар літаратурных сувязей. На дадзеным этапе наладжаны кантакты паміж Інстытутам літаратуразнаўства і Пакістанскай літаратурнай акадэміяй для ўзаемадзення і супрацоўніцтва па выкананні Мемарандума аб намерах у галіне навуковага супрацоўніцтва, падпісанага Нацыянальнай акадэміяй навук Беларусі і Пакістанскай літаратурнай акадэміяй 10 жніўня 2015 г. Прадугледжваецца абмен мастацкай і навуковай літаратурай, узаемны ўдзел у навуковых канферэнцыях і кніжных выстаўках.

Ажыццяўленне шматаспектнага праекта «Беларуска-еўрапейскія літаратурныя ўзаемасувязі і імагалогія: міфы, стэрэатыпы, рэальнасць» дазволіць асэнсаваць сістэму літаратурных вобразаў, якія ўспрымаюцца ў беларускім мастацкім кантэксце як іншанацыянальныя.

Даўно наспела неабходнасць паўнаўартаснага развіцця беларускай тэксталагічнай школы, абагульненне шматгадовага вопыту беларускіх тэксталагаў па падрыхтоўцы збораў твораў класікаў нацыянальнай літаратуры. Ад развіцця тэксталагіі, прафесійнай падрыхтаванасці тэксталагаў у многім залежыць узровень выдання класічнай літаратурнай спадчыны. Пры падрыхтоўцы збораў твораў пісьменнікаў вырашаюцца складаныя пытанні, якія датычацца ўстанаўлення кананічнага тэксту, які ў найбольшай ступені адпавядае аўтарскай волі. Кожны том збораў твораў змяшчае дакладныя, навукова вывераныя тэксты, розныя тыпы каментарыяў (гісторыка-літаратурны, тэксталагічны, рэальны), якія ўключаюць звесткі пра асноўныя крыніцы тэксту, усе вядомыя на момант падрыхтоўкі рукапісныя і друкаваныя крыніцы твораў, месца першай публікацыі і датаванне твораў, апісанне аўтографаў і аўтарызаваных машынапісаў, тлумачэнне гісторыка-літаратурных падзей.

Вынікі працы Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы будуць спрыяць якаснаму абнаўленню сучаснага літаратурнага працэсу, усталяванню пераемнасці паміж класічнай традыцыяй і сучаснымі мастацка-эстэтычнымі пошукамі. Яны паслужаць пашырэнню і паўнаўартаснаму прызнанню ў свеце найбольш каштоўных здабыткаў беларускага прыгожага пісьменства.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные результаты научной деятельности филиалов Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, а также очерчены дальнейшие перспективы, научная и практическая значимость исследований.

SUMMARY

In the article the main results of scientific activity of branches of the Center of researches of the Belarusian culture, language and literature of National Academy of Sciences of Belarus are considered and also further prospects, the scientific and practical importance of researches are outlined.

РАЗДЕЛ I

ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Баранов А. С.

СОХРАНЕНИЕ И ПРИСПОСОБЛЕНИЕ МЕЛЬНИЦ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

Сохранившиеся с прошлых столетий мельничные сооружения являются яркими образными акцентами пейзажных панорам и застройки населённых мест Беларуси. Как церковные шпили и водонапорные башни, ветряки издавна служили ориентирами в пространстве деревень и равнинных ландшафтов. Водяные мельницы вместе с дамбами и запрудами формировали выразительную панораму береговой линии местечек.

Изобретение парового двигателя в XIX в. способствовало постепенному вытеснению водяных и ветряных мельниц. В Беларуси паровые двигатели стали появляться в начале XX в., изначально – на крупных предприятиях [1, с. 449]. Появление двигателя внутреннего сгорания, а затем и электрического, окончательно свело на нет использование сил природы. Это привело к тому, что в 1930-е годы многие ветряные, водяные и паровые мельницы утратили свою основную функцию.

До настоящего времени мельницы не были полностью признаны в качестве памятников архитектуры и не обеспечивались надлежащей защитой. Малая часть ветряных мельниц перенесена в музеи под открытым небом. Некоторые водяные мельницы перестраивались под жильё и общественные нужды. Многие остаются заброшенными, ожидая окончательного разрушения или адаптации. Одним из способов их использования и, следовательно, сохранения для будущих поколений может быть приспособление для других целей.

Потеря первоначальной функции часто становится началом перемен, приводящих к деградации памятника. Необходимо учитывать, что в процессе адаптации архитектурное наследие может подвергнуться необратимым изменениям, что приведёт к снижению его исторической ценности. Поэтому должен применяться принцип проектирования с учётом предназначения памятника, а не преобразование сооружения для произвольных функциональных предложений [2, с. 273]. Изменение функции, вызывающее значительную трансформацию формы и структуры исторического объекта, представляет угрозу сохранности и может привести к его уничтожению и исключению из реестра памятников архитектуры [3, с. 181]. Генезис и история памятника оказывают непосредственное влияние на его ценность [4, с. 129].

Не всегда рентабельно и возможно сохранить памятники без изменений их функции. В некоторых случаях новые виды адаптации могут способствовать рациональному использованию историко-культурных объектов и укреплению их социальных и культурных позиций. Поэтому содействие повторному использованию является одним из важнейших вопросов в политике охраны наследия.

Наиболее эффективной формой защиты памятников является сохранение их первоначального предназначения. Повторное использование мельниц с изменением функции желательнее, если оно обеспечивает их сохранность. В некоторых случаях новая функция может способствовать активной эксплуатации памятника и принести добавочную стоимость. Использование исторического здания считается первостепенным условием защиты, что требует поиска компромиссов и разработки теоретических принципов, благодаря которым могут быть найдены оптимальные пути приспособления объекта, сделаны прогнозы его дальнейшего развития в принятых условиях.

Новые функции могут обеспечить выживание памятника, но они также могут стать источником серьёзной опасности: уменьшения или полной утраты исторической подлинности и целостности. Преобразования, обеспечивающие современное использование, способны привести к утрате культурного контекста.

Выделяются следующие направления, которые могут способствовать сохранению исторических мельничных сооружений:

- 1) продолжение или восстановление исторической функции, учитывающей первоначальное назначение объекта;
- 2) раскрытие и усиление культурных ценностей объекта;
- 3) изменение функциональности объекта, которое, однако, не влияет на историческую структуру;
- 4) внесение обратимых изменений в дальнейшее развитие объекта;
- 5) сохранение находящегося под угрозой существования памятника архитектуры [3, с.181].

Сохранение функции. До недавнего времени в Беларуси можно было встретить мукомольные мельницы, работающие на электроэнергии, но сохранившие все технологические компоненты. Их следует рассматривать как потенциальные музеи, где в качестве экспонатов может быть представлено технологическое оборудование. Мельницу можно эксплуатировать и в то же время максимально защитить само здание, исторические компоненты и исходную функцию.

В этом случае постройка сохраняет своё местоположение. Связь между историко-культурной ценностью и её локализацией представляет собой важный ценностный компонент наследия, самосознания культуры, который утрачивается, если данный объект перемещается [5, с. 240]. Данное утверждение справедливо и по отношению к мельницам, которые никогда не строились в случайных местах и традиционно были тесно связаны и

взаимодействовали с окружающей средой. Их перемещение приводит к частичной потере ценности сооружения в результате утраты его исторического контекста.

Удачными примерами сохранения функции мельницы и её местоположения является паровая мельница в Заславле в этнографическом комплексе «Млын» и водяная мельница в агрогородке Жодишки Сморгонского района [5, с. 213].

Раскрытие и усиление культурных ценностей памятника архитектуры. Существует мнение, что наиболее оптимальным местом для сохранения и реновации памятников деревянного зодчества являются музеи под открытым небом (скансены). Проведение различных мероприятий, связанных с адаптацией памятника к новым функциям в музее, обеспечивает его выживание, восстановление архитектурно-художественного облика. С другой стороны, вмешательство в целостность и подлинность объекта создаёт некоторые угрозы для сохранения его ценности.

Недостатками такого переноса объекта является необходимость учёта современных противопожарных норм, которые разрабатываются для всех зданий и не учитывают особенности данного вида производственных сооружений. Это может привести к монтажу эвакуационных лестниц или невозможности демонстрации внутреннего оборудования при проведении экскурсий.

Удачным, с точки зрения экспонирования и научного сопровождения, примером является Музей народной архитектуры и быта в деревне Озерцо, в котором на данный момент находится три ветряных мельницы: мельница-козловка из деревни Домоткановичи Клецкого района, шатровая мельница (голландского типа) из деревни Зеленец Хотимского района и пальтрак из деревни Янушовка Мядельского района.

Перенос ветряных мельниц осуществляется и для создания мини-скансенов. Примерами могут служить деревни Глуша Бобруйского района (мельница перевезена из д. Иваново Несвижского р-на) и Русино Барановичского района, куда перемещён ветряк из деревни Горбачи Ляховичского района. Однако реставрация памятников осуществлялась местными силами, без привлечения специалистов, что привело к серьёзным искажениям их первоначального облика. Удачный пример – музейный комплекс старинных ремёсел в Дудутках (Пуховичский р-н), куда из деревни Берёзовка Кормянского района привезена шатровая ветряная мельница. Проектно-реставрационные работы были выполнены на высоком уровне. Мини-скансены, созданные на основе местных памятников архитектуры, природы и истории, могут оказаться весьма перспективными, решая локальные задачи сохранения объектов народного зодчества [5, с. 213].

Популярной тенденцией является передача ветряных мельниц как туристических достопримечательностей в частную собственность. Примерами такого переноса могут служить ветряные мельницы из деревень Ляды Жлобинского (перевезена в район д. Мольча Светлогорского р-на) [6], Болото

Кобринского (в д. Гирск Кобринского р-на) [7], Олешковичи Каменецкого (к усадьбе «Божий дар») районов [8].

Концептуально продуманная комплексная программа природоохранных работ могла бы способствовать обеспечению оптимальных условий для переноса и современного использования ветряных мельниц в Беларуси.

Изменение функциональности объекта, не влияющее на историческую структуру. Одним из примеров придания мельничным сооружениям новой нейтральной функции, которая не вмешивается в историческую структуру, является их адаптация под музей. Подобная деятельность часто требует значительных изменений в структуре памятника, что связано с отсутствием в Беларуси специальной нормативной базы для реставрационных работ на исторических объектах. Проектные организации вынуждены руководствоваться строительными нормами, общими для всех общественных зданий. Возникает парадокс: создание музея направлено на защиту памятника архитектуры, но применение строительных норм вынуждает вносить изменения, приводящие к утрате исторической ценности объекта. Это касается обеспечения путей эвакуации, охраны труда и техники безопасности. В результате многие инвесторы и владельцы отказываются от сохранения исторических и функциональных элементов для соответствия действующим нормам. Решение данной проблемы возможно при условии учёта в нормативной документации специфики исторических объектов. Примерами приспособления производственных сооружений под музей могут послужить водяные мельницы в деревне Дворище Лидского района [9] и Орше [10].

Внесение обратимых изменений в дальнейшее развитие объекта. Современные трансформации могут быть более радикальными в тех случаях, когда технологическое оборудование мельниц в значительной степени утрачено или когда в результате частичного разрушения сооружений их культурная ценность незначительна. Это также касается мельниц, имеющих большие свободные внутренние пространства (например, некоторые водяные, промышленные мельницы и мельницы крупных феодальных предприятий). Такие объекты могут быть использованы под жильё, служебные помещения, мастерские, выставочные пространства. Выполнение водяными мельницами функций жилого помещения имело место в Бобровщине, Браславе, Василевичах, Докшицах, Замошье, Ивье, Куково, Литвянах и Новом Свержене.

В случае адаптации мельниц под кафе, как и под музеи, необходимо упрощение действующих строительных норм. Названная тенденция требует учитывать санитарные нормы, что может привести к ещё большим необратимым изменениям в структуре исторического объекта. Примеры – водяные мельницы в деревнях Ворняны и Гервяты Островецкого района.

Сохранение находящегося под угрозой существования памятника архитектуры. Одним из путей приспособления мельниц является установка в них электрогенераторов. Первые эксперименты по производству

электроэнергии с использованием аутентичных мельниц были осуществлены в середине XX в. в Нидерландах. Однако результаты не оправдались: внесённые изменения имели серьёзные последствия для сооружений. Когда современные ветровые турбины оказались более прибыльными, эксперименты с классическими мельницами были остановлены [11, с. 42].

Благодаря применению аэронавигационных принципов и использованию листового металла в 2005 г. голландцы построили традиционную ветряную мельницу «Noletmolen», вырабатывающую электричество. Хотя мельница не является историческим зданием, она реализована в соответствии с традиционным дизайном.

Иная ситуация складывается при вмешательстве в структуру водяных мельниц, которые легче поддаются трансформациям. Данные сооружения можно рассматривать как небольшие гидроэлектростанции (мощностью до 5 мегаватт). Выработка возобновляемой энергии не оказывает вредного влияния на окружающую среду. Это весомый аргумент в пользу того, что водяные мельницы могут быть восстановлены и использованы в соответствии с глобальной стратегией максимального использования чистой энергии [12].

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы:

- вмешательство в историческую структуру здания, связанное с внедрением новых функций, неизбежно; оно может представлять угрозу для ценности памятника архитектуры и его сохранения;
- адаптация исторического здания к современным функциям требует разработки специальных правовых и строительных норм;
- проблема сохранения памятника как историко-культурной ценности должна быть приоритетной в исследовательских и проектных работах, связанных с историческими объектами;
- современные функциональные преобразования и соответствующие вмешательства необходимо оценивать с точки зрения природоохранных процедур;
- допустимые пределы изменений, связанных с функциональными преобразованиями, должны быть учтены в рекомендациях по сохранению памятников архитектуры;
- для исторических объектов со сложной функциональной и пространственной структурой следует разработать рекомендации по адаптивной доступности, определяющие ведущие категории природоохранных процедур и предпочтительные современные функции и направления развития;
- необходима разработка определённых юридических норм, создающих возможность финансирования реставрации и благоустройства памятников архитектуры, являющихся частной собственностью.

Внедрение всех приведенных выше пунктов может способствовать созданию благоприятных условий сохранения культурного наследия. Для Беларуси актуальным является вопрос восстановления утраченных

мельничных сооружений. Это важно для сохранения целостности исторических ландшафтов.

В настоящее время остро стоит вопрос сохранения нефункционирующих мельниц, которые подвергаются активному разрушению. Лишь их малое количество внесено в Список культурного наследия и является памятниками архитектуры. В результате принятия Указа Президента № 100 «О мерах по совершенствованию учёта и сокращению количества пустующих и ветхих домов в сельской местности» от 24 февраля 2012 г., вступившего в силу 1 сентября 2012 г., местные органы самоуправления вынуждены сносить пустующие и ветхие сооружения в сельской местности [13]. С момента вступления указа в силу было утрачено около 10 мельниц: в городе Глубокое, агрогородках Заболоть, Колядичи, Крутиловичи, деревнях Кашталяновщина, Козяны, Нарушевцы, Погорелое, Трацевичи [14]. В результате подобной практики мельницы на территории Беларуси могут исчезнуть и будут встречаться только в музеях и частных коллекциях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / рэдкал. : А. І. Лакотка (наук. рэд) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2013 – 2017. – Т. 1. Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. – 2013. – 575 с.
2. Stępień, P. M. Jak zmieniać funkcję w obiektach zabytkowych – refl eksje z praktyki konserwatorskiej / P. M. Stępień // Wartość funkcji w obiektach zabytkowych : praca zbiorowa / Polski Komitet Narodowy ICOMOS ; red. B. Szmygin. – Warszawa, 2014. – S. 273 – 278.
3. Małachowicz, M. Zmiany funkcji w obiekcie zabytkowym / M. Małachowicz // Wartość funkcji w obiektach zabytkowych : praca zbiorowa / Polski Komitet Narodowy ICOMOS ; red. B. Szmygin. – Warszawa, 2014. – S. 181 – 188.
4. Gawlicki, M. Funkcja zabytku – wyznacznik wartości czy pole konfliktów? / M. Gawlicki // Wartość funkcji w obiektach zabytkowych : praca zbiorowa / Polski Komitet Narodowy ICOMOS ; red. B. Szmygin. – Warszawa, 2014. – S. 129 – 136.
5. Локотко, А. И. Архитектурное наследие Беларуси (развитие традиций, охрана и реставрация) / А. И. Локотко. – Минск : Право и экономика, 2004. – 304 с.
6. Ветряная мельница в «Миколином острове» около посёлка Мольча, перевезённая из деревни Ляды Гомельской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ais.by/news/15184>. – Дата доступа: 10.02.2018.
7. Памятные места в районе: Гирск. Ветряная мельница [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ikobrin.by/kobtur-menica.php>. – Дата доступа: 12.02.2018.
8. В усадьбе «Божий Дар» собирают из деталей пятнадцатиметровую мельницу XIX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vb.by/society/tourism/staraija_melnica_vosstanovlenie.html. – Дата доступа: 12.02.2018.
9. Под Лидой восстановили старинную мельницу с протекающей в подвале рекой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://reality.tut.by/news/offtop-reality/573012.html>. – Дата доступа: 12.02.2018.
10. Аршанскі этнаграфічны музей «Млын» [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://orsha.museum.by/be/node/32937>. – Дата доступа: 16.02.2018.

11. Nieuwstadt, M. A future for mills. Principles for dealing with heritage mills / M. Nieuwstadt. – Eindhoven : Cultural Heritage Agency, 2012. – 76 p.
12. Młynarstwo wodne Lubelszczyzny [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/mlynarstwo-wodne-lubelszczyzny/>. – Дата доступа: 16.02.2018.
13. О мерах по совершенствованию учёта и сокращению количества пустующих и ветхих домов в сельской местности : Указ Президента Респ. Беларусь, 23 февраля 2012 г., № 100 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Национальный центр правовой информации Республики Беларусь.
14. Утраченные недавно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://globus.tut.by/type_tn_lost.htm. – Дата доступа: 18.02.2018.

РЕЗЮМЕ

В результате технологического прогресса мельницы утратили свою первоначальную функцию, что привело к необходимости решения вопросов их сохранения и современного использования. Изменение функции, вызывающее значительную трансформацию формы и структуры исторических объектов, представляет угрозу их разрушения и снижения историко-культурной ценности. Необходим поиск решений, учитывающих индивидуальный характер мельничных сооружений.

SUMMARY

As a result of technological progress windmills have lost its primary function. It brought up the problem of their conservation and contemporary usage. The change of function which brought about the considerable transformation of the windmills' structure pose a threat to their maintenance and the reduction of their historical and cultural value. It is necessary the search of solutions which take individual nature of windmills into account. It makes necessary the search of solutions which take individual nature of windmills into account.

Бобко М. Р.

НОВЫЕ СВЕДЕНИЯ О СЕМЬЕ ХУДОЖНИКА Ф. А. ТУЛОВА

*Издательство «Белпринт»
(Поступила в редакцию 16.11.2017)*

Информация о жизни русского портретиста 1-й половины XIX в. Фёдора Андреевича Тулова далеко не полная. В его биографии содержится множество «белых пятен», по поводу которых исследователи высказывают противоречивые предположения. Данная статья восполняет один из пробелов: найденные нами в Национальном историческом архиве Беларуси документы позволили пролить свет на семью художника, в частности, установить имя его жены и сына.

Просматривая метрическую книгу пропойской Рождество-Богородицкой церкви об умерших за 1853 – 1857 гг., где русская исследовательница жизни и творчества Ф. А. Тулова И. Г. Котельникова в конце 1970-х годов обнаружила запись о смерти художника, мы выявили также запись от 24 июня 1856 г. о смерти мальчика двух лет: умер «Коллежского Регистратора жены вдовы Иульянии Максимовой Туловой сын Михаил» [5].

Все данные этой записи указывали на то, что это жена и сын художника. Коллежский регистратор – в Табели о рангах чиновник низшего гражданского

чина 14-го класса, каковым и являлся Ф. А. Тулов, исходя из записи о его смерти [4]. Художник умер 1 ноября 1855 г., следовательно, на момент смерти ребёнка его жена действительно была бы вдовой. К тому же умерший мальчик родился предположительно в 1854 г., когда Фёдор Андреевич был ещё жив.

Эта запись имела для нас большое значение, поскольку была отправной точкой в поиске записи о бракосочетании Фёдора Андреевича Тулова с некоей Иульянией Максимовой.

В метрических книгах пропойской Рождество-Богородицкой церкви о бракосочетавшихся за 1846 – 1854 гг. и 1854 – 1863 гг. записи об этом бракосочетании обнаружено не было. Однако выявлена запись о втором браке Иульянии Туловой с Иваном Геращенко в 1860 г. На тот момент ей было 27 лет [3]. Таким образом, мы предположили, что венчание её с Ф. А. Туловым могло произойти не ранее 1849 г. (невесте должно было исполниться не менее 16 лет).

Запись о бракосочетании в метрических книгах пропойской церкви могла отсутствовать по причине того, что венчание проходило в другом храме. Мы предположили, что информацию необходимо искать в пределах Могилёвской губернии, в связи с чем были просмотрены метрические книги церковью местечка Быхова и города Могилёва за ранее определённый временной промежуток 1849 – 1855 гг.

В результате поисков в метрической книге могилёвской Николаевской церкви о бракосочетавшихся за 1843 – 1871 гг. обнаружена запись о венчании 6 февраля 1849 г. коллежского регистратора «Феодора Андреева сына Тулова и дворовой девицы Иульянии Максимовой» [2]. Кроме того, сохранилась книга брачных обысков могилёвской Николаевской церкви за 1839 – 1855 гг., в которой содержится подробная информация о заключении этого брака. В силу значимости последнего документа считаем необходимым привести его полностью с сохранением орфографии оригинала:

«№ 6, 1849-го года Февраля 6-го дня. По Указу Его Императорского Величества, города Могилёва Николаевской церкви Священно и церковнослужители производили обыск о желающих вступить в брак и оказалось следующее: 1. Жених уволенный от службы Коллежский Регистратор Феодор Андреев сын Тулов, православнаго вероисповедания, жительствовал до ныне в приходе местечка Пропойска Рождество-Богородицкой Церкви. 2. Невеста Быховскаго Уезда, местечка Пропойска, Помещика Александра Иванова фон-Бенкендорфа, дворовая девица, Иульяния Максимова, православнаго вероисповедания, жительствовала до ныне в приходе же Пропойской Церкви. 3. Возраст к супружеству имеют совершенный и именно жених 45 лет а невеста 18 лет, и оба находятся в здравом уме. 4. Родства между ними Духовнаго или плотскаго, родства и свойства возбраняющаго по установлению святых церкви брак, никакого нет. 5. Жених холост а невеста девица. 6. К бракосочетанию приступают они по своему взаимному согласию и желанию, а не принуждению и на то имеют жених от своих родственников а невеста от уполномоченнаго роднаго брата

помещика Владимира Иванова фон-Бенкендорф позволение. 7. По троекратному оглашению, сделанному в означенной церкви 30 января и 3 и 6 февраля чисел сего года, препятствия к сему браку никакого никем ни объявлено. 8. Для удостоверения сего брака безпрепятственности имеются письменные документы: а) о женихе из Могилёвскаго Губернскаго Правления от 16-го марта 1828 года за № 8549. Об увольнении паспорт в копии под сим списанный, а также и свидетельство от Духовнаго Его Отца о бытии во исповеди и святых таин причастия каждогодно, хранящагося при сей церкви и б) о невесте также метрическая выпись с свидетельством о бытии в исповеди и св. таин причастия и вышеупомянутое дозволение выданное 1849-го года января 31-го дня за № 114, хранящийся также при сей церкви. 9. Посему бракосочетание означенных лиц предположено совершить в вышеупомянутой Николаевской церкви 6-го февраля в указанное время при посторонних свидетелях. 10. Что всё показанное здесь о женихе и невесте справедливо в том, удостоверяют своею подписью как они сами, так и по каждом два поручителя с тем, что если что окажется ложным, то подписавшиеся повинны за то суду по правилам церковным и по законам гражданским.

Жених Коллежский регистратор Фёдор Тулов.

Невеста Юлиана Максимова, и вместо ея неграмотной расписался О. Песляк.

Поручители по женихе: Губернский Секретарь Осип Варфоломеев Песляк, Капитан и кавалер Николай Козьмин сын Шугальский, поручители по невесте: Коллежский Секретарь Ксаверий Мартинов сын Кржисевич, Губернский Секретарь Иосиф Иванов сын Чекотовский.

Обыск производили: Протоиерей Афонасий Данилов сын Шклеревич, Диакон Фока Петров сын Колосов» [1].

В связи с тем, что Иульяния была крепостной помещика Бенкендорфа, в брачном обыске приводится также данное ей разрешение на вступление в брак с Фёдором Андреевичем Туловым за № 114: «Тысяча восемьсот сорок девятого года января тридцать перваго дня, я нижеподписавшийся Помещик Владимир Иванов фон-Бенкендорф, по уполномочию роднаго брата моего разных губерний Помещика Александра Иванова фон-Бенкендорф, дал сие Свидетельство крепостной Пропойскаго Его имения дворовой девице Иульянии Максимовой в том, что согласно ея желанию, дозволяю я ей Иульянии вступить в законный брак с Коллежским Регистратором Феодором Андреевым сыном Туловым, буде нет законных препятствий, и как до нея Ульянии так и к детям ея, брат мой и наследники Его ни малейшей притензии иметь не должны. В удостоверение чего, сие Свидетельство подписом моим с приложением герба нашего печати утверждаю. На подлинном подписал Помещик Владимир Иванов фон-Бенкендорф» [1].

Вышеприведённые документы свидетельствуют о том, что Иульяния Максимова (Тулова) действительно являлась законной женой художника, и, соответственно, умерший в 1856 г. мальчик Михаил приходился ему сыном.

Результаты нашего исследования полностью опровергают слова И. Г. Котельниковой, утверждавшей: «Книги пропойской Рождество-Богородицкой церкви, учитывающие родившихся, умерших, сочетавшихся браком (в значительной мере сохранились), просмотренные нами с 1830 по 1863 год, никаких сведений о членах семьи Тулова не содержат. Поэтому можно предположить, что семьи у него в Пропойске не было» [8, с. 44]. Исследователь не уделила должного внимания обнаруженной ею информации о коллежской регистраторше Иульянии Туловой и лишь обозначила в своей статье, что «родство её с художником установить не удалось» [8, с. 58].

На данном этапе исследования точную дату рождения сына живописца найти не получилось, так как метрические книги пропойской Рождество-Богородицкой церкви о родившихся после 1844 г. не сохранились. У нас возникало также предположение, что поскольку венчание проходило в Могилёвской Николаевской церкви, то и ребёнка могли крестить там же. Однако в метрических книгах указанной церкви о родившихся за 1844 – 1850 гг. и 1850 – 1865 гг. сведений о Туловых нет. Также остаётся открытым вопрос, был ли этот ребёнок единственным в семье художника, поскольку до рождения Михаила супруги прожили в браке около 5 лет.

Находка брачных документов явилась причиной возникновения и других не менее важных вопросов.

Во-первых, она выявила нестыковки в возрасте Ф. А. Тулова. Согласно метрической книге пропойской Рождество-Богородицкой церкви об умерших за 1853 – 1857 гг., на момент смерти в 1855 г. художнику было 63 года [4]. В двух документах о браке 1849 г. указан возраст жениха – 45 лет [1; 2]. Если считать, что Ф. А. Тулов умер в 63 года, то на момент женитьбы ему было бы 57 лет. Если же принять, что на момент женитьбы ему было 45 лет, то умер бы он в 51 год, а годом его рождения был бы 1804 г. Однако его первое подписное произведение датировано 1811 г. Это «Портрет Константина Тулова», который находится в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. Получается, что художник написал его в 7-летнем возрасте. Кроме того, обе записи не согласуются с документами из филиала Государственного архива Ярославской области в городе Угличе об Андрее Тулове и его детях [6; 7] и установленной нами датировке, что Фёдор родился в 1794 г. Скорее всего, в обеих записях содержатся ошибки. Для объяснения этих нестыковок выскажем предположение, что по какой-то причине в документах о бракосочетании художник умышленно уменьшил свой возраст на 10 лет, возможно, стесняясь большой разницы со своей юной невестой. А в записи о смерти вместо 61 года ошибочно был указан возраст 63 года.

Во-вторых, эта находка подталкивает нас к более внимательному изучению живописного наследия художника с целью поиска среди множества анонимных произведений портрета (или портретов) его жены, ведь, будучи тонким и лиричным портретистом, Ф. А. Тулов, скорее всего, не мог её не писать. Мы считаем, что на портрете должна быть изображена молодая

женщина 18-24 лет, возможно, с ребёнком на руках. Портрет должен быть датирован концом 1840-х – 1850-ми годами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Ф. 2322. Оп. 1. Д. 109. Л. 94 об. – 96.
2. НИАБ. – Ф. 2322. Оп. 1. Д. 213. Л. 22 об.
3. НИАБ. – Ф. 2349. Оп. 1. Д. 14. Л. 61 об.
4. НИАБ. – Ф. 2349. Оп. 1. Д. 21. Л. 89 об.
5. НИАБ. – Ф. 2349. Оп. 1. Д. 21. Л. 108 об.
6. Филиал государственного казённого учреждения «Государственный архив Ярославской области» (УгФ ГАЯО). – Ф. 18. Оп. 3. Д. 43. Л. 68.
7. УгФ ГАЯО. – Ф. 18. Оп. 3. Д. 52. Л. 88 об.
8. Фёдор Андреевич Тулов. Русский портретист XIX века : каталог выставки / авт. ст. : С. В. Ямщиков [и др.]. – М. : Советский художник, 1989. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам научных исследований автора, в ходе которых были установлены данные о семье художника Ф. А. Тулова, в частности о его жене Иульянии Максимовой (Туловой) и сыне Михаиле. В ней впервые публикуются документы, найденные автором в Национальном историческом архиве Беларуси.

SUMMARY

The article is prepared by the results of scientific research of the author. In the course of the research data about family of the artist F. A. Tulov, in particular about his wife Iulyaniya Maximova (Tulova) and the son Mikhail have been established. The documents found by the author in National historical archive of Belarus are published for the first time.

Бунеева Д. Ю.

УПЛЫЎ НАВУКОВА-ТЭХНІЧНАГА ПРАГРЭСУ НА РАЗВІЦЦЁ ФЕНОМЕНА КІЧУ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2018)*

Шырокае распаўсюджванне масавай культуры і кічу звязана ў значнай ступені з навукова-тэхнічным прагрэсам. Уплыў тэхналогій як на асобнага чалавека, так і на грамадства ў цэлым, хоць і заўважаны многімі даследчыкамі, пакуль не асэнсаваны ў поўнай меры.

Сучасны чалавек не страціў патрэбы ў мастацкіх творах, але мае да іх іншыя, у параўнанні з папярэднімі эпохамі, патрабаванні. Яны звязаны як з унутранымі змяненнямі, якія адбыліся пад уплывам новых магчымасцей, прынесеных навукай і тэхнікай, так і са знешнімі фактарамі – новым, паскораным рытмам жыцця і значным аб'ёмам інфармацыі. Навукова-тэхнічны прагрэс уплывае і на змяненні ў тэхналогіях вытворчасці мастацкіх твораў: адкрыліся шырокія магчымасці для іх рэпрадуктавання тэхнічнымі сродкамі, што ў сваю чаргу зрабіла мастацтва больш даступным, але ў значнай ступені пазбавіла глыбіні, істотна спрасціла механізмы яго ўспрымання. Шырокае распаўсюджванне фатаграфіі не толькі істотна пашырыла

магчымасці творчасці, але і паставіла перад аўтарамі новыя праблемы, якія адносяцца да сутнасці выяўленчага мастацтва, яго новых задач.

Сярод найбольш значных змяненняў, што маюць сувязь з навукова-тэхнічным прагрэсам і аказваюць пры гэтым істотны ўплыў на культуру і мастацтва, спрыяючы развіццю феномену кічу, вылучаюцца наступныя:

– «масавізацыя» грамадства і культуры, фарміраванне такога феномена, як «масавы чалавек»;

– паскарэнне рытму жыцця, прынцыповае павелічэнне аб’ёмаў інфармацыі і, як вынік, фрагментарнасць мыслення сучаснага чалавека;

– інтэрнэт-тэхналогіі, якія ўплываюць на распаўсюджванне плагіяту і стварэнне прац кампілятыўнага характару;

– развіццё фатаграфіі і іншых тэхналогій рэпрадуктавання мастацкіх твораў, замена ручной працы камп’ютарнымі тэхналогіямі.

Дадзеныя фактары ўплываюць адначасова і на спажывоў мастацкіх твораў, і на аўтараў, спрыяючы пашырэнню крызісных тэндэнцый.

Масавізацыя грамадства і культуры. Магутнае развіццё навукі і тэхнікі ў XIX ст. і, як яго вынік, эканамічны ўздым аказалі значны ўплыў на ўсё грамадства і паспрыялі фарміраванню такога феномена, як «масавы чалавек» (найбольш поўную характарыстыку гэтай з’яве дае Х. Артэга-і-Гасэт [8]). Калі раней перад чалавекам стаяла пытанне задавальнення жыццёва неабходных патрэб, то ўся яго дзейнасць была падпарадкавана менавіта гэтаму. Цяпер значная частка гэтых патрэб задавальнялася навукай і тэхнікай, пытанне выжывання перастала стаяць востра і патрабаваць вялікіх намаганняў. Таму ўсё больш часу і сродкаў пачынае траціцца на індустрыю забаў.

Разам з імклівым развіццём навукі і тэхнікі адбывалася паніжэнне ролі рэлігіі і падмена духоўных каштоўнасцей матэрыяльнымі прыярытэтамі, што садзейнічала дэградацыі культурных каштоўнасцей. Асабліва прыкметным гэта было ў таталітарных грамадствах, калі людзі ў процівагу камунальна-побытавым нястачам і ідэалагічна рэжымным штапам вымушаны былі шукаць пэўныя, часам прымітыўныя сродкі, каб пры такіх умовах абазначыць прыватную аўтаномію і індывідуальнасць. Адсюль – выразаныя з газеты сурвэткі, слонікі на палічках, свінкі-скарбонкі, маляваныя дыванкі над ложкам, дзе выяўлены алені ў кветках, павы, галубкі, лебедзі. Кіч замацаваў свае пазіцыі і ўвайшоў у эпоху росквіту.

У індустрыяльным грамадстве для чалавека становяцца важнымі асабістыя якасці і здольнасці, а не падтрыманне сувязяў праз традыцыю з тым асяроддзем, з якога ён паходзіў.

Працэсы глабалізацыі, якія назіраюцца ў XX – XXI стст. (развіццё новых сродкаў камунікацый, інтэрнэт-тэхналогій, мас-медыя і інш.), садзейнічаюць таму, што, па сутнасці, страчваецца сэнс у падзеле чалавецтва на масу і эліту. Нават самы аскетычны лад жыцця не дазволіць прадстаўніку сучаснага грамадства цалкам пазбегнуць уплыву мас-медыя. Ж. Бадрыяр, прымаючы да ўвагі ўсёпранікальнасць сродкаў масавай інфармацыі

параўноўвае іх уплыў на чалавека з апрамяненнем пры ядзерным выбуху, але гэтае «апрамяненне» знакамі, сімваламі, вобразамі [3; 5]. Таму, на сучасным этапе кожны чалавек у той ці іншай ступені з'яўляецца прадстаўніком масавага грамадства, знаёмым са з'явай кічу.

Такім чынам, калі індустрыялізацыя, характэрная для XIX – 1-й паловы XX ст., пачала працэс «масавізацыі» грамадства, то актыўнае развіццё СМІ на сучасным этапе фактычна завяршыла працэс фарміравання феномена «масавага чалавека».

Адной з асноўных рыс постіндустрыяльнага грамадства з'яўляецца засяроджанасць на інфармацыйнай дзейнасці, прыярытэт вытворчасці не матэрыяльных прадуктаў, а інфармацыі і ведаў, распаўсюджванне якіх адбываецца праз сродкі масавай інфармацыі.

Суадносіны сучаснага грамадства і СМІ можна ахарактарызаваць як суб'ектна-аб'ектныя, дзе чалавек з'яўляецца пасіўным аб'ектам інфармацыйнага ўздзеяння, а мас-медыя выступаюць у ролі актыўнага суб'екта [5]. Таму ў значнай ступені менавіта СМІ фарміруюць такую з'яву, як чалавек масы, які характарызуецца стратай суб'ектных якасцей [4].

Стандартызацыя выклікае знікненне творчага пачатку, паколькі індывідуальная творчасць патрабуе нестандартнасці мыслення, выхаду за межы звычайнай паўсядзённасці. Для кічу характэрна выкарыстанне ўжо створаных шаблонаў і клішэ.

«Чалавек масы» з'яўляецца ідэальным творцам і спажыўцом кічавай культуры. Пры гэтым важна разумець, што «масавы чалавек» – гэта, хутчэй, абстракцыя, паняцце, неабходнае для абазначэння характэрнай тэндэнцыі, а не канкрэтны індывід. Кожная асоба любога чалавека, незалежна ад яе густу ў музыцы, літаратуры і выяўленчым мастацтве, не можа быць зведзена да бязлікага паняцця масы.

Успрыняцце часу і прасторы, фрагментарнасць мыслення. Індустрыялізацыя істотна паўплывала на рытм сучаснага жыцця і ўспрыманне часу. Паскарэнне працэсаў перадачы і апрацоўкі інфармацыі, павелічэнне яе аб'ёмаў спрыяюць таму, што кожны часавы адрэзак становіцца больш інтэнсіўным, насычаным за папярэдні; адбываецца «ўшчыльненне» часу. Такім чынам, жыццё сучаснага чалавека напоўнена падзеямі, з'явамі, інфармацыяй у большай ступені, чым жыццё папярэдніх пакаленняў [5]. Антраполог А. Джонсан апісвае эвалюцыю ўспрыняцця часу як паступовы пераход ад «грамадства залішняга часу» («time surplus» society) да «грамадства дастатковага часу» («time affluence» society) і, нарэшце, «грамадства часовага голаду» («time famine» society) [12].

Значны аб'ём інфармацыі, якую чалавеку даводзіцца пераапрацоўваць, аказвае ўплыў на стыль яго мыслення: неабходным становіцца навыв павярхоўнага чытання. У сувязі з гэтым адной з найбольш характэрных для сучаснай свядомасці рыс з'яўляецца яе перарывістасць, фрагментарнасць [10]. Чалавецтва ў прынцыпе страчвае магчымасць цэласнага, глабальнага мыслення, навыв павольнага, «шматузроўневага» чытання (слова «чытанне»

тут можна ўжываць у адносінах не толькі да літаратуры, але і да выяўленчага мастацтва, як яго асэнсаванне, «счытванне» сістэмы сэнсаў).

Такія змяненні ўплываюць і на мастацкую сферу, у прыватнасці, у выяўленчым мастацтве ствараецца ўсё менш маштабных твораў, якія патрабуюць глыбокага, удумлівага сузірання. Форма перадачы інфармацыі, што найбольш адпавядае стану сучаснага чалавека, – гэта кароткі рэкламны відэаролік, дзе падаецца максімальная колькасць інфармацыі на працягу некалькіх хвілін.

Інтэрнэт і кампютарныя тэхналогіі. На стыль мыслення сучаснага чалавека, а таксама на методыку яго працы з мастацкімі творамі аказвае моцнае ўздзеянне развіццё камп'ютарных тэхналогій і інтэрнэту.

Калі раней асноўным месцам захоўвання неабходных звестак быў чалавечы мозг, то са з'яўленнем сусветнай павуціны ўзнікла значная колькасць знешніх носбітаў інфармацыі, якім перадаецца частка кагнітыўных функцый. Зыходзячы з гэтага, Т. У. Чарнігаўская ставіць пытанне: дзе заканчваецца чалавек як асоба, калі ў яго ментальных працэсах задзейнічана вялікая колькасць удзельнікаў? [9]. У выніку можна казаць пра такую з'яву, як «размеркаваная свядомасць» [7]. М. Імамчы сцвярджае, што ў сувязі з гэтым чалавечая памяць мяняе сваю прыроду, страчвае вобразнасць і метафарычнасць і ўсё больш схіляецца да канкрэтыкі лічбаў [6].

Другой небяспечнай тэндэнцыяй, звязанай з інтэрнэтам, з'яўляецца размыванне паняцця аўтарства: «Мы ўвесь час купаемся ў інфармацыі рознага роду, і яна так лёгка склейваецца, кампануецца, што незразумела, хто з'яўляецца аўтарам тэкстаў, якія мы чытаем у інтэрнэце» [9]. Гэтая тэндэнцыя датычыцца не толькі літаратурнай творчасці. Калі сучасны мастак мае шырокія магчымасці пазнаёміцца з працамі творцаў з розных частак свету, узнікае непераадольнае жаданне «пазычаць» іх ідэі і падыходы, асабліва калі размова ідзе не пра ўласную творчую самарэалізацыю, а пра тэрміновы прыватны заказ. Таму ў пошуку ідэй і іх мастацкага вырашэння сучасны аўтар звяртаецца не да ўласнага вопыту, а да знешніх рэсурсаў, што выступае адным з фактараў павярхоўнасці сучаснага мастацтва і яго засяроджанасці хутчэй на знешніх эфектах, чым на ўнутранай сутнасці.

Рэпрадуктаванне мастацкіх твораў тэхнічнымі сродкамі. Змяненні, якія былі выкліканы навукова-тэхнічным прагрэсам і аказваюць значны ўплыў на сучасныя мастацкія працэсы, маюць не толькі антрапалагічны характар. Развіццё навукі настолькі пашырыла даступныя мастаку тэхнічныя сродкі і спрасціла яго працу, што на сучасным этапе прывяло, па сутнасці, не толькі да напаўнення культурнай прасторы новымі мастацкімі формамі, але і да істотнага перагляду ролі і значэння аўтара ў мастацкім працэсе. Тое, чаму раней людзі вучыліся дзесяцігоддзямі, цяпер можа рабіць машына.

На мяжы XIX – XX стст. тэхнічныя магчымасці вытворчасці мастацкіх твораў дасягнулі новага ўзроўню, які дазволіў ператварыць ўсю сусветную мастацкую спадчыну ў аб'ект рэпрадуктавання. Адначасова з нашага жыцця пачалі знікаць рукатворныя вырабы. Месца карціны ў інтэр'еры ўсё часцей

займае рэпрадукцыя. Акрамя таго, машынная вытворчасць паспяхова спраўляецца з вырабам шматлікіх сувеніраў. Яна амаль выціснула з рынку дробнай пластыкі і сувенірнай прадукцыі рамеснікаў, што аказала негатыўны ўплыў на эстэтычныя якасці вырабаў.

І. А. Антонова вызначае наш час як эпоху рэпрадукцый, якая характарызуецца практычна поўнай адсутнасцю непасрэдных кантактаў з мастацкімі творамі [1]. Пры гэтым, нягледзячы на значнае развіццё сучаснай тэхнікі, паміж копіяй і арыгіналам заўсёды застаецца вялікая розніца, яна адлюстравана ў памеры, матэрыяле, манеры пісьма, колеры, які амаль ніколі не перадаецца пры друку са стопрацэнтнай дакладнасцю: «Мазок, лесіроўка, нават пацямненне, якое з часам ужо ўваходзіць у вобраз, мрамур гэта ці бронза, і іншае, іншае – гэтыя адчуванні канчаткова страчаны ў эпоху рэпрадукцый» [1, с. 24].

В. Бенямін вызначае гэтую розніцу паняццем аўры, якая ёсць у арыгінальнага мастацкага твора і страчваецца пры яго рэпрадуктаванні тэхнічнымі сродкамі. Унікальнасць твораў у ранейшую эпоху выклікала неаддзельнасць мастацкага аб'екта ад культурнага кантэксту яго існавання, традыцыі. Пры рэпрадуктаванні твор губляе сувязь з традыцыяй [2].

Сутыкненне са спрошчанымі мастацкімі вобразамі, якое суправаджаецца павелічэннем аб'ёмаў інфармацыі, прыводзіць да спрашчэння ўспрыняцця, страты чалавекам здольнасці паглыбіцца ў мастацкі твор, успрымаць яго на эмацыянальна-пачуццёвым узроўні.



Сувенірная крама ў Фларэнцыі [11].

Такім чынам, акрамя пазітыўных змяненняў навукова-тэхнічны прагрэс прынёс шэраг праблем і паставіў перад чалавецтвам мноства пытанняў.

Агульнае паскарэнне рытму жыцця і значнае павышэнне аб'ёмаў інфармацыі, якую неабходна непарыўна перапрацоўваць, у пэўнай ступені спрыяюць паніжэнню ролі мастацтва ў сучасным свеце: у чалавека няма часу на рэчы, што не прыносяць яму практычнай карысці. Сучасны чалавек адчувае патрэбу пераважна ў такіх мастацкіх творах, якія спрыяюць рэлаксацыі, а не патрабуюць душэўнай і інтэлектуальнай працы. Да мастацтва такога кшталту яго прывучае масавая культура (яна на сучасным этапе ўсё

больш паглынае як народнае, так і элітарнае мастацтва), а таксама СМІ, што падаюць інфармацыю адразу ў гатовым выглядзе, прывучаючы чалавека выступаць у ролі аб'екта, а не суб'екта, у тым ліку і ў адносінах да мастацкага прадукту.

ЛІТАРАТУРА

1. Антонова, И. Гибель богов / И. Антонова // Русский пионер. – 2016. – № 2(62). – С. 22 – 24.
2. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху её технической воспроизводимости / В. Беньямин // Кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm. – Дата доступа: 30.12.2013.
3. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр; пер. Л. Любарской, Е. Марковской. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
4. Ильин, А. Н. Субъект в массовой культуре: на материале китч-культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / А. Н. Ильин; Омский гос. пед. ун-т. – Омск, 2009. – 22 с.
5. Ильин, А. Н. Широкое поле массмедиа китча / А. Н. Ильин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-4.html> /. – Дата доступа: 25.07.2017.
6. Имамичи, Т. Моральный кризис и метатехнические проблемы / Т. Имамичи // Вопросы философии. – 1995. – № 3. – С. 74 – 82.
7. Мамонова, В. А. Распределённое сознание, или о новых горизонтах расширения в пространстве электронной культуры / В. А. Мамонова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – № 4-1. – С. 315 – 319.
8. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Восстание масс: сб. / Х. Ортега-и-Гассет. – М., 2007. – С. 5 – 209.
9. Распределённое сознание: Татьяна Черниговская о будущем чтения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theoryandpractice.ru/posts/7582-chernigovskaya>. – Дата доступа: 13.03.2017.
10. Троицкий, С. А. Ускорение времени / С. А. Троицкий // Философия старости: геронтология: сб. материалов конф. – СПб., 2002. – Вып. 24. – С. 66 – 71.
11. Anderson, S. David's Ankles: How Imperfections Could Bring Down the World's Most Perfect Statue: my obsession with the flaws, reproductions and potential collapse of Michelangelo's masterpiece / S. Anderson [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.nytimes.com/2016/08/21/magazine/davids-ankles-how-imperfections-could-bring-down-the-worlds-most-perfect-statue.html>. – Date of access: 05.03.2018.
12. Johnson, A. The Evolution of Human Societies: From Foraging Group to Agrarian State / A. Johnson, T. Earle. – Stanford: Stanford University Press. – 2000. – 456 p.

РЕЗЮМЕ

В статье делается попытка проследить связь между научно-техническим прогрессом и тотальным распространением массовой культуры и китча, которое наблюдается как в мировой, так и в белорусской культуре на современном этапе. Автор анализирует, каким образом увеличение объёмов информации, ускорение ритма жизни, развитие интернет-технологий и СМІ, а также средств технического воспроизведения произведений искусства влияют на художников и на потребителей произведений искусства.

SUMMARY

The author tries to examine the connection between scientific and technological advances on the one hand and the enormous spread of mass culture and kitsch, taking place both in the

World and Belarusian culture, on the other. The article investigates how the significant increase in information, the acceleration of life, the development of the Internet technologies, mass-media and technical devices for mechanical reproduction of artworks influence both artists and consumers of art.

Велигура Н. Н.

ТЕХНИКА ФАКТУРНОЙ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ «ТЕКСТИЛЬ»

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусства, г. Киев

(Поступила в редакцию 21.11.2017)

Анализируя акварельные произведения и технику художников XVII – XX вв., находим, что каждый из них является «мэтром живописи», а их произведения – культурным наследием человечества. В искусстве акварели на сегодняшний день сформировалось многообразие техник, приёмов, стилистических направлений. Многие именитые художники внесли свой вклад в сокровищницу акварельной живописи. Акварель находилась у истоков творческого пути А. Канале, Д. Батиста, Ф. Гварди, Т. Гёртина, У. Тёрнера, Э. Делакруа, П. де Винта и других. Акварель уже давно включает в себе все свойства законченного станкового произведения и не рассматривается как подспорье к живописи маслом. С XV – XVI вв. в Италии и других странах Европы акварель – от водяной техники бистра и туши до введения многоцветия – сформировалась как самостоятельная техника живописи.

Неотъемлемым условием рождения и популярности акварели было распространение бумаги в Европе в XV в. Для акварели бумага не просто основа, а её основная и излучающая матрица. Её зернистая белизна поглощает и одновременно отражает цветовые волны; экспериментируя с цветом, мастера не ограничивались белизной и тонировали бумагу. Например, в Венеции, прославленном центре цвета и лирического пейзажа, использовали предварительно окрашенную голубую бумагу, дающую интересные живописные эффекты: вид изображения зависел от присущих листу качеств и от точности дозировки пигмента и воды. Сегодня это также сложная техника, потому что даже на очень качественных специальных сортах бумаги акварель плохо переносит исправления.

Венецианский художник XVIII в. Франческо Гварди (1712 – 1793) использовал в своих акварелях сорта обёрточной бумаги, которая позволяла ему получать желаемые эффекты в расплывчатости, их соединениях. Это способствовало передаче подвижности среды. Ф. Гварди нередко использовал и сам тон бумаги, оставляя большое пространство, не тронутое кистью, создавая впечатление глубокой воздушной среды [3, с. 11].

Одним из пионеров английской акварельной живописи заслуженно признан Питер де Винт (1784 – 1849). Он виртуозно работал широкими, жёсткими кистями по фактурной бумаге. Его акварели отличались чистотой цвета, в них много света и воздуха, контрастов между светлыми и тёмными массами, что делало их жизненными и правдивыми [3, с. 25].

Работая в Италии, использовал тонированную бумагу и Уильям Тёрнер (1775 – 1851) – новатор в английской акварели начала XIX в. Он применял синюю бумагу. Так, картина «Заход солнца. Руан» написана гуашью на синем фоне; римские этюды также выполнены на тонированной бумаге. В последних работах для более яркой передачи оттенков света ламп в театре, факелов или фейерверков в ночном небе У. Тёрнер использовал бумагу, тонированную в коричневый фон.

Согласно китайским летописям, бумагу изобрёл чиновник по имени Цай Лунь в 105 г. н. э. Для этого он взял волокна шелковицы, старые тряпки, пеньку, древесную золу, всё это тщательно растолок и смешал с водой. Полученную массу выложил на деревянную раму и сито. После того, как вода стекала, массу сушили на солнце и тщательно разглаживали с помощью камней. В итоге были получены прочные листы бумаги, не уступавшие по качеству бумаге из шёлкового сырья, но намного дешевле. Впервые в истории человечества был получен доступный и качественный материал, пригодный для письма, замены которому нет и сегодня [4]. В настоящее время китайские художники используют мягкую тонкую рисовую бумагу для однослойной живописи, а бумагу твёрдых сортов – для многослойной.

Возможности многовековой водяной техники уникальны: в считанные минуты мастер может запечатлеть ветку цветущего дерева, цветок пиона или лотоса, сидящую на ветке птицу, то есть любую переменчивую натуру, демонстрируя при этом технику непрерывного движения кисти, когда рука и кисть становятся цельным инструментом художника. В китайской акварельной живописи присутствует стремление к созерцанию внутреннего, духовно-сакрального, лирически-поэтического начала, наполненности метафорами, аллегориями, символикой цвета; апелляции к познанию сути вещей не только и не столько умственной, сколько интуитивной и чувственной.

Под акварельное изображение используется различная основа: кроме бумаги, в Китае для росписи вееров и ширм основой служит шёлк; в Египте – папирус; в Европе в овальных портретах – слоновая кость.

Акварельная техника широко используется, например, в интерьере, как декоративное украшение стен, названное в Украине «малёвкой». Это роспись, сделанная на небольшом формате бумаги, часто акварелью или гуашью на выбор художника. «Малёвки» использовались для творческих поисков нужного элемента, цветка или листочка на бумаге для последующего отображения на стенах домов, потому что в конце XIX – начале XX в. в Украине была распространена настенная роспись. Достаточно быстро «малёвка» вытеснила настоящую настенную роспись и стала популярной благодаря своей практичности.

Каждый год в доме белились стены, и роспись на стене также забеливалась. Возникал вопрос нового рисунка, поэтому проще было повесить бумажную «малёвку», чем разрисовывать стену заново. Кроме того, «малёвку» можно было купить на базаре. С каждым годом маленькие бумажные фрагменты превращались в полноценные полотна.

Постепенно «малёвка» превратилась в станковую декоративную роспись и получила самостоятельное художественное значение. Появление таких росписей связано с именами народных мастеров XX в. (Н. Вовк, П. Власенко, В. Довгошия,

Е. Повстяный, А. Собачко), творчество которых сыграло важную роль в становлении и развитии украинского народного искусства. Работы этих мастеров пользовались успехом не только на родине, но и за рубежом: в течение 1922 – 1927 гг. они были показаны в Берлине, Праге, Лондоне, Париже, везде встречая тёплый приём. Ранние произведения Н. Вовк и П. Власенко не дошли до нас, но росписи А. Собачко, датированные 1913 – 1921 гг., найдены, и часть из них экспонировалась на персональной выставке художницы в 1965 г.

Первые акварельные рисунки Анны Собачко поражают монументальностью, жизнерадостным колоритом. Они ещё похожи на «малёвки» своим традиционным растительным орнаментом, типичным для Киевщины. В этих произведениях, выполненных в народной традиции, есть мотивы, привнесённые извне, в частности, в изображении отдельных цветков и листочков просматриваются элементы украинского барочного вышивального орнамента XVIII ст. [1, с. 19].

Творчество народных художников Украины неразрывно связано с жизнью народа и народными традициями, его мировоззрением и темпераментом и является основой культуры нации, её глубинным потенциалом, её душой. Оно питает своим неисчерпаемым творческим богатством и идеями профессиональное искусство. Так и примеры авторских поисков и экспериментов европейских, китайских и других мастеров, являясь общемировым наследием, закладывают базис для нововведений современности.

Техники живописи почти неисчерпаемы, потому что это совокупность навыков, которые связаны с эстетическим мировосприятием и практическими знаниями художника и проявляются в особенном использовании краски и других средств. Исследование акварельной техники живописи вдохновило автора статьи на собственный творческий поиск. Попытки экспериментирования с бумагой, манерой нанесения акварельной краски привели к собственному стилю – фактурному акварельному изображению. Работы, выполненные в этой технике, визуально имеют эффект текстильного полотна, напоминающего тканый гобелен. Отсюда и пошло название техники — «текстиль». Большие размеры картин не характерны для акварели и приближаются к текстильным панно, коврам. Это позволяет ввести новую терминологию: «акварельные картины-ковры», «акварельные картины-панно», «акварельные картины-гобелены». Соединение или комбинирование изображений на разных фрагментах фактурной бумаги в единое композиционное панно позволяет говорить об «акварельных картинах-пэчворк».

Первые работы в технике «Текстиль» были представлены на персональной выставке в городе Киеве (Украина) в галерее «Арт-mix» 08.04 - 01.05.2011 г. В отзыве-рецензии куратора выставки Т. Грековой говорится: «На выставке было представлено 47 работ. Большинство экспонируемых картин были выполнены в технике акварели, в основном, это были натюрморты и пейзажи. Но наибольшее любопытство вызывали работы, выполненные в авторской технике фактурного акварельного изображения. Для этого была использована фактурная бумага, которая была расписана

акварелью таким образом, что это напоминает тканый гобелен, то есть имеет эффект текстильного полотна. Используя элементы украинской традиционной росписи и цвета, что присуще национальным традициям, Наталия Велигура создала на фактурной бумаге с помощью акварельных красок картины-рушники, которые становятся украшением современного интерьера, но в то же время связаны с национальными истоками. По моему мнению, эта техника является очень интересной и эксклюзивной, потому нашим советом для Наталии было развивать именно это направление ее творчества. Выставка привлекла внимание специалистов и одобрительные отзывы критиков и посетителей галереи» [2]. Примеры работ в технике фактурной акварели «Текстиль» представлены на фото (рисунок 1 – 3).



Рисунок 1. Акварельный гобелен, 170x105 см (фактурная бумага, акварель).



Рисунок 2. Майоры, 53x40 см (фактурная бумага, акварель)

Н. Велигура, 2010 г.



Рисунок 3. Подсолнухи, 53x36 см (фактурная бумага, акварель). Н. Велигура, 2010 г.

Отображая на полотне окружающий мир, художник выражает своё отношение к нему, поскольку главное – донести впечатление, не следовать за тенденциями, найти собственный живописный ход и иметь свою позицию в воссоздании увиденного. Сегодня модель творчества художника

ориентирована на результат, в котором каждая техника хороша. При всей сложности и разнообразии акварель, как и любая техника живописи, сама по себе ничего не значит без таланта и мастерства художника, а творческий результат определяется совокупностью опыта, знаний, изобретательности и сноровки автора.

В классической, несмешанной технике акварели художник подчиняет своим идеям и замыслам воду, окрашенную цветом. С помощью воды добиться фактуры очень сложно, поэтому сейчас в промышленности производятся прозрачные гели для фактурного изображения в акварели, где сохраняется прозрачность краски и можно писать объёмными, фактурными мазками. Но автору статьи в поисках фактурного изображения в акварели хотелось сохранить первичность техники (воду, цвет, бумагу) без дополнительных примесей. Поэтому в качестве основной фактуры была выбрана бумага с тиснением, которая и создала эффект текстиля, что можно проследить на представленном фрагменте работы «Акварельный гобелен» (рисунок 4).



Рисунок 4. Фрагмент «Акварельного гобелена», 170x105 см (фактурная бумага, акварель). Н. Велигура, 2010 г.

Акварель применяли и применяют для написания эскизов ковров и декоративных композиций — так, по эскизам Анны Собачко вышивали панно и ковры. Благодаря развитию науки и техники сегодняшняя промышленность производит различную по своим свойствам и по размеру бумагу, что дало техническую возможность для современной интерпретации новых украинских малёвок, каковыми стали станковые картины-рушники, картины-ковры, картины-гобелены, картины-панно, картины-пэчворк. Такое разнообразие личного творческого подхода автора позволяет, не забывая об истоках, но соединившись с новациями прогресса, не затеряться в богатстве современного общемирового культурного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутник-Сіверський, Б. С. Українське народне мистецтво / Б. С. Бутник-Сіверський. – Київ : Мистецтво, 1967. – 60 с.
2. Грекова, Т. Відгук-рецензія / Т. Грекова // З архіву автора. – Київ, 2011.
3. Михайлов, А. М. Искусство акварели / А. М. Михайлов. – М. : Изобразительное искусство, 1995. – 198 с.

4. Мир великих открытий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mirnovogo.ru/bumaga>

РЕЗЮМЕ

Поиски европейских, китайских, украинских и других мастеров акварели демонстрируют непростой творческий путь, закладывая базис для нововведений современности. Эксперименты с бумагой, манерой нанесения акварельной краски привели автора к собственному стилю – фактурному акварельному изображению, которое визуально имеет эффект текстильного полотна и названо «Текстиль». В статье предложено практическое применение техники «Текстиль» и введена новая терминология для станковых картин: «акварельные картины-ковры», «акварельные картины-панно», «акварельные картины-гобелены», «акварельные картины-пэчворк», «акварельные картины-рушники».

SUMMARY

The searches of European, Chinese, Ukrainian and other masters of aquarelle demonstrate a difficult creative path, laying the basis for modern innovations. Experiments with paper, the manner of applying watercolor paint have led the author to his own style – a textured watercolor image that visually has the effect of a textile cloth and called «Textile». In the article offers practical application of the «Textile» technique and introduces new terminology for easel paintings: «watercolor paintings-carpets», «watercolor paintings-decorative panels», «watercolor paintings-tapestries», «watercolor paintings-patchwork», «watercolor paintings-rushnyk».

Габрусь Т. В.

СТЫЛЯВАЯ ЭВАЛЮЦЫЯ АДНАЗРУБАВАГА ХРАМА Ў ДРАЎЛЯНЫМ ДОЙЛІДСТВЕ БЕЛАРУСІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 19.09.2017)*

Развітыя будаўнічыя традыцыі ў дрэве на тэрыторыі Усходняй Еўропы існавалі яшчэ ў дахрысціянскія часы, і некаторыя даследчыкі адзначалі іх арыўскі генезіс. Прасцейшай і найбольш традыцыйнай архітэктанічнай формай у этнаграфічным драўляным дойдстве з’яўляецца клець – зруб, блізкі ў плане да квадрата. Слова «клець» трапляецца ўжо ў адным з летапісаў пад 946 г. у значэнні «хата, камора» [1, с. 206]. У кантэксце драўлянага сакральнага дойдства Беларусі прасцейшы матрычны тып адназрубавога клецевага храма генетычна найбольш набліжаны да сялянскай хаты, ад якой адрозніваецца крыху большым маштабам і наяўнасцю сакральнага сімвала – аднаго, двух ці трох крыжоў у вячальных масах збудавання. Усе кананічныя часткі хрысціянскага храма (алтар, кафалікон і нартэкс) тут размешчаны ў адзіным аб’ёме, накрытым агульным дахам кроквеннай канструкцыі. Форма алтарнай часткі (а іншы раз і нартэкса) магла быць не прамавугольнай, а гранёнай, што выяўляла імітацыю ў дрэве паўкруглых апсід мураваных храмаў. Абавязковае паслядоўнае размяшчэнне частак храма з усходу на захад вызначыла ўстойлівую падоўжна-восевую структуру збудаванняў, што падкрэслівалася напрамкам вільчыка даху. Найбольш старажытны спосаб перакрыцця клеці двухсхільным дахам «закотам». Другі архаічны тып даху

вызначаны агульнай для ўсіх славян канструкцыяй «на сохах» [2, s. 153]. З'яўленне ў Беларусі вальмавых дахаў кроквеннай канструкцыі абумоўлена заходнімі палітычна-канфесійнымі ўплывамі і экспансіяй заходніх архітэктурна-мастацкіх форм з канца XVI ст. Этымалагічна тэрмін «вальма» (трохвугольны схіл даху) паходзіць ад нямецкага «Walm» – «стог сена» [3, с. 55].

Пры кансерватыўнасці будаўнічых прыёмаў у дрэве і кананічнасці рытуальна-семантычнай структуры храмаў іх аб'ёмна-прасторавыя кампазіцыі на працягу шматвяковай гісторыі творча эвалюцыянавалі адпаведна эстэтычна-стылявым запатрабаванням грамадства. Ужо ў сярэдзіне XVII ст. у драўлянае манументальнае дойлідства Беларусі пачалі трапляць мастацкія прынцыпы барока і, у першую чаргу, прасторава-часовае разгортванне аб'екта, якое патрабавала глыбіннасці і дынамікі кампазіцыі [4]. Сродкам дасягнення згаданых эстэтычных характарыстык стаў будаўнічы прыём зрошчвання брусоў у плоскасці сцяны, што дазволіла павялічыць параметры асноўнага зруба, надаць яму прамавугольную форму нефа (карабля). Менавіта пад уплывам эстэтыкі барока, выяўленай у мураваным храмабудаўніцтве XVII – XVIII стст., у драўляных храмах над галоўным заходнім фасадам сталі ўзводзіць франтоны розных форм, якія закрывалі кроквенную канструкцыю даху. Мы вызначаем іх як «свабодныя» франтоны, таму што яны неслі толькі ўласную вагу, без нагрузкі канструкцыі даху, што дазваляла вырашаць архітэктурна-мастацкую кампазіцыю дастаткова адвольна. Франтоны маглі спалучацца з адным ці з некалькімі прычолкамі, мець разнастайны дэкаратыўны характар шалёўкі: вертыкальны, ромбаподобны, «у елачку» і іншыя. У далейшым трактоўка франтона як кампазіцыйна адвольнага элемента арганічна спалучылася з двухвежавымі завяршэннямі фасадаў. Сіметрычная і ўраўнаважаная кампазіцыя вальмавага даху ў эпоху барока адзначаецца нарастаннем дынамікі ў напрамку ад алтара да галоўнага фасада. Архітэктурны ансамбль барочнага драўлянага храма дапаўняла звычайна асобна пастаўленая званіца-брама пад шатровым дахам.

На малюнку Д. Струкава 1864 г. адлюстравана драўляная праваслаўная царква св. Юрыя, якая стаяла ў цэнтры старажытнага замчышча Оршы. Яна ўвасабляла этнаграфічны архетып адназрубавага клецевага храма з трохграннай алтарнай часткай пад высокім вальмавым дахам, што надаваў ёй амаль гатычную ўзнёсласць. Сіметрычную кампазіцыю даху падкрэслівала вытанчаная галоўка ў сярэдзіне вільчыка, яшчэ адзін крыж размяшчаўся над алтаром. Мастак зафіксаваў традыцыйную вертыкальную шалёўку будынка, малыя высока размешчаныя прамавугольныя вокны і паўцыркульны партал увахода [5, спр. 301].



Юр'еўская царква ў Оршы. Малюнак Д. Струкава

На малюнку Д. Струкава «Віцебск» адлюстравана яшчэ адна клецевая Юр'еўская царква [5, спр. 268], накрытая высокім вальмавым гонтавым дахам. Стылявыя характарыстыкі гэтай пабудове надавала барочная структура галоўнага фасада, завершанага па баках чацверыкамі вежаў з фігурнымі галоўкамі-«банькамі». Помнікі падобнага тыпу зафіксаваны мастаком у Друі (Святадухава царква на праваслаўных могілках) [5, спр. 178], Крывым Сяле Полацкага павета (Юр'еўская царква) [5, спр. 210], сяле Крысава Слуцкага павета (царква св. Ганны) [5, спр. 326], Крычаве (Ільінская царква).

Акрамя малюнкаў Д. Струкава, якія тычацца пераважна праваслаўных цэркваў усходняй часткі Беларусі, звесткі пра адназрубавыя храмы, што ўжо не існуюць, даюць фотаздымкі Я. Балзункевіча пачатку ХХ ст. Многія адназрубавыя драўляныя храмы з прамавугольнай ці трохграннай алтарнай часткай мелі толькі адзін алтар і звычайна служылі капліцамі. Гэта значыць, што ў іх не праводзіліся штодзённыя богаслужэнні і яны былі прыпісанымі да большых храмаў, з наяўнасцю самастойнага кліра. Характэрным прыкладам з'яўляецца капліца ў Панямуні, пабудаваная ў ХVII ст., якая належала гродзенскаму кляштару бернардынцаў і вядома па фотаздымку пачатку ХХ ст. Капліца мела форму выцягнутага васьмігранніка і была накрыта вальмавым гонтавым дахам з крыжам на вільчыку.

Драўляны парафіяльны касцёл св. Антонія ў вёсцы Хажова (Маладзечанскі р-н) пабудаваны намаганнямі ксянза Стэфана Вайноўскага ў 1733 г. на месцы старога касцёла 1622 г., рэканструяваны і павялічаны ў 1746 г. Гэта быў адназрубавы храм з трохсценнай алтарнай часткай. За алтаром па восі сіметрыі будынка размяшчалася сакрысцыя. Пасярэдзіне вільчыка вальмавага даху знаходзіўся купалок большых памераў, а па канцах – два маленькія купалкі. Асобна стаяла трох'ярусная зрубна-каркасная званіца «з купалком на версе», узведзеная на сродкі ваяводы трокскага Тадэвуша Агінскага «пры дапамозе людской». Касцёл закрыты ў 1863 г., у 1869 г. прыстасаваны пад праваслаўную царкву, у 1918 г. вернуты католікам, у 1956 г. разабраны [6].

Драўляны касцёл місіі езуітаў у вёсцы Халуі (былы Барысаўскі павет), пабудаваны ў сярэдзіне ХVIII ст., уяўляў невялікі адназрубавы храм з вальмавым дахам і дзвюма галоўкамі на вільчыку. У інвентарным апісанні

1773 г. пазначана: «...касцёл над Свіслаччу абкружаны парканам, званіца з дрэва склюдаванага, гонтамі пакрыта ... Сам касцёл з дрэва склюдаванага, гонтам крыты, з купалкамі двума. У адным сігнатурка. Уваход да крухты касцельнай, з крухты ход на хор стары з балясінамі точанымі. Вокнаў 5 са шкла белага ў волава апраўленага, столь і падлога з тарціц. Сакрысція адна з акном круглым» [7, арк. 79]. Падобны да яго быў касцёл Маці Божай Суцяшальніцы ў вёсцы Старадубава (Вілейскі р-н), пабудаваны ў канцы XVIII ст. па фундацыі ўладальнікаў маёнтка Варняны Абрамовічаў. Відавочна, што ў каталіцкім драўляным дойдлістве даволі шырока ўжываліся храмы клецевага тыпу, аднак найбольш яны былі пашыраны ва ўніяцкім (грэка-каталіцкім) храмабудаўніцтве заходнепалескага рэгіёна.

Этнаграфічны генезіс з рысамі прымітывізму выяўляе Мікалаеўская царква ў вёсцы Рухча 1-я (былы Пінскі павет, цяпер Столінскі р-н), пабудаваная ў пачатку XVII ст. як уніяцкая на ахвяраванні братоў Аляксандра і Лявона Ордаў [8, № 16]. Царква істотна перабудавана ў 1730 г. на сродкі тагачаснага ўладальніка маёнтка Скірмунта. Кампактны адназрубавы храм клецевага тыпу з крыху перакошанай трохграннай алтарнай часткай накрыты вальмавым дахам, вільчык якога над фасаднай вальмай прарэзаны глухім васьмерыковым барабанам з цыбулістай галоўкай. Пры ўваходзе прыбудаваны невялікі прытвор з двухсхільным дахам. Аўтэнтчны дэкор і гонтавае пакрыццё зменены пры перабудовах. Перад уваходам па восі храма размешчана двух'ярусная зрубна-каркасная званіца (чацвярык на чацверыку), накрытая пакатым шатром-«каўпаком».



Мікалаеўская царква ў в. Рухча-1 Столінскага р-на. Здымак 1972 г.

Уніяцкая Прачысенская царква ў вёсцы Востраў (Пінскі р-н) пабудавана з дрэва ў 1720 г., часткова перабудавана ў 1869 г. і пераведзена ў праваслаўе [8, № 11]. Выцягнуты прамавугольны зруб з трохграннай алтарнай часткай накрыты падоўжным кроквенным вальмавым дахам, які на галоўным фасадзе ўтварае трапецападобны франтон з надбудаванай чацверыковай вежай з васьміграннай галоўкай. Перад царквой размешчана зрубна-каркасная трох'ярусная званіца, накрытая шатровым дахам. Шалёўка сцен вертыкальная з нашчылнікамі.

Пакроўская царква ў вёсцы Арэпічы (Жабінкаўскі р-н) пабудавана як уніяцкая ў 1761 г. [9, № 564]. Першапачаткова храм складаўся з аднаго выцягнутага прамавугольнага зруба, накрытага высокім кроквенным дахам з

вальмай над алтаром і трохвугольным франтонам на галоўным фасадзе. Хрысціянскую сімволіку пабудове надавала васьмігранная шатровая вежа з галоўкай і крыжам, што прарэзвала вільчык. Сцены аўтэнтычнай часткі храма з традыцыйнай для часоў барока вертыкальнай шалёўкай дошкамі з нашчылнікамі ўмацаваны сцяжкамі-«лісіцамі» і завершаны прафіляваным карнізам. Вокны аздоблены прафіляванымі ліштвамі. Пра першапачатковую прыналежнасць храма грэка-католікам сведчыць наяўнасць музычных хораў, размешчаных на двух слупах над уваходам, якіх звычайна не было ў праваслаўных цэрквах.

Драўляная царква св. Дзмітрыя Салунскага ў вёсцы Лелікава (Кобрынскі р-н) пабудавана ў 2-й палове XVIII ст. як уніяцкая, з 1842 г. праваслаўная [8, № 7]. Моцна выцягнуты прамавугольны зруб завершаны трохграннай алтарнай сцяной і накрыты вальмавым дахам з гранёнай галоўкай на васьміграннай шыйцы ў цэнтры, якая вянчае простую і выразную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю. Злева ад алтара асіметрычна размешчана рызніца. Да ўваходнай часткі ў XIX ст. прыбудаваны больш нізкі выцягнуты прытвор пад двухсхільным дахам. Сцены гарызантальна ашалаваны дошкамі і ўмацаваны сцяжкамі.

Драўляная ўніяцкая Ільінская царква ў вёсцы Дастоева Іванаўскага раёна пабудавана ў 1798 г. на сродкі шляхціца Гедройца. У канцы XIX ст. яна была адноўлена, але ў 1970 г. знішчана па ініцыятыве мясцовага сельскага выканаўчага камітэта [10]. Першапачаткова гэта быў адназрубавы будынак з трохграннай алтарнай часткай, арыентаванай на поўдзень, накрыты высокім вальмавым дахам. Паводле інвентара 1870 г., царква была «с двума глухімі куполамі, гонтовою крышэю, адною входною дзверью... снаружи не окрашена. Внутренняя площадь имеет вместимости около 25 сажен, потолок подшит досками, пол деревянный, стены не покрашены». Даволі масіўны аб'ём бабінца са званіцай на версе (чацвярык на чацверыку) і невялікая рызніца з заходняга боку прыбудаваны, верагодна, пазней, але архітэктурны вобраз збудавання не страціў гарманічнага адзінства. Уваходны зруб быў выкананы з брусаў больш тонкіх за асноўны, а званіца і рызніца зроблены каркаснымі і абшыты дошкамі. Архітэктурныя формы званіцы таксама больш спрошчаныя ў параўнанні з вытанчанымі завяршэннямі асноўнага зруба, дзе значнае звужэнне ўгору чацверыка і васьмерыка ў аснаванні галовак стварала ілюзію большай ўзнёсласці вярхоў гэтага сціплага будынка.

Спаса-Праабражэнская царква ў вёсцы Дзмітравічы (Камянецкі р-н), пабудаваная ў 1786 г. [9, № 809], уяўляе выразны прыклад познебарочнай мадыфікацыі заходнепалескага ўніяцкага храма, калі ўсе кананічныя функцыянальныя часткі аб'яднаны ў адным вялікім прамавугольным зрубе дзякуючы прыёму зрошчвання брусаў у адной плоскасці. Будынак накрыты высокім дахам з вальмай над алтаром і трохвугольным франтонам на галоўным фасадзе. Пасярэдзіне падоўжнага вільчыка пастаўлена невялікая галоўка на двух'ярусным васьмерыку. Сцены былі вертыкальна ашалаваны дошкамі з нашчылнікамі і брусамі-сцяжкамі, завершаны прафіляваным карнізам (цяпер шалёўка крыху зменена, з цокальнай панеллю). Вокны прамавугольныя, у ліштвах з сандрыкамі. На франтоне галоўнага фасада 2 рабавідныя крыжападобныя

люнеты. Унутры пры ўваходзе на двух слупах размешчаны музычныя хоры. У XIX ст. прырублены невысокі квадратны ў плане прытвор з двухсхільным дахам. На паўднёвы захад ад царквы асобна пастаўлена чацверыковая званіца пастаяннага сячэння, накрытая пакатым шатром-«каўпаком» з крыжам на штыберы.

Царква Іаана Хрысціцеля ў вёсцы Межная Слабада (Клецкі р-н) пабудавана як уніяцкая ў пачатку XIX ст. Адназрубавы храм з трохграннай алтарнай часткай і вузкім унутраным бабінцам накрыты вальмавым дахам (у 1970-я гг. быў яшчэ гонтавы, цяпер бляшаны) з невялікай галоўкай у сярэдзіне вільчыка [11, № 1117]. Сцены ашалаваны гарызантальна, вуглы аздоблены руставанымі накладкамі, а прамавугольныя вокны – ліштвамі з востравугольнымі сандрыкамі. Па восі ўвахода асобна пастаўлена двух’ярусная чацверыковая званіца-брама, накрытая пакатым шатром з крыжам на штыберы. Другі ярус званіцы мае рабінчныя праёмы і дыяганальную шалёўку.

Пасля падзелаў Рэчы Паспалітай на мяжы XVIII – XIX стст. аб’ёмна-прасторавая кампазіцыя адназрубавога храма паступова трансфармавалася і набыла рысы класіцызму. У адрозненне ад першапачатковага матрычнага ўзору этнаграфічнай клеці з квадратным планам і «стажковым» дахам культавыя пабудовы гэтага часу набываюць умяшчальныя прамавугольныя аб’ёмы з пакатымі двухсхільнымі дахамі, шматкалонныя порцікі на галоўных фасадах, завершаныя строгімі трохвугольнымі франтонамі. Адпаведныя змены назіраюцца ў шэрагу царкваў заходнепалескага рэгіёна. Царква св. Параскевы Пятніцы ў вёсцы Гнеўчыцы (Іванаўскі р-н) пабудавана як уніяцкая ў 1802 г. у стылі класіцызму [9, № 622]. Была арыентавана алтарнай часткай на поўнач. Знішчана мясцовымі ўладамі ў 1980-я гады, на яе месцы ў 2011 – 2013 гг. з сілікатнай цэглы пабудавана праваслаўная царква ў псеўдарускім стылі. Адназрубавы прамавугольны ў плане будынак з невялікай трохграннай алтарнай апсідай быў накрыты двухсхільным гонтавым дахам з хвалістымі вальмамі над алтаром. Галоўны фасад завяршаўся франтонам і чацверыковай вежай, зробленымі ў адной плоскасці. Будынак увенчвалі дзве гранёныя галоўкі з крыжамі над вежай і на збегу вальмаў. Сцены мелі вертыкальную шалёўку з нашчыльнікамі і руставанымі сцяжкамі, завяршаліся развітым прафіляваным карнізам з «сухарыкамі». Вокны з прафіляванымі ліштвамі мелі лучковыя барочныя завяршэнні. Унікальным было вылучэнне алтарнай часткі пластычнай прасторавай каркаснай перагародкай, характэрнай для грэка-каталіцкіх храмаў. Сцены ўнутры раскрапоўваліся пілястрамі з п’едэсталамі адпаведна вонкавым руставаным сцяжкам.

Успенская царква ў вёсцы Снітава (Іванаўскі р-н) пабудавана ў 1811 г. з элементамі стылю класіцызм, спалучанымі з этнаграфічнымі рысамі [9, № 675]. Знішчана мясцовымі ўладамі ў 1980-я гады, на яе месцы з пенабетонных блокаў пабудавана новая праваслаўная царква. Прамавугольны ў плане храм, арыентаваны, як уніяцкі, алтаром на поўнач, быў накрыты даволі пакатым двухсхільным гонтавым дахам з вальмай над алтаром. У цэнтры вільчыка размяшчалася двух’ярусная васьмерыковая вежачка з галоўкай і крыжам. Трехвугольны франтон на галоўным фасадзе меў дэкаратыўную шалёўку «ў

елачку». Невялікі ўваходны прытвор накрыты двухсхільным дахам. Сцены мелі традыцыйную вертыкальную шалёўку з нашчыльнікамі і сцяжкамі-«лісіцамі», завяршаліся шырокай полкай карніза. Вокны былі з паўцыркульнымі імпастамі і прафіляванымі ліштвамі. Над уваходам размяшчаліся музычныя хоры на дзвюх калонах.

Царква св. Аляксандра Неўскага ў вёсцы Стрэльна (Іванаўскі р-н) пабудавана ў 1800 г. як уніяцкая, асвечана як праваслаўная ў 1816 г. [9, № 678], аднаўлялася ў 1930-я гады. Помнік створаны ў перыяд росквіту класіцызму, пасля вайны 1812 г. У яго архітэктуры своеасабліва перададзены урачысты і некалькі ваяўнічы дух ампіру. Адназрубавы храм з трохграннай алтарнай часткай накрыты двухсхільным дахам з вальмамі над алтаром, арыентаваным на поўдзень. Галоўны фасад завершаны трохвугольным франтонам, над якім ўзвышаецца чацверыковая вежа з усечаным самкнутым купалам. Будынак увенчаны манументальным шпілем з масіўным каваным крыжам з люстранымі паверхнямі і ордэнскай эмблематыкай. Вокны на галоўным фасадзе маюць паўкруглыя імпасты. Шалёўка гарызантальная, з «лісіцамі». Унутры над вузкім бабінцам на дзвюх калонах размешчаны музычныя хоры. Адрэтыя рысы класіцызму: двух'ярусныя канеліраваныя пілястры ў алтарнай частцы, намалёваныя паліхромны фрыз у выглядзе трыгліфаў і метоп з разеткамі на галоўным фасадзе і плафоне столі.

Прыкладам спалучэння рысаў барока і класіцызму можа служыць Петрапаўлаўская царква на могілках у мястэчку Шарашова (Пружанскі р-н), пабудаваная ў 1824 г. Адназрубавы храм з трохграннай алтарнай часткай накрыты двухсхільным дахам з вальмамі над алтаром. Галоўны фасад вырашаны ў выглядзе шасцікалоннага порціка з трохвугольным франтонам, увенчаным двух'яруснай барочнай фігурнай галоўкай-«банькай». Фасад упрыгожваюць два рабачныя аконныя праёмы на франтоне і паліхромная размалёўка верхняй часткі сцяны порціка. Царква св. Параскевы Пятніцы ў вёсцы Ялава (Пружанскі р-н) пабудавана ў канцы XVIII ст. Адназрубавы клецевы храм з трохграннай алтарнай часткай накрыты двухсхільным дахам з шырокімі прычолкамі на тарцовых фасадах. Чатырохкалонны порцік на галоўным фасадзе завершаны двух'яруснай фігурнай галоўкай.

Прыведзеныя прыклады эвалюцыі прасцейшых адназрубавых драўляных храмаў розных хрысціянскіх канфесій адлюстроўваюць арэал пашырэння гэтага этнаграфічнага архетыпу, які ахоплівае амаль усю тэрыторыю сучаснай Беларусі. Пры ўсёй архаічнасці гэты матрычны тып храма паступова набываў рысы мастацка-стылявой выразнасці, уласцівыя прафесійнай архітэктуры барока і класіцызму.

ЛІТАРАТУРА

1. Тарас, Я. М. Украінска сакральна дерев'яна архітектура / Я. М. Тарас. – Львів : Ін-т народознавства НАН Украіны, 2006. – 584 с.
2. Bachmann, A. Dach w słowianskiem budownictwie ludowem / A. Bachmann. – Lwow : Tow-wo Naukowe, 1929. – 205 s.
3. Сокоян, Н. Ш. Иллюстрированный словарь архитектурных терминов и понятий / Н. Ш. Сокоян. – М. : Архитектура-С, 2006. – 400 с.

4. Хадыка, Т. В. Аналіз станаўлення стылю барока ў манументальным драўляным дойдстве Беларусі XVII ст. / Т. В.Хадыка // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1974. – № 1. – С. 95 – 103.
5. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта. Адзел рукапісаў. – Ф 78.
6. Каталіцкія святыні: Мінска-Магілёўская архідыяцэзія / тэкст і фота А. Яроменкі. – Мінск : Про Хрысто, 2003. – Ч. 1. – 255 с.
7. Расійскі дзяржаўны архіў старажытных актаў (г. Масква). – Ф. 2188. Воп. 1. Спр. 60.
8. Габрусь, Т. В. Сакральнае дойдства Беларусі: 1000-гадовая спадчына = Сакральное зодчество Беларуси: 1000-летнее наследие = The Sacral Architecture of Belarus: Millennial Legacy / Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 483 с.
9. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Брэсцкая вобласць / рэдкал. : С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1984. – 368 с.
10. Габрусь, Т. В. О памятнике деревянного зодчества в Достоево / Т. В. Габрусь // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология / под ред. Д. С. Лихачёва. – Л., 1980. – С. 91 – 97.
11. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Мінская вобласць / рэдкал. : С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1987. – Кн. 1. – 284 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализирована архитектурно-стилевая эволюция наиболее архаического типа односрубного клетового храма, отражено влияние архитектуры барокко и классицизма.

SUMMARY

This paper gives an analysis of the architectural stylistic evolution of the one-chamber «klet» church type, which is very similar to ethnographic construction idiom. The article reflects also an influence of the Baroque and classical style of the stone architecture upon the wooden one.

Гамалея Е. Н.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И УТИЛИТАРНОЕ В САДОВО-ПАРКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

*Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, г. Киев
(Поступила в редакцию 21.02.2018)*

Основные функции сада как феномена садово-паркового искусства – утилитарная и эстетическая. Однако существуют и более детальные градации его значения в жизни человека. Сады и садово-парковые ансамбли создавались для различного назначения: религиозных служб, охоты, развлечений, отдыха, уединения и размышлений.

Значение сада особенно возрастает в современном урбанизированном ландшафте, где, в отличие от города, он может выполнять функцию терапевтического пространства. В этом смысле город выступает в качестве модели естественного разрушения человеческого существа по определению, а сад – моделью восстановления гармоничной личности. Термин «терапевтический», входя в словосочетание «терапевтический ландшафт», приобретает расширенное значение, поскольку включает ландшафт как природного, так и антропогенного происхождения. Английский медицинский

словарь определяет слово «терапевтический» как «целебные силы природы». В предисловии к нему отстаивается мысль о том, что многие болезни (вероятно, связанные с психологическим перенапряжением) можно вылечить благодаря рациональному питанию, отдыху и упражнениям на свежем воздухе и другим природным ресурсам [1].

Традиция восприятия окружающей среды как активного терапевтического агента берёт начало в древности, но документально она впервые была зафиксирована в древнегреческий период: в произведении «О воздухе, водах и местностях» (V – IV вв. до н. э.), в котором Гиппократ отстаивает наличие влияния географического положения и климата на здоровье человека. Идеи Гиппократа стали основой при организации асклепианской больницы [2]. Использование зелёных насаждений, воды и чистого воздуха было неотъемлемой частью не только медицинской практики, но и всего древнегреческого образа жизни. По мнению греков, умственное и нравственное совершенство легче достигается в здоровом теле. На этих принципах строилась и система греческого образования. Гимназии, где юноши получали общие знания и проходили интенсивную физическую подготовку, располагались в садах. Занятия в Академии Платона и Ликее Аристотеля проходили в виде бесед учителей с учениками во время прогулок тенистыми аллеями садов. Члены пифагорейской школы встречали восход солнца на берегу моря, в лесу делали гимнастические упражнения, а затем, прогуливаясь среди зелени, слушали наставления своего учителя, философа Пифагора. Зелёный цвет – символ возрождения – считали полезным для глаз.

Методы лечения с применением воздействия образов природы на эмоциональное состояние человека, присущие асклепианским больницам, были использованы в начале XX в. при создании туберкулезного санатория «Пуща-Водица» под Киевом. Организатором этого учреждения стало Общество по борьбе с туберкулёзом. Режим, диета, прогулки по дорожкам больничного сада и соснового леса способствовали восстановлению работоспособности у 50% больных.

Сад с плодовыми и декоративными деревьями, травами и цветами был неотъемлемой частью европейского средневекового монастыря. О целебной силе садов Средневековья, действующей через чувства, особенно через прикосновение и зрение, пишет современная исследовательница Кэрол Роуклифф [3]. При монастыре обычно находилась больница с участком, где выращивались лекарственные растения. Зелень деревьев, яркие краски цветов, небольшие фонтаны давали чувство покоя, физического и духовного комфорта. Приюты для больных и инвалидов, окружённые садами, с XI в. существовали в Киеве при Лавре и Софийском соборе, в Межигорском монастыре. Стабилизирующую и направляющую роль играла и образная система средневекового сада. Так, замкнутый со всех сторон, небольшой и ограждённый, он символизировал уединение праведников, а колкость и одновременно привлекательность кустов роз ассоциировались с целомудрием Девы Марии.

Концепция сада как места духовного оздоровления и активной рекреации развивалась в течение последующих веков. Взаимосвязи между садовым искусством и медицинской наукой нашли отражение при создании ботанических садов, которые уже с XVII в. представляли собрание растений, в том числе лечебных, со всего мира. Ранний ботанический сад имел свою символику, он воспринимался как воплощение утраченного Эдема, Райского сада, в котором по замыслу Бога росли созданные им лечебные травы. Ральф Остен, считая сад творением Бога, утверждал, что благотворное влияние на здоровье человека происходит благодаря задействованию всех его пяти чувств [4].

Участие присущих человеку чувств в восприятии элементов сада подчёркивал немецкий теоретик садово-паркового искусства Кристиан Гиршфельд. По его мнению, больницу лучше устраивать за пределами города, чтобы иметь больше места для окружающего её сада. Выглядывая из окна в цветущий сад, пациент пожелает выйти на прогулку, посидеть на скамейке под деревьями. Листва должна быть светлого, приятного для глаз цвета, ароматные кусты и цветы – радовать обоняние, звонкие ручьи и водопады – улаживать слух. Сад призван вызывать восхищение красотой природы, прогонять меланхолию и мысли о смерти, создавать позитивное мировосприятие [5].

В XVIII в. представление о саде как художественно оформленном человеком пространстве естественного оздоровления воплотилось в идее богатого деревенского дома. Описывая романтический английский парк 1-й половины XVIII в. с бассейном для купания, площадкой для игры в крикет, конюшней с лошадьми для поездок в карете, причалом для лодок и павильоном для пикников, Виргиния Смит рассматривает его не только как облагороженный ландшафт, но и как место для физической активности. Интерес к созданию таких парков она связывает с увеличением количества медицинских книг, насыщенных полезными рекомендациями [6]. Именно в XVIII в. распространяется искусствоведческое осмысление сада. Наука предлагает первые теоретические исследования садово-паркового искусства, в частности, «Сады» Жака Делиля и «Анализ красоты» Уильяма Хогарта.

В XIX в. ландшафтная архитектура заявила о себе как самостоятельная область культурной деятельности, которая занимается организацией открытого пространства, используя преимущественно природные строительные материалы. Появление термина «ландшафтная архитектура» и соответствующей специальности связывают с деятельностью американского ландшафтного дизайнера Фредерика Лоу Олмстеда (1822 – 1903). Ему принадлежит создание Йосемитского национального парка, Центрального парка в Нью-Йорке, Южного парка в Чикаго и ряда других частных и общественных парков. Как считал Ф. Л. Олмстед, наслаждение пейзажем активизирует ум, успокаивает и оживляет его. Под влиянием разума тело ощущает отдых и обновление. Без открытого пространства, по мнению дизайнера, проживание даже в хорошо обустроенных домах может привести к

значительным проблемам, связанным с вялостью, притуплением восприятия, неврастенией и даже серьёзными заболеваниями нервной системы. Дом, лишённый открытого пространства, не может противостоять нервным напряжениям и стрессам, вызванным городским образом жизни [7].

XX век ознаменовался повышенным интересом общественности к состоянию окружающей среды. Сады начали рассматривать как важную часть больничного дизайна. Идеал современного терапевтического сада представлен шведским исследователем Ингрид Седербек, которая пишет, что целебный сад должен максимально влиять на здоровье содержанием большого разнообразия растений, птиц и бабочек, озёр и т. д. Скульптуры и другие украшения, по её мнению, должны нести выраженный положительный характер, а дизайн привлекать посетителя к рассмотрению сада, вселять чувство безопасности и физического комфорта. Важно, чтобы сад был открытым для всех, спокойным и тихим, обеспечивал чувство тесного взаимодействия с ним (возможность услышать плеск воды, пение птиц). Оптимальная организация сада исключает дискриминацию посетителей по возрастным, гендерным, классовым и этническим признакам [8].

Архитектор и поведенческий психолог Роджер С. Ульрих экспериментально показал целебную роль природных пейзажей, наблюдаемых послеоперационными больными наблюдали из окон палаты. По его данным, такие пациенты имеют более короткий послеоперационный период и принимают меньше анальгетиков [9]. Пациенты также могут повышать свою способность к рекреации, прогуливаясь по дорожкам сада или выполняя садовые работы на свежем воздухе. Больничное окружение должно быть не только ным но и эстетичным, способным снизить стресс, вызванный повышенным давлением, болевыми ощущениями и продолжительностью пребывания в больнице.

Английский архитектор и скульптор Кристофер Дэй отметил, что выздоровление происходит в теле человека, но внешние факторы способны поддерживать и ускорять его. Выработка организмом гормонов роста и других функций, пишет он, стимулируется светом, в первую очередь живым, проходящим сквозь листья и струящимся с неба [10].

Американский биолог Эдвард О. Уилсон выдвинул теорию «биофилии», утверждая, что она является внутренней тенденцией фокуса жизни и жизненных процессов. Одним из факторов, идентифицированных им как часть жизненных процессов, он считает природный ландшафт, к выбору типа которого современный человек пришёл в результате эволюционного развития [11]. Проблеме ландшафтной преференции уделил внимание украинский географ-ландшафтовед Михаил Гродзинский, отметив, что человек, который предпочитает ландшафты паркового типа, исходит в основном из эстетических предпочтений. Наиболее глубинные различия в восприятии ландшафта проявляются на цивилизационном уровне. Это касается как традиционных, так и техногенных цивилизаций, причём важна не только роль,

которую играет природный ландшафт в повседневной жизни, но и уровень знаний о ландшафте, унаследованный от предыдущих поколений [12].

Дизайнеры XXI в. проявляют заинтересованность во всё более активном взаимодействии с ландшафтом. Среди дизайнерских идей Дэна Пирсона – выращивание в садах заимствованных от природы диких деревьев и трав или инкорпорирование в садовый дизайн участков природного пейзажа по японской традиции. Крыша построенного им сада при детском госпитале в Лондоне разделена на две части, каждая из которых представляет определённый вид прибрежного ландшафта. Его можно использовать по-разному: от выхода на свежий воздух и созерцания окружающей среды до короткой прогулки с возможностью сесть отдохнуть, читая или играя с детьми [13].

Участие дизайнера такого уровня, как Д. Пирсон, в проектировании садов при лондонских госпиталях свидетельствует об их важности в современном мире. Сейчас больничные сады меняют свой дизайн в соответствии с изменением подходов к лечению больных. Сад является важным пограничным пространством между лечебным учреждением и внешним миром, даёт возможность пациентам находиться в знакомом месте, но в изоляции от тесноты и шума города. Образ сада, включающий терапевтическую и эстетическую составляющую, может также стать объектом маркетинга, отражать дизайн и включаться в объекты культурного наследия.

Архитекторы в поисках сочетания городского и природного пространства постепенно пришли к идее города-сада. Впервые предложение строить города небольшого размера, значительная площадь которых будет выделяться для зелёных насаждений, была выдвинута в 1896 г. в Германии Теодором Фритшем, автором книги «Город будущего (город-сад)» [14]. Практического выхода новаторские идеи Т. Фритша не нашли, его книга не привлекла внимания в Германии, пока аналогичные мысли не возникли на Британских островах.

Толчком для реального воплощения в жизнь идеи города-сада стала книга стенографа по профессии и архитектора по призванию Эбенизера Говарда «Города будущего» («Города-сады завтрашнего дня» – «Garden Cities of tomorrow») [15]. Результат осуществления своего проекта Э. Говард видел в том, что люди будут проводить идиллическую жизнь в идеальных условиях. Парки и цветники, фруктовые сады и леса непосредственно вокруг жилья принесут населению максимум пользы и наслаждения. Условия жизни в крупных промышленных центрах Англии конца XIX в. привели к быстрому признанию идеи города-сада в этой стране, жители которой всегда заботились о зелёных насаждениях. В 1898 г. была основана Ассоциация города-сада (Garden City Association), которая вела активную пропаганду нового метода решения проблем большого города. Следствием её деятельности стало приобретение 1545 га земли в 51,5 км к северу от Лондона. На этом участке находилось три небольших поселения, одно из которых называлось Лечворд, именно так назовут и первый город-сад. Большие участки, покрытые лесом,

оставили как природные парки, а пространство, предназначенное для ведения сельского хозяйства, разделили на отдельные хозяйственные фермы. В знак благодарности за удачную идею община подарила один из возведённых домов Э. Говарду, чтобы он мог жить в своем идеальном городе-саде.

В XX в., когда стало очевидным, что урбанизация ведёт не к уменьшению роста городов, а, наоборот, к созданию мегаполисов, возникли программы города-сада с иными подходами к проблеме. Первая из них принадлежала американскому архитектору Фрэнку Ллойд Райту, основателю так называемой «органической архитектуры», стремившемуся обеспечить людей качественным жильём, а не «коробкой, в которую зажимается жизнь». Спланированный им город «Просторное поселение» состоял из двухэтажных многоквартирных домов, расположенных в одиночку, хороших и светлых, окружённых зеленью [16].

Своеобразной формой оздоровительного поселения стала бесплатная больница для чернорабочих, открывшаяся 30 января 1904 г. на окраине Киева. Построенная по инициативе и на средства крупного сахарозаводчика и мецената Николая Терещенко, она была настоящим городком, здания которого утопали в зелени. С 1921 г. её перепрофилировали в детскую больницу, известную как Охматдет и находящуюся уже в черте города.

В 1930 г. Ле Корбюзье представил проект отдельного города-сада, так называемую «Единицу». Он считал, что дома и сады следует располагать в виде выступов тремя ярусами, чтобы солнце и воздух были доступны всем. Садовые дорожки лучше выкладывать красным кирпичом, цветы и кусты выращивать в больших кадках, а неподалёку от домов необходимо оставить площадки для спортивных занятий и игр [17]. В 1924 – 1926 гг. архитектор проектирует и строит поселение-сад для рабочих в Пессаке под Бордо, но идеальный «Солнечный город» с небоскрёбами, построенными из стекла и бетона, возвышающимися среди зелёных парков, так и не был создан.

Категория сада как терапевтического пространства стала новой частью общего контекста садово-паркового искусства. Использование садового ландшафта в терапевтических целях способствует созданию новой точки зрения в сфере искусствоведческого и медицинского знания. Поскольку описание стилей и характерных признаков больничных садов совпадает с дефинициями частных садов и общественных парков, предложенными историками садово-паркового искусства, категория терапевтического сада может быть включена в широкий исторический контекст ландшафтного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Medical Dictionary / by K. Grant. – 7th ed. – London : Longman Orme & Co, 1839. – 1287 p.
2. Избранные книги : Гиппократ / пер. с греч. В. И. Руднева ; ред. и вступ. ст. В. П. Карпова. – М. : Сварог, 1994. – 736 с.
3. Rawcliffe, C. «Delectable sights and fragrant smells»: gardens and health in late medieval and early modern England / C. Rawcliffe // Garden History. – 2008. – 36:1. – P. 3 – 21.

4. Austen, R. A Treatise of Fruit Trees together with the Spiritual Use of an Orchard / R. Austen. – New York & London : Garland Publishing, 1984. – 223 p.
5. Hirschfeld, Ch. C. L. Theorie der Gartenkunst : in 5 Bd. / Ch. C. L. Hirschfeld. – Leipzig : Weidmann, 1780. – Bd. 3. – [IV], 251 S.
6. Smith, V. A History of Personal Hygiene and Purity / V. Smith. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 236 p.
7. Olmsted, F. L. The value and care of parks / F. L. Olmsted // American Environmentalism: Readings in Conservation History. – New York, 1990. – P. 45 – 51.
8. Söderback, I. Horticultural therapy: the «healing garden» in rehabilitation measures at Danderyd Hospital Rehabilitation Clinic, Sweden / I. Söderback, M. Söderström, E. Schäländer // Pediatric Rehabilitation. – 2004. – № 7. – P. 245 – 260.
9. Ulrich, R. S. View through a window may influence recovery from surgery / R. S. Ulrich // Science. – 1984. – № 224. – P. 420 – 421.
10. Дэй, К. Места, где обитает душа (архитектура и среда как лечебное средство) / К. Дэй; пер. В. Л. Глазычева. – М. : Ладья, 2000. – 283 с.
11. Wilson, E. O. Biophilia: The Human Bond with Other Species / E. O. Wilson. – Cambridge, London : Harvard University Press, 1984. – 168 p.
12. Гродзінський, М. Д. Пізнання ландшафту: місце і простір : у 2 т. / М. Д. Гродзінський. – Київ : Вид-во Київськ. нац. ун-ту, 2005. – Т. 2. – 503 с.
13. Pearson, D. Spirit: garden inspiration / D. Pearson. – London : Fuel, 2011. – 208 p.
14. Fritsch, T. Die Stadt der Zukunft (Gartenstadt) / T. Fritsch. – 2-te Aufg. – Leipzig : Hammer-Verl., 1912. – 32 S.
15. Гоуард, Э. Города будущего / Э. Гоуард ; пер. с англ. А. Ю. Блоха. – СПб. : Тип. т-ва «Общественная польза», 1911. – XVIII, 176 с.
16. Райт, Ф. Л. Шесть лекций о современной архитектуре / Ф. Л. Райт // Архитектура современного запада / ред. Д. Аркин. – М., 1932. – 187 с.
17. Ле Корбюзье. Творческий путь / Ле Корбюзье ; пер. с франц. Ж. Розенбаума ; под ред. О. Швидковского. – М. : Стройиздат, 1970. – 248 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматривается актуальность функционирования садового пространства как терапевтической зоны и территории, смягчающей техногенный фон урбанистической среды. Эти вопросы рассмотрены на примере наиболее эффективно воплощённых проектов в истории архитектуры.

SUMMARY

This article examines the relevance of the functioning of the garden space as a therapeutic zone and as a territory that softens the man-made background of the urbanist environment. These issues are examined on the example of the most effectively implemented projects in the history of architecture.

Ге Е. С.

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ: АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ 1990 – 2010-Х ГОДОВ

*Витебский государственный университет им. П. М. Машерова
(Поступила в редакцию 20.10.2017)*

Историография изучения эстетики постмодернизма в изобразительном искусстве Беларуси достаточно обширна и требует систематизации и анализа.

Подход к изучению постмодернизма как феномена прежде всего общественного, затем культурологического, проявляющегося определёнными тенденциями в эстетике и искусстве, существующими в мировой науке, применяется и белорусскими авторами. Развитию постмодернистского дискурса в художественной критике предшествовали публикации философов и культурологов, а также издание энциклопедической и методической литературы.

В искусствоведческих текстах, исследующих постмодернистскую проблематику, авторами отмечаются следующие тенденции: полистилизм, интертекстуальность, эстетика поверхности, использование коллажа и различных смешанных техник, деконструкция, игра, ирония, гротеск, цитирование, работа художника с пространством, художественная интервенция, обращение к прошлому, архетипическим образам и их интерпретация, взаимоотношения художника и зрителя, репрезентация насилия, страха, сферы подсознательного, гендерной идентификации.

Тенденция полистилизма изобразительного искусства и эклектики выставочной деятельности отмечается большинством исследователей белорусского искусства 1990-х годов – начала XXI в. Данная проблематика становится центральной в публикациях А. Добровольского, анализирующего экспозицию «Панорама» в контексте мировоззренческих проблем 1990-х годов [1]; А. Тарановича, который отмечает сосуществование различных художественных направлений: арте-повера, соц-арт, экспрессионизм, сюрреализм, боди-арт [2]. Тенденции эклектики в выставочной деятельности рассмотрены Е. Шунейко и О. Коваленко. Отмечено включение в экспозицию китча и салонного искусства наряду со сложными формальными экспериментами [3; 4].

Аналізу художественного контекста постмодернізму посвящена стаття М. Цыбульскаго «Парадоксы гісторыі мастацтва постмадэрнізму: ад прызнання татальнай актуальнасці да лакальнай крытыкі кансерватыўнасці». Аўтаром дан обзор основных постмодернистских теорий, указаны этапы развития постмодернизма в искусстве Восточной Европы и Беларуси. В заключение статьи обозначена проблема путей развития культуры постпостмодернизма [5]. Рассматривая особенности художественного языка А. Соловьёва, М. Цыбульский выделяет такие тенденции, как взаимовлияние живописи и сценографии, использование различных техник и материалов [6]. Анализируя художественное пространство Витебска, автор пишет о множественности направлений, свойственной витебской художественной школе, первых теоретических попытках осмысления белорусского постмодернизма в 1990-х годах, плюрализме художественной жизни и выставочной деятельности [7].

Становление постмодернистской эстетики в живописи анализирует С. Медвецкий в статье «Некоторые аспекты постмодернизма в белорусской живописи 1980 – 1990-х годов». Он отмечает, что постмодернистская тенденция интерпретации прошлого отразилась в творчестве художников,

обратившихся к исторической теме, плюрализм художественной жизни проявился в деятельности творческих объединений. Репрезентативность живописи Р. Вашкевича автор помещает в русло теорий Н. Гудмена, рассматривает знаковую природу творчества И. Тишина, Н. Залозной [8]. С. Медведский анализирует особенности сосуществования и взаимодействия реализма, абстракционизма, соц-арта, концептуализма [9].

Полистилистичность печатной графики Н. Селещука, использование художником гротеска, иронии, аллегории в экслибрисах отмечает О. Судленков [10]. Полистилистичность белорусской графики 1990-х годов, применение смешанных техник рассматривает Н. Шарангович [11]. Н. Пограновский анализирует особенности переосмысления фольклорных образов в графике В. Баранова [12].

Одним из основных признаков постмодернистского творчества является создание художественных миров и их взаимодействие (интертекстуальность), а также интерпретация архетипических образов, что также отмечено критиками. В. Яговдик интерпретирует эволюцию творчества Н. Бущика как построение художественного мира с развитой образной системой [13]. Анализу таких постмодернистских тенденций, как взаимодействие художественных миров, эстетика поверхности, применение коллажа, граттажа, смешанных техник, палимпсестный характер поверхности, использование иронии, гротеска, посвящены многие работы Л. Вакар. Так, в статье «Акварельный палимпсест Валентины Ляхович» отмечается поливалентная поэтика постмодернизма в творчестве, рассматриваются технические приёмы, придающие работам палимпсестный характер [14]. В статье «Лубок, ап-арт і калаж у жывапісе А. Крошкіна» Л. Вакар рассматривает творчество художника в контексте эстетики примитивизма и постмодернизма [15]. Отдельные статьи посвящены переосмыслению архетипических образов и работе художников (И. Шутовой и О. Крошкина) с поверхностью [16; 17]. В статье Л. Вакар о деятельности А. Клинова отмечена полистилистичность и интертекстуальность творчества художника. Ирония в его работах выражается через противопоставление гротескного и идиллического образа, что характерно для постмодернистской эстетики [18]. Использование коллажа в сочетании с живописью – в центре статьи Л. Лысенко о творчестве А. Коновалова [19]. Подход к творчеству как к конструированию художественного мира отмечен Е. Сумаревой [20]. Тенденции взаимодействия профессионального творчества с художественным миром наивного искусства рассмотрены в статьях О. Клип [21] и А. Будевич [22]. Интерпретации А. Клиновым утопической мифологии в проекте «Город Солнца» посвящена работа Т. Артимович [23]. Тенденции интертекстуальности и серийности выделены А. Янковским в рецензии на выставку И. Семилетова [24]. Склонность к серийности и связь искусства с психоаналитическими теориями отмечена в интервью А. Белявец с художником В. Кондрусевичем [25].

Монография Т. Котович «Скульптура. Объекты. Витебск» посвящена множественности направлений в витебском объёмном искусстве. В частности, выделены миметические, модернистские и постмодернистские художественные высказывания [26]. В статье «Сергей Сотников: устойчивое равновесие» Т. Котович рассматривает тенденции, определяющие принадлежность к постмодернистской эстетике: серийность, декоративность и сочетание элементов разных направлений [27]. Проблемы построения новых отношений объекта с пространством и зрителем, а также взаимодействия современной скульптуры и объекта с другими видами искусства анализируются А. Белявец [28] и П. Войницким [29].

Статья А. Усмановой «“Музей” Руслана Вашкевича» посвящена проблемам интерпретации образов художественной культуры постмодернистским автором [30]. Стратегии интервенции в музейное пространство, создание диалога современного художника и куратора с эстетикой прошлых эпох анализируются О. Рыбчинской [31], П. Войницким [32], Н. Горячей [33]. Использование метода деконструкции в анализе проблем репрезентации архивирования памяти исследует Е. Каленкевич в русле теорий Б. Гройса [34]. Тенденции пересмотра прошлого и интерпретации истории отмечены в статье О. Копёнкиной [35].

Е. Изофатова рассматривает в своих статьях факторы, обусловившие распространение постмодернистских тенденций. Изобразительное искусство Беларуси конца XX в. автор предлагает изучать в контексте теории трансавангарда. В статье отмечается стилистический плюрализм белорусского изобразительного искусства в связи с особенностями трансавангарда на постсоветском пространстве и деятельностью творческих объединений. Эклектичность живописных приёмов, ориентация на фигуративный вариант постмодерна, отсылки к традициям классического авангарда и новое применение авангардистских приемов и методов, широкое использование сложных техник в творчестве белорусских художников, по мнению автора, вписывается в контекст трансавангарда [36; 37].

В книге А. Малея «Витебский “Квадрат”. Художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987 – 2000 гг.)» также отмечена тенденция обращения к творческому наследию русского авангарда и его интерпретации [38].

Принадлежность С. Кирющенко как к модернизму, так и к постмодернизму отмечает С. Шабохин, выделяющий в творчестве этого художника тенденции упрощения, экономии высказывания, включения нарратива. На примере одного из распространённых эстетических элементов С. Кирющенко (решётки) С. Шабохин полемизирует с Р. Краусс, характеризующей решётку как элемент модернистского искусства, блокирующий языковые интерпретации. Он находит общность в концепциях С. Кирющенко и Б. Ньюмана, для которых работа с геометрическими формами служит средством познания категории возвышенного [39]. Решётку как социальный концепт рассматривает Н. Горячая [40].

Коммуникативная функция художественного продукта анализируется А. Белявец при сопоставлении работ и вербальных высказываний участников выставки «Человек и человек» [41]. Отмечены такие постмодернистские особенности, как безадресность, использование эстетики коммерческого искусства, работа с поверхностью, применение смешанных техник. В рецензии Т. Кондратенко на выставку И. Тишина подчёркивается тенденция сочетания фотографии и живописи, отмечается связь творчества художника с психоанализом и теориями Ж. Делёза – Ф. Гваттари [42].

Тематика, ранее считавшаяся маргинальной в академической науке, получила раскрытие в философии, культурологии и искусстве постмодернизма. Тема риторики насилия анализируется в сборнике «Визуальное (как) насилие». Рассматриваются как эксплицитные (непосредственная визуальная репрезентация принуждения путём силы, агрессии), так и имплицитные (объективация другого, деперсонализация, снятие пространственной дистанции) тенденции присутствия насилия в визуальном [43]. Проблемы имплицитного насилия анализируются О. Шпарага при изучении проекта «Феминистская (арт)критика» (кураторы И. Соломатина и Т. Щурко), раскрывающего проблемы объективации, стереотипов женской красоты и гендерных ролей, их интерпретацию в творчестве художниц [44]. В книге-каталоге «Радиус нуля. Онтология арт-нулевых. Минск 2000 – 2010» затрагивается проблематика искусства, творчества художников и арт-проектов; деятельность галерей; общественные отношения с сфере искусства; гендерные вопросы [45]. В статьях И. Соломатиной и Т. Артимович предпринята попытка на примере анализа выставки А. Слободчиковой рассмотреть проблему современного женского искусства в Беларуси [46; 47]. Н. Горячая раскрыла основные темы в проекте А. Гончаровой: интерпретация страхов, насилия, социальной и экзистенциальной беспомощности, возможность сохранения человеческого достоинства в пограничной ситуации [48].

Исходя из анализа художественной критики, мы можем сделать вывод о том, что тенденции, выступающие маркерами постмодернистской эстетики в искусстве, в полной мере проявились в белорусском изобразительном искусстве 1990 – 2010-х годов. Основной особенностью постмодернистской ситуации в белорусском искусстве в исследуемый период становится обращение к наследию классического авангарда и его интерпретация как своеобразная реабилитация модернизма. Данная тенденция находится в русле теорий классика постмодернизма Ж.-Ф. Лиотара, утверждавшего, что постмодернизм не является антимодернизмом, а представляет собой часть современности [49].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дабравольскі, А. І пакаянне, і пазнанне / А. Дабравольскі // Мастацтва. – 1990. – № 4. – С. 20
2. Тарановіч, А. Перабудова авангардызму, або Авангардызм перыяду перабудовы / А. Тарановіч // Мастацтва. – 1990. – № 4. – С. 26 – 28.

3. Шунейка, Я. Цяжкае абуджэнне / Я. Шунейка // Мастацтва. – 1990. – № 5. – С. 29 – 31.
4. Каваленка, В. Барометр грамадскай свядомасці / В. Каваленка // Мастацтва. – 1991. – № 3. – С. 22 – 32.
5. Цыбульскі, М. Л. Парадоксы гісторыі мастацтва постмадэрнізму: ад прызнання татальнай актуальнасці да лакальнай крытыкі кансерватыўнасці / М. Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2012. – № 2. – С. 6 – 13.
6. Цыбульскі, М. Л. Мова абстракцыі і метафарычная вобразнасць у творчасці Аляксандра Салаўёва / М. Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2011. – № 4. – С. 40 – 48.
7. Цыбульский, М. Л. Художественное пространство Витебска и исторический опыт его искусствоведческого исследования / М. Л. Цыбульский // Искусство и культура. – 2011. – № 1. – С. 7 – 17.
8. Медвецкий, С. В. Некоторые аспекты постмодернизма в белорусской живописи 1980 – 1990-х годов / С. В. Медвецкий // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 78 – 85.
9. Медвецкий, С. В. Белорусская живопись XX века: тенденции и особенности развития / С. В. Медвецкий // Искусство и культура. – 2012. – № 2. – С. 12 – 20.
10. Судлянкоў, А. Ідэя ў розных іпастасях / А. Судлянкоў // Мастацтва. – 1991. – № 5. – С. 44 – 48.
11. Шаранговіч, Н. Пасьяслоўе, або Пахвала класічнай дасканаласці / Н. Шаранговіч // Мастацтва. – 1992. – № 7. – С. 53 – 63.
12. Паграноўскі, М. Зямля ў цэнтры сусвету / М. Паграноўскі // Мастацтва. – 1992. – № 8. – С. 34 – 39.
13. Ягоўдзік, У. Чалавек – найперш душа / У. Ягоўдзік // Мастацтва. – 1992. – № 9. – С. 25 – 29.
14. Вакар, Л. В. Акварельный палимпсест Валентины Ляхович / Л. В. Вакар [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chagal-vitebsk.com/node/70>. – Дата доступа: 10.05.2017.
15. Вакар, Л. У. Лубок, ап-арт і калаж у жывапісе А. Крошкіна / Л. У. Вакар // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 18 – 23.
16. Вакар, Л. У. Прымітывізм і эстэтыка рызома ў жывапісе і калажах І. Шутавай / Л. У. Вакар // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2013. – № 2. – С. 34 – 46.
17. Вакар, Л. В. Живопись и коллажи Олега Крошкина / Л. В. Вакар // 90 год Віцебскаму абласному краязнаўчаму музею : матэрыялы навук. канф., Віцебск, 30-31 кастрычніка 2008 г. / рэдкал. : Г. У. Савіцкі [і інш.] – Мінск, 2009. – С. 404 – 413.
18. Вакар, Л. У. Ад гратэску прымітывізму да народнай ідыліі: іранічная метафара ў жывапісе Артура Клінава / Л. У. Вакар // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2016. – № 1. – С. 94 – 103.
19. Лысенка, Л. Твор сустрэчаецца з позіркам. «Ага» Аляксандра Канавалава ў Полацкай мастацкай галерэі / Л. Лысенка // Мастацтва. – 2016. – № 1. – С. 32 – 34.
20. Сумарава, К. Memory and Dream. 6-е міжнароднае біенале ў Пекіне / К. Сумарава // Мастацтва. – 2015. – № 10. – С. 16.
21. Кліп, В. Сучасная міфалогія. Па выніках пленэру «З Аленай Кіш ў сэрцы» / В. Кліп // Мастацтва. – 2016. – № 11. – С. 36 – 37.
22. Будзевіч, А. «Другія дажынкi» Жанны Капуснікавай у Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў / А. Будзевіч // Мастацтва. – 2015. – № 12. – С. 17.

23. Артимович, Т. Помыслиць невысмеймае: Civitas Solis Артура Клінова / Т. Артимович [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://artaktivist.org/pomyslit-onymslymom-civitas-solis-artura-klinova>. – Дата доступа: 03.06.2017.
24. Янкоўскі, А. Парадкаванне хаосу. Выстава Івана Семілетава «Зменлівасць адлюстравання» / А. Янкоўскі // Мастацтва. – 2015. – № 2. – С. 17.
25. Беявец, А. Фрагменты шляху. Уладзімір Кандрусевіч пра выбар і фарматы / А. Беявец // Мастацтва. – 2015. – № 1. – С. 20 – 23.
26. Котович, Т. В. Скульптура. Объекты. Витебск / Т. В. Котович. – Витебск : ВГУ, 2013. – 155 с.
27. Котович, Т. В. Сергей Сотников: устойчивое равновесие / Т. В. Котович // Искусство и культура. – 2014. – № 2 (14). – С. 19.
28. Беявец, А. Таму што... аб'ект. Усебеларускі арт-фэст у палацы мастацтваў / А. Беявец // Мастацтва. – 2016. – № 6. – С. 30 – 31.
29. Вайніцкі, П. Скульптура пасля традыцыі. «Плюха»: куратарскі стэйтмент / П. Вайніцкі // Мастацтва. – 2016. – № 6. – С. 32 – 33.
30. Усманова, А. Р. «Музей» Руслана Вашкевіча / А. Р. Усманова [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://artaktivist.org/muzej-ruslana-vashkevicha>. – Дата доступа: 03.06.2017.
31. Рыбчинская, В. Досведы візуалізацыі рэальнасцей. Выстава-інтэрвенцыя Канстанціна Селіханова ў Мемарыяльным музеі-майстэрні Заіра Азгура / В. Рыбчинская // Мастацтва. – 2016. – № 9. – С. 36 – 37.
32. Вайніцкі, П. Энвайранмент-арт і сацрэалізм «Quercus. Маргіналіі да Уладзіміра Набокава» ў Мемарыяльным музеі-майстэрні Заіра Азгура / П. Вайніцкі // Мастацтва. – 2016. – № 3. – С. 32.
33. Гарачая, Н. «Канал Культура» Руслана Вашкевіча ў галерэі «Дом карцін» / Н. Гарачая // Мастацтва. – 2016. – № 5. – С. 38.
34. Калянкевіч, К. «Save as / захаваць як...». Праект Настасі Колас «Натуральныя прычыны» ў галерэі сучаснага мастацтва «Ў» / К. Калянкевіч // Мастацтва. – 2015. – № 11. – С. 13.
35. Капёнкін, В. 56-е Венецыянскае біенале. Беларускі павільён у кантэксце фэсту / В. Капёнкін // Мастацтва. – 2015. – № 9. – С. 26 – 27.
36. Изофатова, Е. В. Постмодернизм и постсоветское художественное пространство: к постановке проблемы / Е. В. Изофатова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2010. – Вып. 8. – С. 517 – 522.
37. Изофатова, Е. В. Тенденции трансавангарда в западноевропейском и белорусском изобразительном искусстве конца XX в. / Е. В. Изофатова // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2011. – № 1. – С. 67 – 74.
38. Малей, А. В. Витебский «Квадрат». Художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987 – 2000 гг.) / А. В. Малей. – Минск : Экономпресс, 2015. – 332 с.
39. Шабохин, С. Портфолио: «геометрический рай» Сергея Кирющенко / С. Шабохин [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://artaktivist.org/portfolio-geometricheskij-raj-sergeya-kiryushhenko>. – Дата доступа: 03.06.2017.
40. Гарачая, Н. Сацыяльныя краты альбо сацыяльны шкідет. «Сацыяльная рашотка» ў галерэі «Ў» / Н. Гарачая // Мастацтва. – 2015. – № 6 – С. 14 – 15.
41. Беявец, А. Паміж рознымі полюсамі / А. Беявец // Мастацтва. – 2017. – № 2. – С. 6 – 11.
42. Кандраценка, Т. Бяспечны намадызм. «Адваротны рух» Ігара Цішына ў галерэі «A&V» / Т. Кандраценка // Мастацтва. – 2016. – № 11. – С. 32 – 34.

43. Визуальное (как) насилие : сб. научных трудов / отв. ред. А. Р. Усманова. – Вильнюс : ЕГУ, 2007. – 380 с.
44. Шпарага, О. Феминистская (арт)критика: как сделать видимым невидимое насилие? / О. Шпарага [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eclab.by/texts/article/feministskaya-art-kritika-kak-sdelat-vidimym-nevidimoe-nasilie>. – Дата доступа: 03.06.2017.
45. Радиус Нуля. Онтология арт-нулевых / под ред. О. Жгировской, О. Шпарага, Р. Вашкевич. – Минск : Логвинов, 2013. – 532 с.
46. Соломатина, И. «Яно тут» как пространство рассказа о женском опыте / И. Соломатина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artaktivist.org/yano-tut-kak-prostranstvo-rasskaza-o-zhenskom-opyte>. – Дата доступа: 03.06.2017.
47. Артимович, Т. Тоня Слободчикова. Эстетика внеэстетичного / Т. Артимович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artaktivist.org/tonya-slobodchikova-estetika-vneestetichnogo>. – Дата доступа: 03.06.2017.
48. Гарачая, Н. Памнажэнне са знакам мінус / Н. Гарачая // Мастацтва. – 2015. – № 5. – С. 25.
49. Lyotard, J.-F. La Condition postmoderne: rapport sur le savoir / J.-F. Lyotard. – Paris : Editions de Minuit, 1979. – 109 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается историография изучения эстетики постмодернизма в белорусском изобразительном искусстве 1990 – 2010-х годов. Выделены основные постмодернистские тенденции, отмечаемые в белорусской арт-критике.

SUMMARY

The article observes the historiography of studying the aesthetics of postmodernism in the Belarusian fine art of 1990 – 2010. The main postmodern tendencies noted in Belarusian art criticism are defined by the author.

Грамыка М. В.

ВЯРТАННЕ РУШЧЫЦА. ПЕЙЗАЖЫ МАСТАКА Ё КАРПАРАТЫЎНАЙ КАЛЕКЦЫІ ААТ «БЕЛГАЗПРАМБАНК»

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2018)*

Лёс мастацкай спадчыны Фердынанда Рушчыца складваўся няпроста. Мастак нарадзіўся і памёр у мястэчку Багданава Ашмянскага павета (цяпер Валожынскі раён Мінскай вобласці), увасобіў свой родны кут на шматлікіх палотнах, якія ўвайшлі ў залаты фонд еўрапейскага пейзажа. Да нядаўняга часу ў нашай краіне захоўваўся толькі адзін твор майстра – пейзаж 1899 г. «Каля касцёла» (Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь).

За апошні час сітуацыя пачала мяняцца: на тэрыторыю Беларусі вярнуліся тры пейзажы жывапісца. Гэта стала магчымым дзякуючы чарговаму папайненню карпаратыўнай калекцыі «Белгазпрамбанка», фарміраванне якой пачалося ў 2012 г. За шэсць гадоў у калекцыі сабралася больш за 100 артэфактаў, створаных у XVI – XX стст. мастакамі, якія нарадзіліся на тэрыторыі сучаснай Беларусі. Першапачатковая канцэпцыя фарміравання карпаратыўнай калекцыі засноўвалася на вяртанні ў Беларусь твораў мастакоў

Парыжскай школы, але з часам яна істотна пашырылася, трансфармаваўшыся ў маштабны гісторыка-культуралагічны праект «Арт-Беларусь», які ставіць на мэце адлюстраванне працэсу развіцця культуры Беларусі ва ўсёй паўнаце, бесперапыннасці і запаўненні тых лакун, што маюцца ў рэпрэзентацыі гісторыі айчыннага мастацтва і культуры ў нашай краіне [1, с. 48].

Вынікам рэалізацыі гэтага праекта стала з'яўленне ў Беларусі работ вядомых майстроў (жывапісцаў, графікаў, скульптараў), народжаных на нашых землях, творы якіх захоўваюцца пераважна за мяжой. Сярод іх і чатыры работы Ф. Рушчыца (тры жывапісныя і адна графічная), набытыя банкам у прыватных калекцыянераў. Вяртанне на радзіму работ славутага мастака, аднаго з тых, хто ў пачатку ХХ ст. закладваў падмуркі нацыянальнай школы пейзажа, стала значнай падзеяй для айчыннай культуры.

Адзіны з трох пейзажаў Ф. Рушчыца, які мае дакладную даціроўку, – «Пуня і азярод» (1899 г., палатно на кардоне, алей, памеры 31×37 см). У ХХ ст. карціна «Пуня і азярод» неаднаразова экспанавалася на выстаўках твораў Ф. Рушчыца, у тым ліку на пасмяротнай выстаўцы мастака ў Кракаве ў снежні 1937 г., арганізаванай Таварыствам аматараў прыгожых мастацтваў, ад якой захавалася этыкетка на адваротным баку карціны. Пейзаж «Пуня і азярод» адносіцца да найбольш плённага перыяду ў творчасці Ф. Рушчыца, калі мастак жыў і працаваў у сямейным маёнтку Багданава. Менавіта ў гэты прамежак часу, працягласцю менш за дзесяць год, Рушчыц піша свае самыя значныя творы. Так, у 1898 г. была створана знакамітая «Зямля», а ў 1899 г. імя маладога мастака набыло вядомасць далёка за межамі яго радзімы пасля ўдалых мастацкіх выставак у Санкт-Пецярбургу, Вільні і Варшаве.

Для Ф. Рушчыца не існавала «малых тэм»: адной з галоўных адметнасцей яго працы як пейзажыста стала здольнасць ствараць універсальныя, глыбока хвалюючыя вобразы прыроды, застаючыся песняром зусім маленькага кутка Беларусі, свайго «роднага гнязда». У канцы 1897 г., завяршыўшы адукацыю ў Акадэміі мастацтваў, Ф. Рушчыц прыязджае на сталае жыхарства ў Багданава, з захапленнем увасабляе на палотнах наваколле, зноў і зноў вяртаецца да ўлюбёных матываў берагоў Вілейкі, багданаўскага і вішнеўскага касцёлаў, старога вадзянога млына, а таксама родавай сядзібы разам са шматлікімі гаспадарчымі пабудовамі каля яе. Да гэтага шэрагу работ адносіцца і пейзаж «Пуня і азярод».

Сціплыя і някідкія матывы прыцягваюць мастака, які ў гэты перыяд прыходзіць да глыбокага ўсведамлення неабходнасці працаваць менавіта на родным «матэрыяле». Аўтар імкнецца ўвасобіць навакольны ландшафт з усімі яго асаблівасцямі, пазнавальнымі дэталямі, спецыфічнымі колерамі. У пільнай увазе да абжытых і знаёмых мясцін, нават у самой камернасці матываў праяўляецца своеасаблівая эстэтычная пазіцыя. «Мастак заўсёды павінен адштурхоўвацца ад сябе, мець уласны пункт гледжання. Таму некалькі ізаляванае жыццё, жыццё на вёсцы, спрыяе ягонай працы, тут ён з'яўляецца цэнтрам вялікага кола, якое абвёў вакол сябе. У той жа час у вялікім горадзе

гэтыя колы так перакрыжоўваюцца, так спалучаюцца, што сам мастак губляецца», – пісаў Ф. Рушчыц у дзённіку ў 1898 г. [2, с. 107].

У рабоце «Пуня і азярод» Ф. Рушчыц не імкнуўся да вырашэння маштабных задач, стварэння ўсеахопнага вобраза прыроды. Перад намі паўстаюць пабудовы, тыповыя для беларускай вёскі, паказаныя набліжана, нават фрагментарна. Ф. Рушчыц часта ў сваіх работах дасягаў уражання значнасці, нават манументальнасці, выяўляючы зусім невялікую частку краявіду або асобнай пабудовы, напрыклад, фрагмент моста або адну сцяну дома. Так і ў гэтым, невялікім па сваіх памерах палатне майстар сканцэнтравану увагу толькі на абранай частцы пейзажу.

Колеравае вырашэнне работы, дзе пераважаюць стрыманыя, няяркія адценні карычневага, шэрага, зялёнага, абумоўлена самой рэчаіснасцю: гэта памянелыя ад часу драўляныя сцены і двуххільны дах пуні, прыглушаная зеляніна травы. Мастак не шукае экзотыкі, яркіх фарбаў і з’яў, а выбірае для сваіх работ звыклае і пазнавальнае. У характэрнай колеравай гаме, якая добра перадае асаблівасці беларускай прыроды, адсутнічаюць рэзкія тоны.

Работа напісана ўпэўненай і спрактыкаванай рукой; энергічныя, разнастайныя па фактуры мазкі дасканалы перадаюць і матэрыяльнасць пабудовы, і празрыстасць паветра. Карціна сведчыць пра добрае валоданне майстэрствам пленэрнага жывапісу, атрыманае Ф. Рушчыцам у Акадэміі мастацтваў, дзе ён навучаўся ў майстэрнях І. Шышкіна і А. Куінджы. Разам з тым, у рабоце выяўляюцца і адметныя рысы, уласцівыя менавіта Ф. Рушчыцу: пераважанне цёмнай танальнасці, нейкая асаблівая грунтоўнасць у мастацкім вырашэнні невялікага па памерах палатна.

Мастак здолеў тонка перадаць недаўгавечны момант на самым пачатку дня. Першыя промні, якія афарбавалі неба пяшчотнымі залаціста-ружовымі водбліскамі, мякка ахінаюць прастору палатна, гарманізуюць колеравую гаму, надаюць прывабнасць і своеасаблівую прыцягальнасць сціпламу і някідкаму матыву. У гэтым штрыху праявілася асаблівасць Ф. Рушчыца як мастака рамантычнага і аптымістычнага складу, які не паддаўся, у адрозненне ад многіх сваіх сучаснікаў, настроям песімізму і разладу на мяжы стагоддзяў. Ф. Рушчыц ніколі не імкнуўся ідэалізаваць добра вядомую яму рэчаіснасць, але на працягу творчага жыцця захоўваў здольнасць бачыць прыгажосць і паэтычнасць нават у самых паўсядзённых з’явах.

Надзвычай прыгожы твор Ф. Рушчыца «Пейзаж. Вілія» стаў сапраўдным аздабленнем мастацкага збору «Белгазпрамбанка». Карціна, напісаная алеем на кардоне (памеры 57,5x46 см), створана ў рэчышчы рэалістычнага лірычнага пейзажа. Аднак у выяўленні святлопаветранага асяроддзя, перадачы блікаў святла на серабрыстай паверхні ракі, імкненні мастака да ўвасаблення першага і найбольш яркага ўражання ад прыроды можна ўбачыць пэўныя ўплывы імпрэсіяністычнага жывапісу, якім Ф. Рушчыц захапіўся ў 1890-я гады. З ідэямі імпрэсіянізму малады мастак пазнаёміўся яшчэ падчас навучання ў Санкт-Пецярбургу (1892 – 1897), а паглыбіць веды пра актуальныя напрамкі еўрапейскага жывапісу дазволіла

наведванне краін Еўропы ў 1898 г. Асабліва моцнае ўражанне на Ф. Рушчыца, паводле дзённікавага запісу ад 7 ліпеня, зрабіў жывапіс Клода Манэ.

Любоў да выяўлення вады была пастаяннай у творчасці Ф. Рушчыца. Ён маляваў рачную ваду ў розныя часы дня і ночы, у розныя сезоны і ў розным стане. У карціне «Пейзаж. Вілія» Ф. Рушчыц абраў для адлюстравання не самае шырокае месца ракі, дзе яе цячэнне дастаткова спакойнае. Кароткімі ўпэўненымі мазкамі мастак перадае вібрацыю вады, якую ўтвараюць ледзьве заўважныя хвалі.

Кампазіцыя карціны гарманічная і ўраўнаважаная па колеравых масах, яна добра прадумана і ў той жа час пакідае ўражанне нязмушанасці. Пабудова пейзажа дазваляе стварыць своеасаблівы «эфект прысутнасці», нібы ўключаючы ў сюжэт карціны самога гледача, які стаіць на высокім беразе ракі і пазірае ўніз, праз тонкія ствалы, галінкі і маладое лісце дрэўцаў, любуюцца хвалямі, сочыць поглядам за няспешнай плыню ракі. Такая кампазіцыйная пабудова дазволіла мастаку паказаць як маладыя дрэўцы і дэтальна выяўлены рэльеф берага на бліжнім плане, так і павольныя выгіны ракі, што скіроўваюць позірк у глыб палатна, і маляўнічыя берагі Віліі, дзе больш цёмныя масівы падлеску прыгожа кантрастуюць з маладой зелянінай.

Мастак не ўключае ў кампазіцыю палатна сонца, але яно нябачна прысутнічае на карціне. Пра яго нагадваюць цёплае свячэнне неба, пранізанае залацістымі водбліскамі вечаровага сонца маладая лістота дрэў, мноства дробных блікаў на вадзе, якія ўтвараюць надзвычай жывы эфект цячэння ракі. І неба, і рака вытрыманы ў адзінай гаме, утворанай з пяшчотных серабрыста-шэрых і залаціста-ружовых тонаў. Пейзаж, нібы напоўнены лёгкім плёскатам вады і шолахам лісця, вельмі тонка перадае настрой сузірання прыгажосці прыроды.

У 2016 г. карпаратыўную калекцыю «Белгазпрамбанка» папоўніла карціна «Маёнтак у Багданаве». Гэта, хутчэй за ўсё, самы позні паводле часу напісання з трох пейзажаў Ф. Рушчыца, якія захоўваюцца сёння ў калекцыі. Як і прадстаўленыя вышэй работы, «Маёнтак у Багданаве» належыць да ліку твораў, напісаных мастаком у фамільным маёнтку. Пейзаж можна аднесці да 1900-х гадоў, калі канчаткова сфарміравалася пазнавальная манера Ф. Рушчыца, у якой арганічна аб'ядналіся ўплывы рускай пейзажнай школы з рознымі плынямі сучаснага яму мастацтва. Адукацыя, атрыманая Ф. Рушчыцам у майстэрнях І. Шышкіна і А. Куіндзы, дазволіла яму дасканала авалодаць мастацтвам рэалістычнага пейзажа. Аднак у далейшай творчасці мастака ўсё больш выразнае адлюстраванне знаходзяць новыя напрамкі ў мастацтве. Так, у 1898 г. Ф. Рушчыц ажыццяўляе двухмесячнае падарожжа па Заходняй Еўропе, каб глыбей азнаёміцца з сучасным жывапісам. Пасля наведвання музеяў Францыі, Германіі, Італіі і іншых еўрапейскіх краін малады мастак вяртаецца з новымі ідэямі і імкненнем рэалізаваць іх у сваёй працы.

На невялікім (памераў 35,5x29,5 см) пейзажы «Маёнтак у Багданаве», напісаным алеем на палатне, увасоблены самы пачатак вясны – матыў, да

якога мастак вяртаўся ў сваіх работах на працягу ўсяго творчага жыцця. Упэўненымі фактурнымі мазкамі майстар выяўляе гульню ценяў на белым снезе, першыя праталіны і абрысы багданаўскай сядзібы на другім плане. Даволі просты матыў пейзажу дазваляе мастаку цалкам засяродзіцца на ўласна жывапісных задачах. Выразнасць карціны «Маёнтак у Багданаве» заснавана на своеасаблівым «дыялогу» святла і ценяў, які становіцца не проста дэкаратыўным прыёмам, а важным кампанентам вобраза. Дэкаратыўны эфект, дасягнуты супастаўленнем насычаных колеравых мас, узмацняецца лаканічнасцю кампазіцыі, пабудаванай на дынаміцы вертыкальных і гарызантальных плоскасцей.

Вырашаны ў колеравай гаме, абмежаванай адценнямі сіняга, карычневага, белага, пейзаж пры гэтым надзвычай выразны па колеру. У рабоце бачны пэўны адыход ад вырашэнняў, характэрных для больш традыцыйных ранніх работ Ф. Рушчыца. Пейзажыст адмаўляецца ад дэталёвасці, празмерна дакладнага ўзнаўлення прыроды дзеля стварэння больш абагульненага і яскравага вобраза.

Пачынаючы з 1900 г., Ф. Рушчыц цесна супрацоўнічае з кракаўскім мастацкім аб'яднаннем «Sztuka», для ўдзельнікаў якога быў характэрны інтарэс да дасягненняў еўрапейскага сімвалізму і мадэрну. Кантакты з кракаўскімі мадэрністамі доўжацца на працягу ўсяго «багданаўскага» перыяду творчасці. Уплывы мадэрну з цягам часу ўзмацняюцца ў творчасці Ф. Рушчыца, што знайшло адлюстраванне ў пэўнай плоскаснасці выявы, асіметрыі, частковым адмаўленні ад перспектывы за кошт больш інтэнсіўных, лакальных колераў. У пейзажы «Маёнтак у Багданаве» Ф. Рушчыц імкнецца, у першую чаргу, да стварэння не святлопаветранага, а дэкаратыўнага эфекту і дасягае цэласнасці вобраза за кошт мастацкага спрашчэння і абагульнення прыродных формаў, узмацнення колеру. У пошуку новых кампазіцыйных вырашэнняў пейзажыст ужывае від зверху (такі прыём дазваляе паказаць у пейзажы толькі зямлю, цалкам выключыўшы неба), што таксама характэрна для мастацтва мадэрну.

Вострае перажыванне станаў прыроды, якая робіцца для мастака сродкам перадачы эмоцый, кантрасты святла і ценю, насычаныя колеры, нечаканыя ракурсы – усё гэта збліжае творчасць Ф. Рушчыца з раннім экспрэсіянізмам. Асаблівасцю эвалюцыі выяўленчага мастацтва Беларусі (як і некаторых іншых усходнееўрапейскіх краін) стала не паслядоўнае, а адначасовае развіццё шэрагу новых мастацкіх плыняў. Шлях, які заходнееўрапейскае мастацтва праходзіла паступова, мастацтва нашай краіны пераадольвала ў пачатку XX ст. паскоранымі тэмпамі, і з гэтай прычыны рысы розных напрамкаў, такіх як імпрэсіянізм, мадэрн, сімвалізм, экспрэсіянізм, маглі прысутнічаць у творчасці аднаго аўтара, што мы бачым на прыкладзе Фердынанда Рушчыца. Безумоўна, здольнасць арганічна ўспрыняць і творча пераасэнсаваць разнастайныя ўплывы, зрабіўшы іх часткай сваёй індывідуальнай, непаўторнай аўтарскай манеры, лішні раз сведчыць пра неардынарнасць творчага дару мастака. Можна канстатаваць, што ў творчасці

Ф. Рушчыца праявіліся рысы, нагул характэрныя для эвалюцыі беларускага пейзажнага жывапісу ў гэты перыяд, якія адпавядаюць шматвектарнасці развіцця айчыннага мастацтва. Сама ўспрымальнасць да зменаў, адкрытасць свету і здольнасць засвойваць староннія ўплывы, не страчваючы нацыянальнай адметнасці, а таксама ў пэўных выпадках і праяўляць устойлівасць да іх – усё гэта сведчыць пра сталасць культуры, што развіваецца паводле ўласнай логікі і законаў.

Сучасны момант развіцця Беларусі як незалежнай дзяржавы характарызуецца актуальнасцю вывучэння вытокаў, асаблівасцей і этапаў фарміравання нацыянальнага мастацтва, рэканструкцыі працэсу развіцця нацыянальнай культуры ва ўсёй яго цэласнасці. Менавіта таму такую важнасць набывае вяртанне ў Беларусь нацыянальнай культурнай спадчыны.

ЛІТАРАТУРА

1. Сухадолаў, А. Карпаратыўная калекцыя Белгазпрамбанка / А. Сухадолаў // Мастацтва. – 2017. – № 11. – С. 48.
2. Рушчыц, Ф. Дзённік. Да Вільні: 1894 – 1904 / Ф. Рушчыц ; уклад., апрац. тэксту, прадм., камент. Э. Рушчыца; пер. з пол. Ф. Янушкевіча – Мінск : Медысонт, 2002. – 185 с.

РЕЗЮМЕ

На протяжении долгого времени в Беларуси находилась только одна картина Фердинанда Рушцыца – пейзаж «У костёла» (1899) в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь. В последнее время в Беларусь вернулись ещё несколько произведений художника благодаря пополнению корпоративной коллекции художественных произведений ООО «Белгазпромбанк». В статье рассматриваются три живописных пейзажа, находящиеся в коллекции, анализируются их художественные особенности, определяется их место в творческом наследии Ф. Рушцыца.

SUMMARY

For a long time, there has been only one painting of Ferdynand Ruszczyc's in Belarus – the landscape «Near the Roman Catholic Church» (1899) in the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus. Recently, several other pictures of the artist have come back to Belarus by way of adding to the Belgazprombank corporative art collection. The article considers three painted landscapes from the collection, analyzes their artistic features and determines their place in Ferdynand Ruszczyc's artistic heritage.

Ивановская Д. А.

СИНТЕЗ ТЕХНИК И МАТЕРИАЛОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ДЕКОРИРОВАНИИ ИНТЕРЬЕРОВ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ (ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФАКТУРЫ, ЯРКОСТИ ЦВЕТА)

*Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 01.03.2018)*

В последнее время в нашей стране и за рубежом (Россия, Украина, Черногория и др.) активно возрождаются и строятся новые храмы. Их интерьеры оформляются в соответствии с традициями (Духовно-образовательный центр Белорусской Православной церкви, рук.

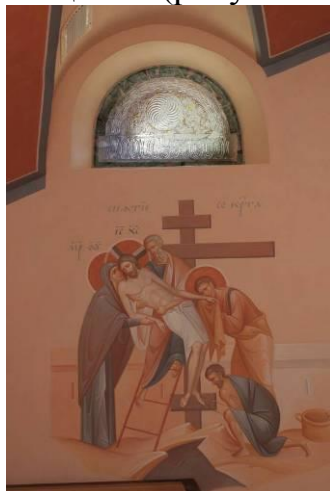
художественных работ А. Дайнеко, Минск, 2013 г.; церковь во имя архангела Михаила (росписи мастерской «Ikonique»), Черногория, 2009 г.; храм во имя благоверного князя Александра Невского Ново-Тихвинского монастыря, роспись мастерских Свято-Елисаветинского монастыря, Екатеринбург, 2013 г. и др.). Наряду с гармонично созданными интерьерами церквей есть и те, в которых недостаточно согласованы использованные техники и материалы.

Существует множество исследований по проблеме синтеза архитектурной среды [1 – 3], но они, как правило, рассматривают её широко, мало вдаваясь в детали (мозаичного ряда, мазка кисти и т. д.). Подробно может исследоваться один материал [4; 5], но без сравнения с остальными.

В наше время художники наряду с традиционными используют и новые материалы, особенности которых необходимо учитывать. С появлением цифровых технологий стали более доступны образцы из других стран, и авторы могут переносить и внедрять принципы зарубежных школ без учёта местной природной и архитектурной среды.

Каждый материал имеет свою красоту. И одна из основных задач художника – показать и подчеркнуть её. Часто применяется обратный подход, например, попытка повторить в мозаике принципы живописи, сделать из неё картину, чтобы не было заметно кубиков смальты, швов раствора и т. д. Такой подход нивелирует богатый язык мозаики. Например, швы, создаваемые раствором, образуют линейную композицию, ритмичную и красивую саму по себе, кроме того, линии дополняют представление об изображении. Фактурный раствор выгодно подчёркивает глянцевую разноцветную смальту. В росписи цветовые и тональные градации менее контрастны, её поверхность матовая и плоскостная, в то время как смальта выступает лёгким рельефом. В иконе насыщенность цвета больше, чем в росписи, и меньше, чем в мозаике.

Витраж в православном храме целесообразно создавать, используя не только яркие, но и прозрачные светлые стёкла, чтобы избежать доминирующего яркого произведения, выступающего единственным композиционным акцентом в помещении (рисунок 1).



Храм Царственных мучеников. Роспись. Витраж. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря. Минск, 2010 г.

Мрамор с его неповторимой текстурой и благородным цветом выгоднее смотрится в церкви в отделке полов и стен, нежели плитка. Это согласуется с концепцией о том, что Дом Божий должно украшать самое красивое и дорогое. Мрамор является достойным обрамлением, подчёркивающим красоту насыщенных по тону и цвету икон и более сдержанных матовых росписей.

Если в храме присутствует дерево, важно показать красоту материала, выявить его природу, а не красить или золотить. Дерево имеет своеобразный узор из продолговатых линий и, как правило, тёплый цвет. Оно хорошо сочетается с акварельными разводами мрамора, синими фонами росписей, золотом мозаики. Такую архитектурную симфонию удачно дополняет использование в храме вышивки (хоругви, плащаницы и др.).

Таким образом, применение различных материалов, в том числе драгоценных металлов и камней требует согласованности в работе соответствующих мастеров. Именно такая совместная работа позволяет создать целостный гармоничный архитектурный ансамбль.

В данной статье рассматриваются особенности гармоничного соотношения материалов, исходя из их возможностей. Особое внимание уделено яркости цвета и фактуре, влияющим на целостность и эстетичность внутренней храмовой отделки.

Рекомендуемые соотношения можно представить в виде таблиц и предложить для степени сравнения условную шкалу оценок. Так, важным элементом в композиции интерьера является фактура материала, что представлено в следующей таблице.

Возможное соотношение фактур различных материалов и техник	
Степень фактурности от +10 (выступающая) до -10 (вогнутая)	
Витраж	Обычно 0, может от + 10 до -10 (например, литой витраж)
Мозаика	В среднем +3
Вышивка	+2
Роспись	+1
Икона	+0,2
Мрамор	0
Дерево (иконостас, киоты и др.)	От 0,1 до 0

По степени фактурности среди техник и материалов доминирует стекло, так как можно задавать его форму в несколько сантиметров при обжиге (рисунок 2). Скульптурные объёмы, сочетаясь с плоским стеклом, создают выгодный контраст в композиции витража. Однако в оконных витражах необходимо применять различные объёмы, чтобы не получить однообразной композиции, не сочетающейся со скульптурными элементами.

Преимущество использования витража с объёмным стеклом заключается в том, что даже в случае выстраивания композиции на прозрачных стёклах она остаётся выразительной и при этом не притягивает излишнего внимания в интерьере.

Следующая по степени фактурности мозаика: кусочки смальты, выступая на разную высоту, создают бархатистую поверхность (рисунок 3). Важно не нивелировать это богатство, в частности, так называемым обратным набором (смальта выкладывается на ровной горизонтальной поверхности, сверху заливается раствором и обратной стороной монтируется на стену). В этом случае теряется объёмная игра составляющих элементов.



Рисунок 2. Духовно-образовательный центр Белорусской Православной церкви Витраж. Фрагмент. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря (худ. А. Трусковский, Ю. Молотков, Ю. Молоткова, М. Бородич, В. Молокович, С. Коршун, Ф. Митичкин, Л. Максименко, Е. Зеленко, Е. Атрашкевич, С. Круковский). Минск, 2012 г.



Рисунок 3. Мозаика. Фрагмент. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря. Минск, 2011 г.

Обогащает фактуру также то, что некоторые модули смальты могут вставляться в раствор под разными углами. Это позволяет мозаике не терять своей выразительности при различной степени освещения.

Есть преимущество такого подхода и в экстерьере. Например, выложенный глянцевой (золотой) смальтой фон в пасмурную погоду, при отражая тучи, будет казаться тёмно-серым. Но за счёт повернутых под другим углом кусочков смальты зритель увидит основной золотой цвет. Сама смальта имеет различную фактуру, от глянцевой до матовой, пористой, поэтому важно продумать её сочетание. Например, проигрывает мозаика, где используется только глянцевая смальта.

Затем в иерархии материалов следует вышивка, фактура которой создаётся стежками различной длины и направления. Эта небольшая шероховатость выгодно контрастирует с глянцевыми стёклами, фактурой выступающей смальты и остальными поверхностями интерьера.

Особой фактурой обладает и роспись на стенах. Специфика данной техники заключается в соблюдении правильности наложения слоя краски. Так, плотная роспись способствует потере фактурной красоты. Кроме того, под толстым слоем краски зритель не воспринимает особенностей материала.

Фактура используемого мрамора может колебаться от гладкой до шероховатой. Он может служить фоном, оттеняющим остальные техники, а иногда, словно зеркало, отражать изображения, созданные из других материалов (рисунок 4).

Таким образом, каждый материал, техника имеют свою фактуру, которую следует учитывать в формировании композиции интерьера.

Важным элементом композиции является и яркость цвета, также отличительная для каждого материала, что отражено в следующей таблице:

Техника, материал	Оценка яркости цвета
Витраж	Большая площадь 1 и акценты 5
Мозаика	4
Икона	3
Вышивка	2,5
Дерево (иконостас, киоты и др.)	1; 2,5
Мрамор	1-3
Роспись	2

Планируя композицию в интерьере храма, важно решить, какой материал является фоном, а какой, обладающий максимальной яркостью, – акцентом.

В архитектурной композиции доминирует мозаика, так как глушёное стекло имеет яркий цвет. В то же время витраж из-за преломления света воспринимается более ярким (рисунок 5). Поэтому в окнах следует располагать небольшие акценты для поддержания других элементов в интерьере, а основную площадь лучше решать более сдержанно светлыми и прозрачными стёклами, чтобы не нивелировать остальные техники.



Рисунок 4. Отражение мозаики на стене из натурального камня. Храмом-памятник на Крови во имя Всех святых, в земле Российской просиявших. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря. Екатеринбург, 2018 г.



Рисунок 5. Витраж. Фрагмент. Худ. Н. Счастливая, 1972 г.

Натуральные пигменты, используемые в иконе, обладают естественным насыщенным цветом, в них добавляется яичный желток как связующее вещество, поэтому цвет становится ещё ярче. Икона пишется на гладкой белой поверхности, которая также способствует насыщенности цвета. Такую яркость поддерживает и пропитка иконы олифой.

Следующим материалом по степени яркости является мрамор, обладающий широкой гаммой оттенков. Из этого материала в композиции можно использовать яркие вставки, но основную площадь лучше делать

неактивной по цвету, чтобы материал, являющийся фоном в смысловой композиции интерьера, не отвлекал внимания от изображений святых.

Яркость вышивки значительно меньшая по сравнению со стеклом и мрамором. Особенность проявляется в восприятии данной техники за счёт оптического эффекта: разноцветные мелкие стежки на расстоянии воспринимаются единым сложным цветом.

Дерево в интерьере, как правило, занимает не большую площадь и служит в качестве обрамления икон и других атрибутов.

Наиболее распространённой в интерьере православных храмов является роспись (рисунок 6).



Рисунок 6. А. Рублёв. Страшный суд (фрагмент росписи Успенского собора во Владимире), 1408 г.

Для древних росписей характерен сложный и более светлый цвет, что обусловлено технологией. Когда фреска писалась по сырой штукатурке, она выступала частью архитектуры, пигмент проникал глубоко в стены, поэтому поверхность покрывалась почти прозрачным слоем краски, просвечивалась серая основа раствора. Цвет стены, оптически смешиваясь с цветом пигмента, усложнялся.

В наше время работают на белой стене, поэтому цвет кажется ярче. На сухой стене современная краска ложится густым слоем, поэтому произведение получается более тёмным. На некоторых объектах краска разбавляется белилами. Однако в этом случае композиция воспринимается словно размытой. Поэтому лучше применять тонкий, словно прозрачный, слой краски.

Насыщенность цвета в росписи храмов зависит и от климатических особенностей. Так, в нашей стране в осеннее и зимнее время мало солнечных дней, световой день короткий. Поэтому основное пространство храма должно быть более светлым, поскольку службы, как правило, проводятся утром и вечером.

Архитектурная среда замещает человеку природную, в белорусской природе преобладает сдержанный колорит. Поэтому, как правило, людям комфортнее находится среди естественных материалов, соответствующих натуральной цветовой гамме. В то же время в странах с жарким климатом можно использовать более насыщенные цвета, так как в данном случае в тёмно-синем фоне в храме можно чувствовать себя комфортно.

Однако при использовании более насыщенной и тёмной росписи следует продумать создание контраста с остальными материалами. Например, применять в мозаике в ликах более сложные цвета, разбавляя стеклянную смальту большим количеством включений мрамора благородного, сложного цвета, фоны делать золотыми и т. д.

Таким образом, комбинируя различные материалы, необходимо предусмотреть создание единой цветовой композиции. При грамотном соотношении разных материалов, техник и цвета можно сформировать целостную и гармоничную храмовую среду.

ЛИТЕРАТУРА

1. Швидковский, О. А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство / О. А. Швидковский. – М. : Стройиздат, 1984. – 280 с.
2. Стригалева, А. Некоторые особенности взаимодействия архитектуры с другими видами искусства / А. Стригалева // Проблемы теории советской архитектуры. Идеино-художественные вопросы : сб. ст. / ред. С. О. Хан-Магомедов. – М., 1973. – С. 33 – 34.
3. Соловьёв, Н. О структурной гармонии пластических искусств и архитектуры / Н. Соловьёв // Советское декоративное искусство, 76 / редкол. : К. И. Рождественский [и др.]. – М., 1978. – С. 108 – 128.
4. Виннер, А. В. Материалы и техника мозаичной живописи / А. В. Виннер. – М. : Искусство, 1953. – 367 с.
5. Бодуэн, П. Техника фресковой живописи / П. Бодуэн. – М. : Искусство, 1938. – 59 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется проблема синтеза основных техник и материалов используемых в благоуукрашении интерьеров православных храмов. Рассмотрено взаимодействие фактуры, яркости цвета.

SUMMARY

The article deals with the synthesis of basic techniques and materials used in decorating interiors of Orthodox churches. The interaction of their texture, colors brightness.

Кузнецова Г. У.

РЭНЕСАНСНЫЯ САДЫ ІТАЛІ ЯК КРЫНІЦЫ ФАРМІРАВАННЯ АГУЛЬНАЕЎРАПЕЙСКОЙ САДОВА-ПАРКАВАЙ КУЛЬТУРЫ ЕЎРОПЫ XVIII – I-Й ПАЛОВЫ XIX СТ.

*Філіял Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь «Дом Ваньковічаў. Культура і мастацтва першай паловы XIX ст.»
(Паступіў у рэдакцыю 14.02.2018)*

Садова-паркавае мастацтва, якое выяўляе тэндэнцыі культурнага жыцця грамадства і асаблівасці яго бытавога ўкладу, займае адметнае становішча сярод іншых відаў мастацтваў. У шэрагу актуальных праблем сучаснага мастацтвазнаўства важнае месца адводзіцца вывучэнню праблем узаемадзеяння садова-паркавага мастацтва (шырэй – сядзібнай культуры) з агульнымі працэсамі развіцця культуры і сядзібнага побыту. Стварэнне садоў і

паркаў не аддзяляецца ад агульных заканамернасцей развіцця культуры ў цэлым і сядзібна-палацавых комплексаў у прыватнасці, а наадварот, дапаўняе і пашырае гэтыя паняцці, больш глыбока асвятляючы светапогляд і ўклад жыцця людзей розных гістарычных эпох. Усведамленне першакрыніц культуры саадаводства і паркабудаўніцтва са своеасаблівасцямі і заканамернасцямі іх структуры дае ключ да разумення працэсаў фарміравання садова-паркавай сядзібнай культуры Беларусі і Еўропы ў XVIII – 1-й палове XIX ст. Рэнесансныя сады Італіі XV – XVI стст. з іх антычнай накіраванасцю і імкненнем да стварэння «ідэальнага» асяродка паслужылі адпраўным пунктам ў стварэнні і развіцці дадзенай культурнай з’явы акрэсленага перыяду.

Італьянскі сад XV – XVI ст. У эпоху Адраджэння асноўным тыпам сада ў Італіі з’яўляўся так званы сад вілы. Спачатку гэта быў сціплы сад даходнага маёнтка, які пазней пераўтварыўся ў цудоўны паркавы ансамбль пры палацы ці загараднай рэзідэнцыі. Узнікненне італьянскага саду было цесна звязана з уяўленнямі людзей аб ідэальнай прыродзе і комплексам прыкладных ведаў аб рэальных садах Старажытнага Рыма і Сярэднявечча. С. І. Казлова, даследчыца італьянскіх садоў эпохі Рэнесанса, адзначае, што «антычнае і сярэднявечнае сутыкаліся паміж сабой у фарміраванні рэнесанснага саду... матыў “*locus amoenus*” сплятаўся з сакральнымі канатацыямі ў іх міфалагічным і хрысціянскім падтэксе, пранізаным вобразам Рая. І водгукі нябеснай асалоды ў ацэнцы зямнога саду будуць чутныя ў Італіі на працягу XV – XVI ст. Але менавіта свецкі дух уладарыць у садах Рэнесанса. Ужо Бакачча напярэдадні гэтай эпохі назаве сад “раем на зямлі”, бо ён канцантраваў у сабе ўсю магчымую разнастайнасць прыроды» [1, с. 87]. Чалавек эпохі Рэнесанса бачыў прыроду як частку цудоўнай, іерархічна ўпарадкаванай светабудовы, з яе прынцыпамі сіметрыі, правільнасці формаў і багатай разнастайнасці дэталей. Аднак, у параўнанні з садам, яна не ідэальная. Ідэальную прыроду пачынаў ствараць сам чалавек, які суадносіў яе з мастацтвам. «Усё, што ў навакольным свеце рассяяна і неразвіта, становіцца тут эстэтычна аформленай цэласнасцю. Сад адлюстроўвае першасную задуму прыроды, а дакладней – здабытую ёй дасканаласць, у якую майстар укладае падабенства першасным узорам. Таму ў паняцці аб цудоўнай ўладкаваным пейзажы думка ўжо пераносіцца на майстэрства і яго законы», – падкрэслівае С. І. Казлова [1, с. 89]. Пазбягаючы выпадковага і абапіраючыся на агульнае, чалавек уносіў у паняцце саду ідэальнае, гэта значыць пераўтворанае мастацтвам, пачынаў не толькі ідэалізаваць прыроду, але і адчуваць ў сабе здольнасці яе пераўтвараць, падпарадкоўваць свайму светапогляду, знаходзячы ў ёй ідэальныя якасці. Падобныя ўяўленні ў спалучэнні з багатай спадчынай Антычнасці паўплывалі на планіроўку італьянскіх прысядзібных ландшафтаў. Для старажытнарымскіх садоў была характэрна дакладная структураванасць у арганізацыі садовай прасторы з геаметрычнай разбіўкай цэлых кампартыментаў, правільнай канфігурацыі крон дрэваў і стэрэаметрычнай стрыжкай расліннасці, якая чаргавалася з «натуральнымі» пейзажамі [3]. Такое ж важнае месца адводзілася мове геаметрыі ў планіроўцы і італьянскага саду,

якая ў большасці выпадкаў адыгрывала арганізуючую ролю ў ландшафтнай архітэктуры. Геаметрычнасць формы італьянскіх садоў, у сваю чаргу, дазваляла будаваць строгія лінейныя перспектывы, што стваралі магчымасці агляду раскрытых перспектыв са стацыянарнымі відавымі кропкамі (такімі ж якасцямі валодала і рэнесансная архітэктура). Ад сярэднявечных рэнесансных сады перанялі прынцып «глухога саду» – квадратнага або прамавугольнага ў плане ўчастка з яснай геаметрычнай формай прасторы, фіксаваным цэнтрам і чатырма сцэжкамі, якія з яго выходзяць.

Падобныя рэгулярныя кампазіцыі будаваліся на аснове пэўных прынцыпаў. Так, прынцып адзінства ансамбля вілы і саду стаў адным з асноваўтваральных. Чалавеку эпохі Рэнесанса сад уяўляўся працягам палаца, які як бы пашыраў сабой будынак са знешняга боку, захоўваючы ідэю адасобленасці і замкнёнасці ўласнага мікрасвету гаспадара. Пра гэта В. Я. Курбатаў піша: «Італьянскія сады будаваліся для асобных знатных сем'яў і ўяўлялі сабой часткі палаца, з'яўляючыся як бы ўнутраным дваром, вынесеным за сцены палаца» [2, с. 68]. Утварэнне ў рэнесансных садах так званых «зялёных кабінетаў» давала магчымасць пабыць у адзіноце, адасобіцца ад наваколя за чытаннем або разважаннем, надавала таямнічасць размове.

Страя арганізаванасць прасторы саду з дакладным планам (квадрат, круг), спакой і раўнавага ў спалучэнні са стрыманай манументальнасцю форм (рацыянальныя і гарманічныя прапорцыі), афармленне партэраў строгімі па малюнку кветкавымі дыванамі ўвасаблялі ідэю пераўтворанай чалавекам прыроды і самога чалавека-творцу, вызваленага ад сярэднявечнай схаластычнасці. Арганізацыя падоўжных (уздоўж схілаў), а потым і глыбінных (упоперак схіла) перспектыв з паслядоўнасцю (анфіладнасцю) іх раскрыцця, стварэнне разнастайных тэатралізаваных эфектаў, тэрасіраванне схілаў пагоркаў, аформленых высокімі сценамі, вазонамі, балюстрадамі, скульптурамі і гротамі, злучэнне тэрас з дапамогай багата аздобленых лесвіц і пандусаў – усё гэта нараджала адчуванне ўтульнасці, камернасці і свецкасці ўтворанай сада прасторы.

У прынцыпах, якія тычыліся абваднення тэрыторыі саду сістэмай каскадаў, фантанаў і басейнаў (вада бралася з трубы, накіроўвалася з верхніх частак схілаў у розныя пункты саду, дзе ўздымалася ў фантанах, спадала ў каскадах, разлівалася ў плоскіх басейнах), размяшчэння водных прыстасаванняў па восях саду як яго кампазіцыйных цэнтраў (на іх факсіраваліся відавныя промні), завяршэння садовых перспектыв амфітэатрам са скульптурай на фоне зеляніны або вольна размешчаных груп дрэваў, стрыжкі дрэў і кустарнікаў (*ars topiaria*, мастацтва надання кустам і дрэвам фігурных форм) увасобілася імкненне людзей эпохі Рэнесансу да адраджэння садоў Антычнасці ў мастацкай прасторы палацава-паркавага комплексу.

Рэгулярнасць рэнесансных садоў не была залішне жорсткай. Для іх характэрна пастаянная гульня з прасторай – сады маглі ўключаць вольна размешчаныя дрэвы, да іх часта прымыкалі «лясныя» ўчасткі ці цэлыя гаі, якія пранізваліся «ляснымі дарогамі». Сувязь замкнёнай прасторы саду з

навакольным ландшафтам дасягалася пры дапамозе аднаго ці некалькіх знешніх відаў, уключаных у агляд са знешніх пунктаў саду. Выкарыстанне лоджый як відавых кропак і паступовага пераходу ад закрытай прасторы вілы да адкрытай прасторы саду, а далей – у бясконцыя краявіды прылеглай мясцовасці – стала яскравым феноменам італьянскага рэнесанснага саду [2]. З аднаго боку, сад быццам уваходзіў у навакольную прастору, зліваўся з ёй, з другога – пейзаж становіўся часткай саду і зрокава плаўна перацякаў у яго. Схілы, што акружалі сад, рознаўзроўневыя прасторы, вінаграднікі і аліўкавыя гаі – усё гэта стала часткай адзінай кампазіцыі. У яе структуры дамінуючае месца займалі ўнутраныя кампазіцыі, але з уключэннем знешніх, неабходных для раскрыцця ідэі саду. Багацце і пышнасць ва ўсім, але без перабольшванняў, улік колеру і светлавых эфектаў, прадуманасць суадносін, суразмернасць планіровачных элементаў (скульптур і іх фону, памераў басейнаў, шырыні алей і вышыні дрэў, лесвіц і падпорных сценак) – усё гэта з’яўлялася неад’емнай часткай італьянскага саду, яго формаўтваральнай структурай [4].

У планіровачным вырашэнні і сувязі з архітэктурай стваральнікі італьянскіх садоў таксама абапіраліся на пэўныя правілы. На розных частках тэрасіраванага схілу (на вяршыні, у сярэдняй частцы ці каля падножжа) размяшчаўся дом (віла). Ён быў планіровачнай дамінантай саду, на якую арыентавалася галоўная кампазіцыйная вось. Сад меў дакладна выяўленую восевую пабудову. Галоўная падоўжная вось праходзіла ўпоперак тэрас. Перпендыкулярна ёй накіроўваліся папярэчныя восі. Кампазіцыйныя вузлы: дом, партэр, фантаны і іншыя архітэктурныя збудаванні – размяшчаліся па гэтых восях, на іх перасячэнні або завяршэнні. Асноўная частка саду была занята насаджэннямі ў баскетах, якія давалі цень і акружалі ўнутраныя перспектывы і вузлы, акцэнтавалі іх дэкаратыўныя элементы. Партэры размяшчаліся па галоўнай восі ў залежнасці ад рэльефу: або непасрэдна перад домам, або каля падножжа схілу. Партэр уяўляў сабой плоскі сад. Ён быў як бы працягам дома, афармляўся кветнікамі ці арабескамі са стрыжанага буксуса, аздабляўся фантанамі і скульптурай. Часта на партэрах уладкоўваліся альтанкі, трэльяжы, пергалы. Плоская частка саду часта замыкалася паўкруглай сцяной з каменю або раслін і звычайна заканчвалася прыступкава аформленым адкосам. Такі прыём атрымаў назву амфітэатра. Каменныя сцены амфітэатраў аздабляліся нішамі са скульптурай і завяршаліся балюстрадай. Кожны вузел кампазіцыйна быў завершаны ў агульным, цэласным вырашэнні саду.

Важная асаблівасць італьянскіх садоў – іх архітэктурны характар. Ні раней, ні ў больш познія часы не было такой багатай і арганічнай апрацоўкі ландшафту сродкамі архітэктуры. Архітэктура пачынаецца з апрацоўкі рэльефу і вады, даходзіць да кульмінацыі ў палацах і павільёнах, а завяршаецца ў вытанчаных збудаваннях малых форм і багатым скульптурным аздабленні. Кампазіцыйная цэласнасць саду – адна з найбольш важных яго рыс. Яна дасягалася прасторавай цэласнасцю, непарыўным адзінствам

прыроды і архітэктуры, выкарыстаннем мясцовага будаўнічага матэрыялу і разнастайных раслін, фарміраваннем цэласнага мастацкага вобраза.

Сады Венета XVI ст. Важную ролю ў фарміраванні садова-паркавага мастацтва Еўропы XVIII ст. адыгралі італьянскія сады правінцыі Венета XVI ст. Асаблівае месца ў гэтым спісе належыць садам, разбітым каля віл, спраектаваных італьянскім архітэктарам Андрэа Паладыа. Яснасць планіроўкі, арганічнасць пераходу ад натуральнага да фармалізаванага і атмосфера благаснага спакою і паўнаты прыроды характарызуюць сады гэтай мясцовасці. У XVI ст., калі ў Венета сельскае жыццё як умова дасягнення маральнай чысціні і здароўя пачынае рэзка супрацьпастаўляцца жыццю ў горадзе, саду ці віле прыпісваюць задачу скіраваць розум і паводзіны іх уладальнікаў у такім напрамку, каб гэта садзейнічала маральнаму фарміраванню асобы. Сад як «падабенства сапраўднага раю» [1, с. 158] падаваўся чалавеку той дасканалай прасторай на зямлі, дзе ён мог дасягнуць найвышэйшай духоўнай гармоніі, калі паглыбляўся ў сузіранне прыроды як у адлюстраванне ідэальнага пачатку. Сад увасабляў асаблівае месца для роздуму, найбольш поўна адпавядаў інтымнаму свету чалавека, «радніў» яго з прыродай, прыводзіў у гармонію думкі і пачуцці. Арганізаваны ў адпаведнасці з асабістымі прыхільнасцямі гаспадара, ён становіцца выключным месцам для вольнага індывідуальнага правядзення часу. Сад канцэнтраваны ў сабе паўнату ўнутранага жыцця ў яднанні з прыродай – рысу, характэрную для вызначэння вобраза чалавека Венецыі эпохі Рэнесансу.

Да сярэдзіны XVI ст. віла Венета набыла новыя рысы. У канструкцыі збудаванняў пачалі ўжывацца буйныя прапорцыі і формы антычнай архітэктуры, якія надавалі ёй жыццесцвярджальную гуманістычную накіраванасць. Планіроўка саду таксама крыху змянілася: яго сталі арыентаваць па цэнтры фасада вілы. Стрыманае высакародства будынка разам з натуральнасцю саду спалучаліся з упарадкаваным размяшчэннем простых па кампазіцыі структурных элементаў. Насаджэнні размяшчаліся па прамой лініі, часам яны складалі прамавугольны аб'ём з вылучаным цэнтрам – квінкунсам.

Ад па-мастацку спланаванага садовага пейзажу позірк натуральна пераходзіў да паркавай часткі саду з лугам ці гаем на заднім плане, затым ад парку да прыроднага пейзажу, пабудаванага з яснай логікай (як гэта прадстаўлена на віле Мазер ці іншых вілах Паладыа). Нарэшце позірк ахопліваў больш аддаленую карціну апрацаваных сельскіх прастораў. Пры ўладкаванні венецыянскага саду не захапляліся ўвядзеннем стылізаваных раслінных фігур. Ён не меў ускладненай планіроўкі, характэрнай для паркаў Тасканы і Рыма дадзенага перыяду. У мэтах эканоміі карыснай зямлі ў садах Венета адмовіліся і ад штучнай тэрасавай пабудовы. Асноўнымі іх кампанентамі сталі газоны геаметрычных абрысаў і дрэвы, падзеленыя галоўнай аляей сіметрычна ў адносінах адно да аднаго [2]. Структуру саду дапаўнялі клумбы з кветкамі, фармалізаваныя партэры, стрыжаныя кусты, рашоткі, абвітыя ружамі, пергалы і капэлы з зеляніны. Сярод багатай

разнастайнасці раслін фантаны, скульптура і малыя архітэктурныя формы сустракаліся ў нязначнай колькасці.

Садова-паркавае мастацтва ў эпоху Рэнесанса паступова вылучылася з такіх сфер, як сельская гаспадарка і земляробства. Яно стала прымяняцца ў будаўніцтве сядзібнай архітэктурна-ландшафтнай прасторы, надзяляць гэтую прастору асаблівымі сэнсамі, адлюстроўваць імкненні ўладальнікаў, якія жадалі жыць у «ідэальным» свеце. Сады і паркі павінны былі настройваць на патрэбны ход думак і лад жыцця, уплываць на свядомасць гаспадароў і гасцей. Рэнесансныя садова-паркавыя комплексы Венета, дзе спалучаліся натуральная прыгажосць і класічная старажытнасць, сталі эталонным прыкладам простага і яснай планіроўкі загараднага жылля, напоўненага гарманічным адзінствам з прыродай.

Пералічаныя адметнасці рэнесансных садоў Венета ў многім вызначылі характар і структуру прасторава-планіровачнай арганізацыі еўрапейскіх і беларускіх сядзібных комплексаў XVIII – XIX стст. Сярод іх найбольшую папулярнасць атрымала ідэя архітэктурна-прасторавай арганізацыі сядзібнага комплексу як адзінага цэлага з навакольным асяродкам. Яна паслужыла асновай для садова-паркавага будаўніцтва Англіі і атаясамлівалася з уяўленнямі аб маёнтку як аб нейкай сельскай пейзажнай ідыліі, стала прадвеснікам узнікнення ідэй сентыменталізму. Яшчэ Крыстафер Рэн у свой час звяртаў увагу архітэктараў на тое, што больш значны, але менш прыкметны ўплыў на чалавека аказваюць не фізічныя ўласцівасці жылога асяроддзя з іх стылявымі або кампазіцыйнымі характарыстыкамі, а арганізацыя самой прасторы, якая дазваляе чалавеку знаходзіцца ўнутры архітэктурнага аб'екта [6].

Тэндэнцыі садова-паркавага будаўніцтва Беларусі Новага часу. На Беларусі тып рэнесанснага саду стаў вядомы з XVI ст., пасля паломніцкай вандроўкі Мікалая Кшыштафа Радзівіла ў Святую Зямлю. Ubачаныя ім цудоўныя сады Італіі і Усходняга Міжземнамор'я паклалі пачатак стварэнню «італьянскіх» паркаў у Міры і Нясвіжы. Пазней іх будаўніцтва пашырылася амаль па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Беларускія рэгулярныя паркі італьянскага тыпу вызначаліся невялікімі памерамі, стрыманай дэкаратыўнасцю, у іх дакладна прасочваліся рысы гаспадарчага прызначэння. Як і рэнесансныя сады Італіі, яны «арганічна зліваліся з навакольнымі ландшафтамі і кампазіцыйна выбудоўваліся з улікам раскрыцця далёкіх перспектыв, з'яўляючыся свайго роду працягам інтэр'ераў палаца, яго асноўных планіровачных восей» [5, с. 17]. Сядзібна-паркавым комплексам было ўласціва глыбіннае развіццё восі сіметрыі ансамбля – ад пярэдняга саду і пад'ездаў праз галоўныя порцікі ці аркады, якая папярэднячала парадным залам, да лоджыі ці порціка супрацьлеглага боку дома, што выходзіў у другі сад. Нязменная ўвага да «цудоўных відаў» і арганізацыі прасторавага асяродку давала магчымасць варыяцый вялікай колькасці кампазіцый будынкаў з прапановай разнастайных перспектыв іх асяроддзя.

У канцы XVIII – 1-й палове XIX ст. на землі Беларусі менавіта з Англіі прыйшла мода на арганізацыю прылеглай прасторы і заградага дома сярод натуральнага ландшафтнага парку. Гэтая рэнесансная ідэя «натуральнай» прыроды і стварэння «ідэальнага» асяродка вакол жылля атрымала шырокую папулярнасць у сядзібна-паркавым дойлідстве Беларусі не толькі як даніна моднай з’яве еўрапейскай культуры, але і дзякуючы адпаведнасці запатрабаванням і эстэтычным густам беларускай шляхты XVIII – 1-й паловы XIX ст., накіраванасці вышэйшага саслоўя краіны на гуманістычныя рэнесансныя каштоўнасці. Ад еўрапейскіх аналагаў беларускія сядзібна-паркавыя комплексы адрозніваліся, у большасці выпадкаў, толькі камернасцю і сціпласцю архітэктуры саміх будынкаў. Стварэнне падобных палацава-паркавых ансамбляў на Беларусі было спробай узнавіць не толькі ландшафт, але і атмасферу Антычнасці з уласцівымі ёй гармоніяй і высокімі ідэаламі жыцця. Перайманне і выкарыстанне прыёмаў арганізацыі рэнесанснага саду Італіі стала для Беларусі крыніцай ідэй, стымулам самастойнай творчасці, адной з яркіх з’яў у архітэктурным жыцці краіны на працягу XVIII – XIX стст.

ЛІТАРАТУРА

1. Козлова, С. И. Итальянские сады эпохи Ренессанса. Структурная организация и семантика : дис. ... д-ра искусств. : 17.00.04 / С. И. Козлова ; Научно-исследовательский ин-т теории и истории изобразительных искусств РАХ. – М., 2011. — 361 с.
2. Лихачёв, Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачёв. – М. : Согласие, 1998. – 471 с.
3. Нащокина, М. В. Итальянские аллюзии в русских садах XVII – начала XIX века / М. В. Нащокина // Плантомания. Российский вариант : материалы XII Царскосельской науч. конф., Царское Село, 27-29 ноября 2006 г. / Государственный музей-заповедник Царское Село ; ред. О. В. Таратынова. – СПб., 2006. – 350 с.
4. Палентреер, С. Н. Садово-парковое искусство / С. Н. Палентреер. – М. : Наука, 1977. – 247 с.
5. Федорук, А. Т. Садово-парковое искусство Белоруссии / А. Т. Федорук. – Минск : Урожай, 1989. – 248 с.
6. Шубенков, М. В. Человек и пространство / М. В. Шубенков // Международный электронный научно-образовательный журнал по научно-техническим и учебно-методическим аспектам современного архитектурного образования и проектирования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.marhi.ru/AMIT/2009/2kvart09/Shubenkov/Article.php>. – Дата доступа: 12.03.2013.

РЕЗЮМЕ

Садово-парковое искусство выявляет тенденции культурной жизни общества и особенности его бытового уклада, даёт ключ к пониманию процессов формирования садово-парковой усадебной культуры Европы и Беларуси в XVIII – 1-й половине XIX в. Рассмотрены основной тип сада в Италии эпохи Возрождения – сад виллы и сады провинции Венеция XVI в.

SUMMARY

The landscape art reveals the trends of cultural life and represents the features of people's everyday life, gives the key to understanding of formation processes in the landscape manor

culture of Belarus and Europe in XVIII – the first half of the XIX century. The main type of a garden in Italy at the Renaissance times – the garden of villa and gardens of the Province of Veneto of the XVI century are considered.

Кулагин А. Н.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГРОДНЕНСКИХ ЗОДЧИХ XIX – НАЧАЛА XX В. (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 10.11.2016)*

Плотников Иван Капитонович. Гродненский губернский инженер, архитектор. В 1891 – 1894 гг. составил проект и смету на постройку окружной больницы в городе Гродно [4, д. 736], в 1895 г. – церкви-школы на Занёманском форштадте [4, д. 1032, л. 1; 7, д. 1032, л. 1]. В 1895 г. подготовил проект каменного винокуренного завода в имении Олешевичи (Щучинский р-н) помещика Станислава Незабытовского [4, д. 1063, л. 3 – 4]. Ещё будучи младшим архитектором Строительного отделения Гродненского губернского правления в 1896 г. дал критическую оценку проекту Николаевской церкви в городе Бресте: «Представленные чертежи имеют избыток украшений, не вошедших в смету, особенно штукатурные работы, между тем чертёж, по моему предположению, должен выражать только то, что включено в смету, которая подлежит проверке» [4, д. 1142, л. 6]. В 1904 г. И. К. Плотников прикомандирован к особой комиссии Святейшего Синода по восстановлению Коложской церкви в Гродно [4, д. 1684, л. 1]. 16.02.1906 г. утверждён проект на постройку костёла в местечке Селец (Берёзовский р-н) [4, д. 1825, л. 3 – 9]. 23.07.1907 г. архитектор составил проект и смету на строительство каменного костёла в местечке Лысково (Пружанский р-н) [2, д. 1112, л. 51]; в этом же году снял план местности под строительство костёла в деревне Великая Берестовица Гродненского уезда [2, д. 1173, л. 23].

Подолинский. Лидский уездный землемер, выполнивший фасад при перестройке дома в Лиде (1842) [3, д. 360, л. 284].

Поликарпов В. Брестский городской архитектор, титулярный советник. В 1846 г. был составлен проект костёла в городе Бресте, который оказался «крайне неудовлетворительным. Высочайше повелеть соизволил (император Александр. – А. К.): заменить сие, составляющему оный Архитектору. И предоставить другой проект, без прихоти, но в красивом стиле, где бы простота соединялась с изяществом католических костёлов» [3, д. 418, л. 1 – 1 об.]. Этот отзыв императора с чертежами был передан исполняющему должность брестского городского архитектора В. Поликарпову с тем, чтобы он составил новый проект «во всё согласно предначертаниям Государя Императора» [3, д. 418, л. 1 об.]. Архитектурный помощник В. Поликарпов в 1854 г. спроектировал деревянный храм в имении Пашуки Брестского уезда [6, д. 132, л. 19 – 19 а]. В 1861 – 1864 гг. возвёл в Бресте по «Высочайше утверждённому в 1846 году проекту» Симеоновский собор [6, д. 13, л. 469]. Одновременно являлся членом комиссии по расследованию растраты

комендантом Брестской крепости генералом-лейтенантом Бартоломеем выделенных ему средств на это мероприятие [1, д. 351, л. 29 об.].

Ратгауз. Гродненский архитектор, составил план и смету на построение каменной православной церкви в местечке Заблудов (1845) [3, д. 384, л. 49].

Ремер А. Гродненский гражданский инженер. Создал проект деревянной церкви на 400 прихожан для села Велико-Рита в Брестском уезде (1882) [6, д. 566, л. 116]. В 1884 г. составил проект и смету на постройку церкви в деревне Крупчицы (д. Чижевщина Жабинковского р-на) [4, д. 362, л. 3, 5, 10]. В 1880-х годах представил проект деревянной церкви и иконостаса для церкви в селе Блоты Кобринского уезда [6, д. 456, л. 100, 169 – 170]. А. Ремеру принадлежит переделка в 1884 г. упразднённого костёла в церковь в деревне Детковичи (Дрогичинский р-н) [4, д. 294, л. 21 об., 344].

Роговский. Брестский архитектор. Занимался ремонтом водяной мукомольной мельницы в секвестрованном монастырском имении цистерианцев Вистичи на реке Лисне [3, д. 297, л. 1, 6]. Однако у Роговского по болезни и занятости задание отняли и передали другому архитектору. Роговский занимался исправлением девяти домов в Бресте в 1836 г., 01.08.1836 г. составил подробный план доминиканского монастыря в Бресте, фасад дома на Кобринском форштадте [3, д. 260, л. 4].

Розен И. Архитектор, барон. 06.05.1877 г. спроектировал иконостас для церкви в деревне Буховичи (Кобринский р-н) [6, д. 276, л. 44]. Создал проект на окончание постройки православной церкви в селе Черни Брестского уезда (18.12.1877 г.) [6, д. 174, л. 58 – 59].

Романов. Младший архитектор, гродненский губернский архитектор. В 1888 г. разработал проект реконструкции церкви в деревне Гутово (Дрогичинский р-н) [6, д. 377, л. 245]. В 1899 г. – производитель работ по строительству окружной лечебницы в городе Гродно [5, д. 179, л. 16].

Савич А. Гродненский губернский архитектурный помощник, губернский инженер, литовский епархиальный архитектор, надворный советник. В 1862 г. возвёл Сретенскую церковь в местечке Дрогичин [3, д. 1327, л. 8]. В 1863 г. А. Савичу поручается строительство церкви в деревне Берёза (Кобринский р-н) [3, д. 1356, л. 1 – 4, 7, 10; 6, д. 4, л. 8 – 9]. 20.03.1870 г. составил дополнительную смету на исправление здания духовного училища в Жировичах (Слонимский р-н) [3, д. 1557, л. 42]. По многочисленным просьбам крестьян-католиков и помещика Карла Орды (потомка художника-краеоведа Наполеона Орды), владельца имения Бездеж (Дрогичинский р-н) в 1906 г. (во времена толератности) выполнил проект костёла; 24.06.1906 г. составил проект и смету на постройку католического костёла в местечке Деречин (Зельвенский р-н) [2, д. 1117, л. 30, 45, 54]. 19.01.1908 г. препроводил проект и смету на строительство костёла в деревне Рендиново (Дятловский р-н) [2, д. 1012, л. 52].

Срока В. А. Гражданский инженер, гродненский епархиальный архитектор. В 1903 г. спроектировал здание мужской гимназии в Бресте [4, д. 1567, л. 7, 11 – 17]. 29.09.1903 г. создал проект цирка для итальянских

подданных Орация и Наталии Феррони на театральной площади города Гродно [4, д. 1645, л. 6 – 9]. 22.05.1904 г. реконструировал костёл в местечке Индура (Гродненский р-н) [2, д. 665, л. 64]. 16.12.1905 г. в стиле неоготики составил проект костёла в местечке Мижеричи (Зельвенский р-н) [4, д. 1818, л. 23]. Очевидно, являлся автором анонимного проекта костёла 1906 г. в стиле неоготики в местечке Селец (Берёзовский р-н) [4, д. 1825, л. 3 – 9]. В июле 1907 г. выполнил проект временной католической часовни для местечка Лысково (Пружанский р-н) [2, д. 1112, л. 62 – 63], в 1909 г. – колокольни к церкви в деревне Версток (Каменецкий р-н) [4, д. 1962, л. 3 – 4]. В январе 1909 г. создал проект на постройку притвора и колокольни при церкви деревни Гудевичи (Мостовский р-н) [4, д. 1938, л. 3 – 4]. В июне 1909 г. спроектировал деревянную церковь в урочище Котера (д. Токари Каменецкого р-на) [4, д. 1973, л. 3 – 5]. 24.04.1909 г. утверждается его проект деревянной церкви в деревне Несиловичи (Дятловский р-н) [4, д. 1942, л. 3 – 4].

Станкевич. Гродненский уездный землемер. 09.06.1853 г. рапортовал о составлении проекта и сметы на строительство церкви в деревне Лаша (Гродненский р-н) [3, д. 1139, л. 65]. Работал в стиле ампир.

Ступчиев. Гродненский архитектор. На данный момент выявлено, что он в 1866 г. курировал строительство церкви в деревне Вельямовичи (Брестский р-н) [6, д. 19, л. 158].

Сычев. Архитектор, статский советник. Работал в Санкт-Петербурге. Выполнил рисунок иконостаса, двух киотов и крестов для пружанского собора, которые «совершенно удовлетворяют... как по изяществу своему, так и по византийскому стилю» (24 мая 1865 г.), тогда как рисунки Михайловского «не соответствуют ни стилю постройки собора, ни изяществу» [6, д. 3, л. 112]. По его рисунку мастер Козырев создал иконостас для пружанского собора [6, д. 3, л. 112 об.]. Иконы для иконостаса выполнялись в санкт-петербургском женском Новодевичьем монастыре; кресты для собора из экономии заказывались господину Сан Галли в Варшаве [6, д. 3, л. 113]. Церковную утварь, ризницу и книги «покровительствовал» для храма московский 1-й гильдии купеческий сын Виктор Николаевич Полтавцев [6, д. 3, л. 155].

Сычугов Виктор Иванович. Гродненский губернский архитектор, варшавский епархиальный архитектор, академик архитектуры, коллежский советник, статский советник, чиновник особых поручений при варшавском генерал-губернаторе. Ему принадлежит реконструкция брестского Симеоновского собора в 1886 г. [6, д. 469, л. 38, 48]. 11.07.1890 г. В. И. Сычугов отправил в церковно-строительное присутствие Гродненского губернского правления вновь составленный проект Софийского собора в городе Гродно [6, д. 587, л. 1 – 2, 4].

Тарасевич. Частный землемер. В 1869 г. составил проект площади села Вороцевичи (Ивановский р-н) [6, д. 16, л. 180, 229].

Терновский. Гродненский губернский епархиальный архитектор. 29.01.1914 г. создал проект и смету на постройку каменной церкви в деревне Деревная (Слонимский р-н) [4, д. 2077, л. 7, 11]. 10.01. – 01.04.1914 г. утвердили его проект и смету на постройку каменной церкви в местечке Мстибово Волковысского уезда [4, д. 2044, л. 6 – 9]. 06.10.1914 г. «засвидетельствован» проект каменной церкви в деревне Дружиловичи (Ивановский р-н) [4, д. 2209, л. 3]. 23.10.1914 г. Терновский составил проекты церквей в деревнях Здитово (Березовский р-н) [4, д. 2213, л. 95 – 97] и Головчицы (Дрогичинский р-н) [4, д. 2210, л. 5 об.]. Архитектурная графика проектов выполнялась в стиле модерн. 06.11.1914 г. утвердили проект Терновского для церкви в местечке Скидель (Гродненский р-н) [4, д. 2207, л. 6, 40 – 42]. 06.02 – 18.04.1914 г. составил проект каменной церкви для деревни Гловсевичи (Слонимский р-н) [4, д. 2057, л. 5].

Тихвинский. Архитектурный помощник. В 1865 г. в местечках Пески, Полонка и Сидельники, селе Колонтаи в Волковысском уезде спроектировал церкви и иконостасы [6, д. 69, л. 1107, д. 104, л. 89 – 90]. В этом же году создал проект каменной церкви в селе Вензовец Слонимского уезда [6, д. 72, л. 27 – 28]. 09.08.1865 г. спроектировал церковь в селе Ятвеськ Волковысского уезда [6, д. 242, л. 20, 193 – 194 а] и составил проект православной церкви на 200 прихожан для села Колонтаи Волковысского уезда [6, д. 69, л. 439 – 441]. В 1866 г. создал проект на перестройку под православную церковь упразднённого костёла в Верейках (Волковысский р-н) [6, д. 104, л. 3, 19 – 21, 41 – 42, 53, 80, 89 – 90]. В этом же году гродненский губернатор Иван Николаевич Скворцов поручает слонимскому архитектору Тихвинскому составить проект на обращение упразднённого после польского мятежа 1864 г. бернардинского костёла в православную церковь [6, д. 319, л. 1]. 13.03.1867 г. Тихвинский представил проект (цветная отмывка) церкви из перестроенного костёла в местечке Яловка Волковысского уезда [6, д. 149, л. 156 – 157]. 12.12.1867 г. ему поручили осмотр здания недостроенного кладбищенского костёла в местечке Зельва Гродненской губернии и составление проекта на перестройку его в православный храм [6, д. 192, л. 4 об.]. 18.06.1868 г. архитектор был направлен в Слонимский и Волковысский уезды для наблюдения за строительством церквей [3, д. 1409, л. 92]. Создал проект православной церкви, предполагаемой по перестройке из Роготненского костёла в Слонимском уезде (16.07.1868 г.) [6, д. 152, л. 144 – 145, 166 – 169]. 31.12.1868 г. Тихвинский «имеет честь представить проект со сметой на постройку новой каменной православной церкви» в деревне Молчадь (Барановичский р-н) [6, д. 70, л. 49]. 12.02.1869 г. он выполнил обмерные чертежи существующей каменной церкви в деревне Вензовец (Дятловский р-н) [6, д. 72, л. 21, 27 – 28, 43, 45]. 10.05.1869 г. составил проект перестройки костела деревни Девятковичи (Слонимский р-н) в православную церковь [6, д. 160, л. 3, 92 – 93]. Произвёл съёмку с натуры предполагаемого к перестройке в православную церковь костёла в селе Новодевятковичи Слонимского уезда и предложил проект (1869) [6, д. 160, л. 90 – 93].

29.10.1869 г. Тихвинский создал проект приспособления бернардинского монастыря в Слониме под помещения местного притча и двух училищ [3, д. 1557, л. 11]. В 1871 г. сделал обмерные чертежи костёла в деревне Девятковичи (Слонимский р-н) с целью его приспособления под православную церковь [6, д. 160, л. 90 – 91]; обмерные чертежи церковей в сёлах Хорошевичи Волковысского уезда (1880-е гг.) [6, д. 274, л. 70 – 71] и Высоцк Слонимского уезда (1875) [6, д. 317, л. 75 – 76].

Тишецкий. Гродненский епархиальный архитектор. По замечаниям Гродненской губернской строительной и дорожной комиссии 30.01.1857 г. переделал план и смету на починку Софийского собора в городе Гродно.

Томанский. Архитектор. 11.07.1868 г. составил проект церкви на 800 прихожан в местечке Скидель (Гродненский р-н) [6, д. 66, л. 44 – 45].

Трубников И. Младший инженер, младший архитектор. 19.01.1885 г. осуществил реконструкцию церкви в деревне Накрышки (Дятловский р-н) [4, д. 490, л. 3]. 24.06.1886 г. отреставрировал старинную оборонную церковь в местечке Сынковичи (Зельвенский р-н) [4, д. 517, л. 1, 22]. В 1886 г. составил проект и смету на возведение церкви и ограды в деревне Лунно (Мостовский р-н) и являлся её строителем [6, д. 443, л. 87, 106, 277].

Успенский. Гродненский губернский землемер [3, д. 127, л. 46].

Фордон Яков Мартинович. Помощник гродненского губернского архитектора, губернский регистратор, коллежский асессор [3, д. 360, л. 1]. По случаю прибытия 07.06.1836 г. в Гродно и назначения на должность первоначально никаких поручений не имел [3, д. 237, л. 99]. Первым заданием, порученным ему в этом же году, явилось составление простого проекта устройства манежа в бывшей деревянной крестьянской клуне [3, д. 237, л. 123]. 4 января 1837 г. ему была поручена починка дома помещицы Шукевичевой в Слониме [3, д. 237, л. 120]. В 1839 г. Я. М. Фордон подписывается уже помощником губернского архитектора [3, д. 296, л. 6]. В 1842 г. разработал фасады деревянного дома Войтеха Крестовича в Гродно по Опальмановской улице [3, д. 360, л. 1 об.], каменного дома Михеля Бермана по ул. Жировицкой в Слониме [3, д. 360, л. 17 об.], составил смету на исправление церкви в деревне Страдечь Брестского уезда [3, д. 360, л. 62]. Ещё будучи архитектурным помощником в 1845 г. Я. М. Фордон составил новый проект церкви в местечке Заблудов взамен забракованного проекта архитектора Ратгауза [3, д. 384, л. 49]. 11.10.1845 г. ему поручили срочно составить проект православной церкви в местечке Семятичи (Польша) [3, д. 384, л. 518 об.]. Я. М. Фордон принял участие в строительстве костёла в Бресте, что видно из его рапорта в Гродненскую комиссию от 26.9.1846 г.: «Составив проект сходно местной потребности на построение Римско-католического костёла на Кобринском Брест-Литовском крепости форштате... честь имею предоставить» [3, д. 418, л. 9]. 03.04.1854 г. подал рапорт о совершенной ветхости церкви в деревне Вертелишки (Гродненский р-н) и доложил об окончании к июлю 1854 г. её постройки наново [3, д. 1139, л. 41]. Как указано в документе от 24.06.1858 г., «на постройку новой вместо

совершенно ветхой деревянной церкви утверждён проект, по которому уже заготовлены управлением имения Берестовицы все материалы и будет вестись под его Фордона наблюдением» [3, д. 1223, л. 96]. 25.06.1863 г. архитектору поручили составление проекта и сметы на устройство церкви в деревне Новоелья (Дятловский р-н) [3, д. 1247, л. 36]. В 1864 г. он подписывается начальником Искусственного стола Гродненского губернского правления [6, д. 3, л. 178]. Для города Пружаны в 1864 г. дан в образец типовой проект № 58, доработанный и обчисленный архитектором Я. М. Фордоном [6, д. 3, л. 176 – 178]. В 1867 г. он скопировал 11 чертежей упразднённого кармелитского монастыря в Гродно [6, д. 1474, л. 6]. 06.10.1871 г. составил акт и смету на производство сверхсметных работ в церкви деревни Шерешево (Пружанский р-н) [3, д. 1557, л. 114]. Как строительный экономист обчислял строительные сметы: в 1872 г. для храма в местечке Берёза «исчисляет поребованного кирпича на облицовку этой колокольни» [5, д. 68, л. 21]. 23.02.1873 г. составил новый проект (вместо забракованного, выполненного частным архитектором Власовым) новой церкви в деревне Гудевичи (Мостовский р-н) [6, д. 123, л. 18]. Я. М. Фордон, будучи коллежским асессором, 09.08.1871 г. произвёл тщательные обмеры подлежащих сносу барочных ворот картуз-берёзовского монастыря [6, д. 148, л. 111]. Яков Фордон вместе с Иваном Игнатьевичем Каленкевичем в 1876 г. баллотировался на должность гродненского городского архитектора, однако был избран статский советник Каленкевич [8, д. 2, л. 13 – 13 об.].

Херсонский. Гродненский губернский архитектор. 08.06.1864 г. рапортует гродненскому губернатору генерал-майору Скворцову: «Осмотрено в имении князя Сапеги (г. п. Высокое Каменецкого р-на Брестской обл. – А. К.) каменное строение бывшего костёла бонифратров, в котором ныне устроен крестьянский лазарет, снят с натуры план и фасад и составлен проект на устройство в этом здании православной церкви» [6, д. 14, л. 4]. 22.03.1866 г. спроектировал храм на 150 душ для села Мотыкалы [6, д. 172, л. 77] и на 300 душ для села Омеленец [6, д. 175, л. 3 – 4] Брестского уезда. В этом же году устранил неисправности при строительстве церкви в деревне Вельямовичи (Брестский р-н) [6, д. 19, л. 154]. В 1882 г. составил проект деревянной церкви на 200 душ и иконостас для села Мыщицы Кобринского уезда [4, д. 338, л. 1 об., 6, д. 491, л. 88 а – 88 б].

Чагин. Виленский губернский архитектор, академик архитектуры. Поборник православного архитектурного канона, был в фаворе у М. И. Муравьёва. Генерал от инфантерии 23.08.1864 г. утвердил подписью проект Чагина для каменной церкви в местечке Высоко-Литовск Брестского уезда [6, д. 14, л. 18, 112 – 113]. Примечательно, что архитектор кроме здания вычертил и иконостас в этой церкви. Академику архитектуры в 1889 г. поручили реконструкцию средневекового готического костёла под православный Софийский собор в Гродно [6, д. 587, л. 4].

Чекмасов. Инженер-архитектор. В 1864 г. составил проект и снял натурный план под строительство каменной церкви в деревне Вороцевичи

(Ивановский р-н) [6, д. 16, л. 178 – 179]. 31.05.1867 г. младшему инженеру Чекмасову поручили создать проект иконостаса и смету на производство работ по переустройству католической часовни в имении Ожешков Закозель (Дрогичинский р-н) в православную церковь [6, д. 154, л. 22, 62]. 15.02.1869 г. архитектор составил проект и смету на перестройку в церковь костёла в деревне Городец (Кобринский р-н) [6, д. 154, л. 64, 119].

Шпаковский Карл Яковлевич. 22.09.1840 г. занимал должность архитектурного помощника [3, д. 226, л. 27 об.]. В 1842 г. – гражданский инженер при Гродненской палате государственных имуществ, составил планы и сметы на отстройку экономических и оброчных строений в казённом имении Лида [3, д. 360, л. 27].

Яновский. Гродненский гражданский инженер. В 1841 г. представил смету на починку дома Миравского в Гродно [3, д. 360, л. 3]. В это время ему поручили наблюдение за строительством костёла в Больших Эйсмонтах (Берестовицкий р-н) [3, д. 384, л. 134]. В 1841 г. составил проект и смету на починку дома Миравского в Гродно [3, д. 360, л. 3]. 12.05.1845 г. Яновскому поручили вместе с инженером-капитаном Арнольдом освидетельствовать вновь построенную в Волковысском старостве каменную православную церковь [3, д. 384, л. 250]. Старший гражданский инженер Яновский в исполнение указа Губернского правления от 22.10.1842 г. представил составленный им проект и смету на постройку новой православной церкви в имении Вороцевичи Кобринского уезда [3, д. 368, л. 4].

Как следует из архивных документов, в национальную историческую архитектурную панораму Гродненщины значительный (если не основной) вклад в XIX в. внесли российские зодчие, инженеры, землемеры. Они реализовали здесь широкую общероссийскую архитектурно-градостроительную программу, начиная от глобальной перепланировки городов и оформления их центральных площадей, многообразного типологического строительства монументальных зданий государственных учреждений и культовых построек до регулирования рядовой жилой застройки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Ф. 1. Оп. 6.
2. НИАБ. – Ф. 1. Оп. 18.
3. НИАБ. – Ф. 8. Оп. 1.
4. НИАБ. – Ф. 8. Оп. 2.
5. НИАБ. – Ф. 8. Оп. 4.
6. НИАБ. – Ф. 97. Оп. 1.
7. НИАБ. – Ф. 97. Оп. 2.
8. НИАБ. – Ф. 125. Оп. 1.

РЕЗЮМЕ

Данная статья подводит итог предыдущих исследований, посвящённых архивным изысканиям о деятельности гродненских архитекторов в XIX – начале XX в.

SUMMARY

This article sums up the result of the previous researches devoted to archival researches about activity of the Grodno architects in XIX – the beginning of the XX century.

Кушнярэвіч А. М.

НЯМЕЦКІЯ МАЙСТРЫ АРХІТЭКТУРЫ ГРОДНА ХVІІІ СТ.

Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 28.02.2018)

Актыўным культурным кантактам Беларусі з іншымі краінамі блізкага і далёкага замежжа спрыяла яе геапалітычнае становішча паміж усходняй візантыйскай і еўрапейскай цывілізацыяй, у кантактнай зоне культурна-рэлігійных арэалаў праваслаўя і каталіцтва. Гэта садзейнічала распаўсюджванню ў беларускай культуры не толькі ўсходніх, але і заходнееўрапейскіх уплываў, а таксама абумовіла шырокія кантакты з Захадам. У развіцці беларуска-замежных культурных сувязей ХVІІІ ст. важную ролю адыгралі нямецкія архітэктары, уклад якіх у гэты працэс вывучаны яшчэ недастаткова, у прыватнасці, на прыкладзе горадабудаўніцтва і архітэктурны Гродна.

Развіццё беларускай архітэктурны ў ХVІІІ ст. адбывалася пад знакам стыляў барока, ракако і класіцызму, якія змянялі адзін аднаго ці суіснавалі разам і на працягу стагоддзя яскрава адлюстраваліся ў палацава-сядзібнай архітэктурны, культавым мураваным і драўляным дойлідстве, гарадскім жыллі, будынках грамадзянскага прызначэння. У сувязі з неспрыяльнымі ўмовамі жыцця, звязанымі з ваеннымі дзеяннямі ў пачатку ХVІІІ ст., найбольш актыўнае развіццё будаўніцтва пачалося ў 1730 – 1740-я гады [1, с. 12]. У гэты час пры каралеўскім двары ў Варшаве фарміруецца мастацкая дыяспара нямецкіх дойлідаў, у склад якой уваходзілі буйнейшыя архітэктары таго часу: Ян Крыштаф Наўман, Іахім Хрысціян Яўх, Ян Фрэдэрык Кнобель, бацька і сын Пёпельманы. Такой шматлікай іх міграцыі сюды садзейнічала абранне ў канцы ХVІІ – ХVІІІ стст. на каралеўскі трон у Рэчы Паспалітай саксонскіх курфюрстаў з дынастыі Вецінаў Аўгуста ІІ (1696 – 1733) і Аўгуста ІІІ (1734 – 1764). Асабліва значны прыток саксонцаў адбыўся падчас Сямігадовай вайны (1756 – 1762), калі ўвесь дрэздэнскі каралеўскі двор пераехаў у Варшаву. Асноўная дзейнасць нямецкіх дойлідаў разгарнулася ў Варшаве і сядзібах мясцовай арыстакратыі, а таксама нефармальнай сталіцы Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) – горадзе Гродна [2, с. 105]. Архітэктары прыўнеслі ў Рэч Паспалітую формы французскай рэпрэзентатыўнай палацавай архітэктурны, узбагачанай у Германіі ў духу барока-рокако. Галоўны каралеўскі архітэктар Аўгуста ІІ Моцнага, буйнейшы прадстаўнік позняга барока і ракако, стваральнік дрэздэнскага Цвінгера Матэвуш Даніэль Пёпельман праектуе шэраг палацаў Рэчы Паспалітай, сярод якіх Новы замак у Гродна. Над ім працуе і сын Пёпельмана Карл Фрыдрых і другі каралеўскі дойлід І. Х. Яўх. Сведчаннем гэтаму з’яўляецца рукапісны атлас праектаў каралеўскіх палацаў,

выяўлены А. М. Кулагіным у адзеле мастацтваў Львоўскай бібліятэкі імя В. Стэфаніка [2, с. 111 – 112].

Новы замак у Гродна мае выключнае значэнне ў гісторыі народаў Рэчы Паспалітай. Працяглыя войны гэтай дзяржавы з Расіяй і Швецыяй у сярэдзіне XVII ст. прывялі Гродзенскі замак Вітаўта (Стары замак) да спусташэння. Аднак у 1673 г. пры каралі Міхале Карыбуце Вішнявецкім было прынята важнае для горада рашэнне аб арганізацыі кожнага трэцяга генеральнага сейма Рэчы Паспалітай у Гродна. Першапачаткова планавалася праводзіць пасяджэнні ў адрамантаваным Старым замку; там адбылося тры соймы (1678, 1688 і 1692 гг.). Аднак высветлілася, што Стары замак не падыходзіць для мерапрыемстваў такога роду. Таму было вырашана пабудаваць новы палац, дастаткова велічны, як каралеўская рэзідэнцыя, і зручны для правядзення сеймаў. Аднак рэалізаваць гэтыя планы перашкодзіла Паўночная вайна. Пасля яе заканчэння на сейме 1726 г. было прынята рашэнне аб будаўніцтве ў Гродна каралеўскага палаца [3, с. 49]. У гэты год пры Аўгусте II Моцным з мэтай стварэння рэзідэнцыі для пасяджэння сейма пачалася рэканструкцыя палаца Сапегі на Гандлёвай плошчы. Асноўная ўвага архітэктара І. Х. Яўха была сканцэнтравана на будаўніцтве «Залы сенатараў» і перапланіроўцы інтэр'ера палаца, які прыстасоўваўся пад патрэбы караля, двара і сейма. У працэсе работы захавалася дэкаратыўнае афармленне былога будынка, таму шэраг элементаў фасада істотна адрозніваўся ад выкарыстаных саксонскіх архітэктурных форм [4, с. 205]. Пасля будаўніцтва Каралеўскага палаца зала сеймаў злучалася з ім двухпавярховымі П-падобнымі ў плане драўлянымі карпусамі [18, с. 168].

Далейшаму будаўніцтву перашкодзіла смерць Аўгуста II Моцнага ў 1733 г., а таксама смута, якая пачалася пасля гэтага ў Рэчы Паспалітай. Яна працягвалася да 1734 г., калі на Варшаўскім сейме каралём і вялікім князем літоўскім быў абраны Аўгуст III [3, с. 49].

Падчас яго кіравання Гродна стала нефармальнай сталіцай ВКЛ, бо тут праводзіўся кожны трэці сейм Рэчы Паспалітай. Аўгуст III пабудаваў у 1734 – 1751 гг. у гэтым горадзе найбольш значны палацавы комплекс XVIII ст. у Рэчы Паспалітай – каралеўскую рэзідэнцыю, ці Новы замак, які стаў сімвалам раўнапраўнага статусу ВКЛ з Каралеўствам Польскім у межах саксонскай манархіі. Палацавы комплекс выкарыстоўваўся як месца пасяджэнняў генеральных сеймаў Рэчы Паспалітай, а таксама для пражывання караля і яго сям'і. К. Ф. Пёпельман скончыў праект палаца ў сярэдзіне 1737 г. у сааўтарстве з І. Х. Яўхам, Я. Ф. Кнобелем. У яго архітэктурна-мастацкім вырашэнні знайшлі ўвасабленне позняе барока і ракако, арыгінальныя прыёмы іх дэкаратыўнага арсенала. Праект уяўляў сабой будынак з трох карпусоў, П-падобны ў плане, утвараў парадны двор, тыповы для барочных палацавых ансамбляў. У кампазіцыі інтэр'ера саксонскімі архітэктарамі ўпершыню ў дойлідстве ВКЛ была ўжыта авальная планавая схема для параднай залы. Палац адгароджваўся ад горада шматлікімі службовымі пабудовамі. У дэкоры яго інтэр'ераў, асабліва ва ўнутраным аздабленні

капліцы, шырока выкарыстоўваліся формы ракако [4, с. 205]. Аднак каралю Аўгусту III не спадабалася, што ў гэтым праекце не прадугледжваліся пакоі для каралевы. Таму К. Ф. Пёпельман быў вымушаны тэрмінова перапрацаваць праект, новы варыянт якога Аўгуст III зацвердзіў 30 кастрычніка 1738 г. З гэтага часу будаўніцтва працягвалася чатыры гады. Першы сейм Рэчы Паспалітай у новым каралеўскім палацы адбыўся ў 1744 г. У час пасяджэнняў выявіліся недахопы ў планіроўцы будынка, у прыватнасці, капліца займала шмат месца ў самай функцыянальна значнай частцы палаца. У выніку было вырашана пабудаваць новую капліцу побач з цэнтральным корпусам па праекце І. Х. Яўха. У 1752 г. новая капліца была ўзведзена [3, с. 49 – 50]. Яна дабудоўвалася пад кіраўніцтвам І. Ф. Кнобеля [4, с. 173]. У гэтым жа годзе ў Гродна адбыўся апошні сейм эпохі Саксаў. Кароль Аўгуст III спыняўся тут рэдка, таму на ўтрыманне палаца не хапала сродкаў, і ён паступова прыходзіў у занядбаны стан. Яго рэканструкцыю пад рэзідэнцыю Станіслава Аўгуста Панятоўскага (Аўгуста IV) у 1789 г. ажыццявіў італьянскі архітэктар Д. Сака [3, с. 50; 5, с. 174]. Комплекс неаднаразова перабудоўваўся, змяняючы знешні выгляд і вырашэнне інтэр'ераў. Значна пашкоджаны ў 1944 г., ён быў адноўлены ў 1952 г. і прыстасаваны пад адміністрацыйны будынак. Зараз у ім размяшчаюцца калекцыі Гродзенскага гісторыка-археалагічнага музея [1, с. 23].

Аналіз планавай схемы Гродзенскага замка і брамы 1720-х гадоў, надрукаваны Ю. В. Кітуркам [3, мал. 4], сведчыць, што ўезд на тэрыторыю Новага замка ажыццяўляўся з боку маста, які злучаў яго са Старым замкам у адзіную кампазіцыю. Атрымліваецца, што ўезды да двух замкаў у пачатку XVIII ст. знаходзіліся фактычна ў адным месцы. Па нашым меркаванні, аналагічным чынам яны былі арганізаваны і ў XIV – XVII стст. Пацвярджэннем гэтаму з'яўляецца рэканструкцыя К. Д. Квітніцкай плана Гродна па інвентары горада 1560 г. [6, с. 12], дзе мост да каралеўскага дома паказаны побач з мастом да замка Вітаўта. Такое блізкае іх размяшчэнне дазваляе лакалізаваць мураваную вежу («стоўп») 2-й паловы XIII ст. не перад Старым замкам, а менавіта ў паўночнай частцы Ніжняга замка, што спрыяла арганізацыі ўдалай адначасовай абароны ўездаў. Таму Васкрасенская царква XII ст. не была адзінай мураванай пабудовай вакольнага горада XI – XIII стст. Падобна, што гэтая вежа працягвала існаваць яшчэ ў пачатку XVII ст., пра што сведчыць гравюра Гродна Т. Макоўскага [3, мал. 3], на якой злева ад фарнага касцёла ўдалечыні паказана на палову аб'ёму вежа, архітэктурным сілуэтам падобная да бергфрыда.

Пасля таго, як у 1738 – 1742 гг. у Гродна быў пабудаваны новы каралеўскі палац, функцыі аналагічнай часткі замка Вітаўта кардынальна змяніліся, бо ён страціў ролю каралеўскай рэзідэнцыі, а ў афіцыйных дакументах і свядомасці насельніцтва ў хуткім часе набыў назву «Стары замак». Прадстаўнікі саксонскай дынастыі рэдка знаходзіліся ў Гродна, і ў адсутнасць караля замкі паступова пачалі прыходзіць у занядбаны стан. Аднак у адпаведнасці з пастановай канвакацыйнага сейма 1764 г. у ВКЛ была

створана Скарбовая камісія, якая павінна была клапаціцца пра павелічэнне ўсімі магчымымі крыніцамі паступленняў у казну. Месцам пасяджэнняў гэтай камісіі быў абраны Стары замак у Гродна, дзе таксама планавалася размяшчэнне эканамічнага архіва. Таму дадзены дзяржаўны орган быў зацікаўлены ў падтрыманні Старога замка ў належным стане, што патрабавала правядзення ў ім неабходнага рамонту. Яму папярэднічала, па рашэнні Скарбовай камісіі, складанне ў 1767 г. падрабязнага інвентару замка з дакладным апісаннем памяшканняў і пазначэннем, якога рамонту яны патрабуюць. Для большай прафесійнасці ў працы над інвентаром быў запрошаны каралеўскі архітэктар і будаўнік, немец па паходжанні, Іаган Георг Мёзер (Moeser) і палацавы бургграфіі, імя якога не пазначана [7, с. 27 – 28]. На нашу думку, хутчэй за ўсё ім быў Генрык Хасэ (Henryk Hasse), які ў 1769 г. меў аналагічную пасаду (бургграфіі – намеснік гарадавога старасты ў ВКЛ, адміністратар замка), як гэта вынікае з інвентару Старога і Новага замка гэтага года. Менавіта ён уласным подпісам пацвердзіў дакладнасць пазначаных у дакуменце звестак [6, с. 28]. За пільную працу па ўтрыманні парадку ў замку Скарбовая камісія прызначыла бургграфію плату ў памеры 1600 злотых у год, якая павінна была выплочвацца дзвюма часткамі – у студзені і ліпені. Свае абавязкі Генрык Хасэ выконваў добрасумленна, і гэта было ацэнена вышэйназванай камісіяй: рашэннем ад 15 чэрвеня 1771 г. гадавая аплата бургграфію павялічылася да 1800 злотых [7, с. 30].

І. Г. Мёзер, які жыў і працаваў у Гродна з 1738 г., у 1767 г. таксама склаў каштарыс на рамонт моста, муроў і стайняў у Старым замку, бо адказваў за правядзенне дадзеных прац. У ім архітэктар дакладна паказаў, якія матэрыялы, у якой колькасці і па якім кошыце патрэбны для ажыццяўлення рамонту [7, с. 28].

У 1765 – 1774 гг. І. Г. Мёзер знаходзіўся на службе ў старасты Гродзенскай эканоміі А. Тызенгаўза. Паводле праектаў архітэктара быў узведзены Гродзенскі палац Тызенгаўза (1760 – 1770-я гг.), будынак Гродзенскага тэатра Тызенгаўза (1780-я гг., абодва – з архітэктарам Д. Сака), гродзенскія корчмы (1770-я гг.). Пасля далучэння ВКЛ да Расіі палац належаў рускаму генералу М. В. Рэпніну, з пачатку XIX ст. быў рэзідэнцыяй губернатара [8, с. 181]. З’яўляўся кампазіцыйным цэнтрам Гарадніцы, створанай па загадзе А. Тызенгаўза паводле адзінага праекта 1765 – 1785 гг. І. Мёзера і Д. Сака як новы культурна-прамысловы цэнтр горада на месцы былой вёскі Гарадніца [9, с. 171]. Аздабленне фасадаў палаца мела элементы ракако (руставаныя падвойныя лапаткі, гірлянды, картушы і інш.). Парадныя залы афармляліся плафонамі з размалёўкай і мармуровымі рознымі камямі. У ансамбль уваходзіў будынак тэатра Тызенгаўза, задуманы І. Мёзерам як працяг палаца – злучаўся з яго левым крылом крытым пераходам [10, с. 164]. З паўночна-ўсходняга боку ад палаца прафесарам Ж. Э. Жыліберам з Ліёна быў створаны рэгулярны батанічны сад, які па разнастайнасці, рэдкасці і колькасці відаў не саступаў лепшым садам Еўропы [8, с. 181].

Паказальнай і адметнай стала забудова Гарадніцы [10]. Тут у 1765 – 1785 гг. узвялі шэраг будынкаў вытворчага, культурна-рэпрэзентатыўнага і адукацыйнага прызначэння: памяшканні для 15 мануфактур (суконнай, шаўкаткацкай, залататкацкай, карэтна-экіпажнай і інш.) палацаў Тызенгаўза і адміністратара,

музычнай і тэатральнай школ, медыцынскай акадэміі, шпіталя, манежа са стайнямі, карчмы, 20 тыпавых жылых дамоў рамеснікаў, школы, батанічнага саду, складскіх пабудоў. Увесь комплекс быў задуманы І. Мёзерам з некалькіх зон, вылучаных у адпаведнасці з характарам дзейнасці занятых тут людзей: адміністрацыйна-гаспадарчай, вучэбнай, вытворчай. Меўся нават фальварак для забеспячэння работнікаў сельскагаспадарчай прадукцыяй [11, с. 12 – 16]. Галоўнай магістраллю Гарадніцы, па задуме І. Мёзера, стала вуліца Раскоша (сучасная Э. Ажэшкі), што праходзіла з усходу на захад у яе паўднёвым баку. Яна звязвала новы раён з грамадскім цэнтрам горада [1, с. 14 – 15]. Як бачна, раён Гарадніцы вызначаўся рэгулярнай планіроўкай і забудовай, у якой вылучаліся асобныя групы будынкаў, падобных па функцыянальным прызначэнні. У архітэктуры жылых і грамадзянскіх пабудоў Гарадніцы праявіліся рысы барока і новага мастацкага стылю – класіцызму [12, с. 210]. Таму І. Мёзер з’яўляецца аўтарам першых тыпавых праектаў жылых дамоў у архітэктуры Беларусі. У Гарадніцы яны прызначаліся для запрошаных замежных майстроў, якія працавалі на мануфактуры Тызенгаўза, і вайскавай варты Гродзенскай каралеўскай эканоміі. З гэтых 20 дамоў захаваліся толькі адзін – «домік майстра» (сучасная вул. Ажэшкі, 37), які ўяўляе сабой цікавы ўзор барочнай жылой забудовы [13, с. 172]. Акрамя праектна-архітэктурнай дзейнасці І. Мёзер выкладаў у школе будаўнікоў на Гарадніцы [14, с. 597].

Пэўную разнастайнасць у архітэктуру Гродна ўнёс нямецкі дойдлід Карл Шыльдгаўз (Schildhaus), які ў 1770 – 1780 гадоў быў прыдворным архітэктарам гетмана М. Агінскага, а ў пачатку XIX ст. служыў віленскім губернскаму архітэктарам. У 1780 – пачатку 1790-х гадоў Шыльдгаўз пабудаваў для пражывання М. Агінскага ў час яго прыездаў на сейм у Гродна драўляны двухпавярховы палац на высокім мураваным цокалі ў барочна-класіцыстычным стылі [15, с. 611; 16, с. 171 – 172]. У 1800 г. па праекце К. Шыльдгаўза ў Гродна быў узведзены будынак казначэйства [15, с. 611]. Адметнай барочна-класіцыстычнай пабудовай канца XVIII ст. гэтага архітэктара з’яўляецца палац М. Бутрымовіча ў Пінску, узведзены ў 1790 г. У яго архітэктуры прысутнічаюць многія элементы французскага класіцыстычнага дойдліства, удала ўключаныя ў П-падобную барочную кампазіцыю плана з дастаткова незвычайнай прамалёўкай архітэктурных дэталей і элементаў [20, с. 34].

Нямецкія архітэктары паўплывалі і на развіццё драўлянага палацавага дойдліства Гродзеншчыны. Так, арыгінальнай пабудовай з’яўляўся палац у Гародне (Воранаўскі р-н), які меў лепшы па дэкаратыўным аздабленні інтэр’ер канца XVIII ст. у Рэчы Паспалітай. Стваральнікам праекта з’яўляўся варшаўскі архітэктар, член Саксонскай будаўнічай калегіі, прадстаўнік класіцызму Шыман Багуміл Цуг. Яго найбольш значныя работы – шматлікія магнацкія палацы ў Варшаве. На тэрыторыі Беларусі па праекце Ш. Цуга пабудаваны палац у Гародне (1780) спецыяльна да прыезду караля [17]. Яго заказчыкам быў дзяржаўны дзеяч эпохі Асветніцтва граф Л. Тышкевіч. Палац узведзены ў стылі класіцызму з дрэва, а элементы дэкаратыўнага аздаблення яго памяшканняў прывозіліся з Варшавы. Дзякуючы творчасці Ш. Цуга і іншых замежных архітэктараў (К. Спампані), пад уплывам патрабаванняў заказчыкаў у канцы XVIII ст. у беларускім дойдлістве сфарміраваўся

тып прамавугольнага ў плане сядзібнага дома, адна- або двухпавярховага, з чатырохкалонным порцікам з боку галоўнага ці паркавага фасада, які асабліва падыходзіў для драўлянага будаўніцтва, шырока распаўсюджанага на беларускіх землях [20, с. 42].

Як бачна, на працягу больш чым паўстагоддзя шматлікія нямецкія дойліды вялі па тым часе буйнамаштабную горадабудаўнічую і праектна-архітэктурную дзейнасць у Гродна, у выніку чаго была створана, часам у супрацоўніцтве з італьянскімі калегамі, высокамастацкая архітэктурная спадчына краіны ў агульнаеўрапейскім мастацка-стылявым накірунку, якая па сённяшні дзень працягвае вызначаць у многім мастацкае аблічча і турыстычную прыцягальнасць гэтага беларускага горада.

ЛІТАРАТУРА

1. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва : у 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. 2. XVIII – пачатак XX стагоддзя. – 351 с.
2. Кулагін, А. М. Элітная архітэктурна-барока Беларусі ў агульнаеўрапейскім кантэксце / А. М. Кулагін // Барока ў беларускай культуры і мастацтве / навук. рэд. В. Ф. Шматаў. – Мінск, 1998. – С. 103 – 121.
3. Кітурка, Ю. В. Крыніцы па гісторыі Гродзенскага каралеўскага палаца XVIII ст. / Ю. В. Кітурка // Краязнаўчыя запіскі : матэрыялы Міжнар. навук. канф. «Каралеўскія і вялікакняжацкія замкі на тэрыторыі Рэчы Паспалітай», Гродна, 22-23 верасня 2011 г. / Гродзенскі дзяржаўны гісторыка-археалагічны музей ; рэдкал. : К. В. Галота [і інш.]. – Гродна, 2012. – Вып. 8. – С. 47 – 51.
4. Кожар, Н. В. Из истории немецко-белорусских связей в области архитектуры XVIII века / Н. В. Кожар // Германский и славянский миры: взаимовлияния, контакты, диалог культур (история, уроки, опыт, современность) : материалы Междунар. науч.-теор. конф. – Витебск, 2001. – С. 203 – 206.
5. Чантурыя, У. А. Гродзенскі каралеўскі палац / У. А. Чантурыя, А. М. Кулагін // Архітэктурна-барока Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск, 1993. – С. 173 – 174.
6. Квитницкая, Е. Д. Планировка Гродно в XVI – XVIII вв. / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследие. – М., 1964. – Вып. 17. – С. 11 – 38.
7. Кітурка, І. Ф. Гродзенскі Стары замак у пачатку панавання Станіслава Аўгуста Панятоўскага (па матэрыялах Літоўскага дзяржаўнага гістарычнага архіва) / І. Ф. Кітурка // Краязнаўчыя запіскі : матэрыялы Міжнар. навук. канф. «Каралеўскія і вялікакняжацкія замкі на тэрыторыі Рэчы Паспалітай», Гродна, 22-23 верасня 2011 г. / Гродзенскі дзяржаўны гісторыка-археалагічны музей ; рэдкал. : К. В. Галота [і інш.]. – Гродна, 2012. – Вып. 8. – С. 27 – 35.
8. Кулагін, А. М. Гродзенскі палац Тызенгаўза / А. М. Кулагін // Архітэктурна-барока Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск, 1993. – С. 181.
9. Чарняўская, Т. І. Гродзенскі гістарычны цэнтр / Т. І. Чарняўская // Архітэктурна-барока Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск, 1993. – С. 171.
10. Сільвестрава, С. Я. Гродзенскага тэатра Тызенгаўза будынак / С. Я. Сільвестрава, А. Ю. Пятросава // Архітэктурна-барока Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск, 1993. – С. 164 – 165.
11. Квитницкая, Е. Д. Строительство Тизенгауза в Гродно / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследие. – М., 1958. – Вып. 11. – С. 12 – 16.
12. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал. : С. В. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – Т. 2. Другая палова XVI – канец XVIII ст. – 384 с.

13. Раманава, З. П. Гродзенскі «домік майстра» / З. П. Раманава // *Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]*. – Мінск, 1993. – С. 172 – 173.
14. Мёзер (Möser) Іаган Георг // *Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]*. – Мінск, 1993. – С. 596 – 597.
15. Шыльдгаўз (Schildhaus) Караль // *Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]*. – Мінск, 1993. – С. 611.
16. Кулагін, А. М. Гродзенскі дом Агінскага / А. М. Кулагін // *Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]*. – Мінск, 1993. – С. 171 – 172.
17. Цуг (Zyg) Шыман Багуміл // *Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]*. – Мінск, 1993. – С. 608.
18. Анціпаў, В. Р. Гародзенская сядзіба / В. Р. Анціпаў, В. Ф. Марозаў // *Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]*. – Мінск, 1993. – С. 144.
19. Марозаў, В. Ф. Гродзенская зала сеймаў / В. Ф. Марозаў // *Архітэктура Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал. : А. А. Воінаў [і інш.]*. – Мінск, 1993. – С. 168.
20. Морозов, В. Ф. История архитектуры Беларуси. Эпоха классицизма / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2006. – 152 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению роли немецких архитекторов XVIII в. в развитии градостроительства и архитектуры города Гродно. Отмечается, что в результате их деятельности, иногда в содружестве с итальянскими коллегами, было создано значительное архитектурное наследие, которое по настоящее время во многом определяет художественный облик и туристическую привлекательность этого города.

SUMMARY

The role of German architects in the development of Grodno townbuilding and architecture in XVIII cent. is investigated. It is underlined that as a result of their activity, sometimes in cooperation with Italian architects, great architectural heritage was created, which determine art image and touristic attraction of Grodno till this very days.

Малікаў Я. Р.

ДА ПРАБЛЕМЫ РАЗВІЦЦЯ РАЗЬБЯНОГА АРХІТЭКТУРНАГА ДЭКОРУ НА ТЭРЫТОРЫІ СУЧАСНАЙ БРАНСКАЙ ВОБЛАСЦІ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт транспарту
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

У даследаванні пытанні фарміравання драўлянага разьбянога дэкору ў народным дойлідстве паўднёва-ўсходняй Беларусі канца XIX – 1-й паловы XX ст. важным фактарам з’яўляюцца заканамернасці ўзнікнення і распаўсюджвання гэтай традыцыі ў суседнім рэгіёне – Бранскай вобласці Расіі: найбольш яркавыя прыклады сканцэнтраваны па захадзе рэгіёна, на памежжы з Гомельшчынай і Чарнігаўшчынай (Злынкаўскі, Навазыбкаўскі, Клінцоўскі і суседнія раёны) [10, с. 31 – 55; 14, с. 57].

У 1970-я гады ў складзе экспедыцыі, арганізаванай Акадэміяй навук СССР, драўляную архітэктуру Браншчыны даследаваў Г. Марахоўскі. Па выніках сваіх назіранняў ён прапанаваў гіпотэзу паходжання разьбянога архітэктурнага дэкору на тэрыторыі вобласці як вынік працы майстроў, што ў 1696 – 1739 гг. працавалі ў Бранску на верфі (будаўніцтва так званай

«Бранскай флатыліі»), а пасля заканчэння работы разышліся па навакольных вёсках, пераносячы вопыт стварэння карабельнай разьбы на дэкор народнага жылля. Упершыню гэтая гіпотэза была агучана ў зборніку «Брянский краевед» [9], больш падрабязна версія выкладзена ў кнізе «Красна изба и углами» [10].

Як вынікае з гэтых прац, Г. Марахоўскі зыходзіў з агульнапрынятага ў савецкай гістарыяграфіі разумення шляху развіцця дамавой архітэктурнай разьбы ад глухой (канец XVIII ст.) праз накладную і далей да прапільнай (канец XIX ст.). Гэты шлях падрабязна прасочаны і апісаны на помніках драўлянай архітэктурны Паволжа М. Званцавым яшчэ ў 1930-я гады. Пры гэтым даследчык аргументавана прасачыў з’яўленне самабытнай разьбы Паволжа ад карабельнай разьбы, якой мясцовыя майстры ўпрыгожвалі лодкі, а пасля заняпаду гэтага промыслу перанеслі глухую разьбу на аздабленне дамоў [4 – 6]. Арыентуючыся на гэты прыклад, Г. Марахоўскі шаблонна імкнуўся і на Браншчыне выявіць ідэнтычны ланцужок развіцця мясцовага архітэктурнага разьбянога дэкору. У гэтым кантэксце дарэчы прыйшоўся і факт існавання ў Бранску ў 1696 – 1739 гг. суднаверфі.

Не маючы рэальных фактаў, Г. Марахоўскі настойліва прытрымліваўся сваёй версіі: «Але, відавочна, усё ж можна меркаваць, што і раннія віды дамавой разьбы, магчыма, нават бліжэйшыя да ніжнегародскіх, на Браншчыне існавалі» [10, с. 49]. Аўтар таксама разлічваў, што праз асаблівасці дамавога дэкору можна высветліць адметнасць мясцовай карабельнай разьбы: «Паколькі мы не ведаем, як выглядаў дэкор гэтых суднаў, то паспрабуем дапусціць, што будаваліся ў той час судны і на Волзе, і на Дзясне – блізкія па тыпу ... высветлім гэтае пытанне праз работы саміх бранскіх разьбяроў ... гэта дапаможа нам асобна ўбачыць, якія элементы разнога ўбрання ўпрыгожвалі бранскія судны, апісанні якіх пакуль не выяўлены ні ў адной крыніцы» [10, с. 52].

Аўтар аб’ектыўна прызнаў поўную адсутнасць зафіксаваных адпаведных матэрыялаў з тэрыторыі Браншчыны ў зборах рэгіянальных і сталічных музеяў і этнаграфічных калекцыях, якія б пацвярджалі выказаную гіпотэзу. Такую сітуацыю даследчык тлумачыў недаўгавечнасцю будаўнічага матэрыялу, частымі пажарамі і знішчэннямі часоў Другой сусветнай вайны.

Згодна з прапанаванай гіпотэзай, рыхтуючы навукова-даследчую экспедыцыю летам 1975 г. Г. Марахоўскі паставіў і адпаведную задачу: «...знайсці хоць адзін помнік (калі ён захаваўся да нашых дзён), які б не ўскосна, а відавочна адлюстроўваў формы і матывы старой карабельнай разьбы і дзе б захавалася тэхналогія вырабу разьбы, блізкая да паволжскай» [10, с. 3].

Па сведчанні Г. Марахоўскага, нягледзячы на ўсе намаганні, за працяглы час экспедыцыі не атрымалася выявіць нічога прыдатнага. Аднак у Клінцах, як адзначыў сам аўтар, ім «незвычайна пашанцавала» – на вуліцы Багунскага палка 45, яны ўбачылі тое, што так доўга шукалі: стары дом «сярэдзіны мінулага стагоддзя» (XIX ст.), на якім «лабавыя дошкі ліштваў

выкананы ў тэхніцы старой рэльефнай разьбы і па распрацоўцы падобныя да дошак Ніжагароддзя». Пэўныя элементы ў тэхніцы глухой разьбы («какошнік абрамляюць тлустыя, рэзаныя глыбокім рэльефам “пяньковыя” канаты, якія выкарыстоўваюцца і сённы на многіх суднах») былі выяўлены таксама ў пасёлку Сяльцо Бранскага раёна [10, с. 52].

У сваёй кнізе Г. Марахоўскі змясціў фотаздымак ліштвы «ў тэхніцы старой рэльефнай разьбы» – разьбяны надаконнік з рэльефнымі аздабленнямі на раме ліштвы, у якім над паўкруглай верхняй перакладзінай знаходзяцца сіметрычна два львы абапал акруглай выявы. Разьбяная карона з ільвамі выканана ў тэхніцы скразной скульптурнай разьбы і ў значнай меры нагадвае плоскую скульптуру.

Аднак, разумеючы, што выяўленыя адзінкавыя факты ўжывання аб’ёмнай разьбы не з’яўляюцца пераканаўчымі доказам паходжання разьбянога дэкору ад «карабельнай разьбы», аўтар зрабіў неабходныя для навукоўца ў такой сітуацыі ўдакладненні: «Разныя дошкі ліштваў, выяўленыя як у Клінцах, так і ў іншых раёнах вобласці, даюць магчымасць меркаваць, што судны, пабудаваныя пад Бранскам на Нова-Запарожскай верфі, надзяляліся дэкорам, які цалкам мог у далейшым перайсці і на хаты сялян, як гэта ўжо было ў Паволжы. Выказаныя дапушчэнні, натуральна, пакуль яшчэ нельга прыняць за аксіёму. І хоць гэта не фантазія, а даследчыцкія здагадкі, заснаваныя на аб’ектыўным гістарычным матэрыяле, канкрэтных фактах, усё ж для канчатковай яснасці неабходна адшукаць дакументальныя крыніцы, якія не падлягаюць ніякаму сумненню, характарызуюць калі не само аблічча сялянскай хаты Браншчыны ў перыяд канца васьмнацатага – пачатку дзевятнацатага стагоддзяў, то па наяўнай гіпотэзе хоць бы апісання дэкору суднаў, пабудаваных у Бранску» [10, с. 54 – 55].

Такім чынам, гіпотэза Г. Марахоўскага заснавана на наступных палажэннях:

1. Наяўнасць агульнапрызнанага факта паходжання яскравай і вядомай традыцыі дамавой разьбы ў Расіі – паволжскай – ад карабельнай разьбы, што было навукова абгрунтавана М. Званцавым ў 1930-я гады. Выяўлены механізм паходжання дэкору ў Паволжы дазволіў аўтару экстрапаліраваць яго і на сітуацыю ў Бранскай вобласці.

2. Існаванне Бранскай суднаверфі на Дзясне ў 1696 – 1739 гг. і ў той жа час адсутнасць інфармацыі пра аздабленне караблёў, вырабленых на гэтай верфі, разьбяным дэкорам.

3. Выяўленне Г. Марахоўскім адзінкавых прыкладаў глухой разьбы ў рэгіёнах Бранскай вобласці, найбольш яскравы – ліштва з аздабленнямі ў тэхніцы «рэльефнай разьбы».

4. Ведаючы, што яго гіпотэза мае мала пераканаўчых доказаў, Г. Марахоўскі адзначыў неабходнасць у яе пацвярджанні іншымі прыкладамі «глухой разьбы» і дэкору суднаў, што вырабляліся ў названы час на Бранскай суднаверфі.

Новы этап у вывучэнні магчымых узаемасувязяў разьбянога архітэктурнага дэкору Браншчыны і Бранскай суднаверфі звязаны з выхадам кнігі бранскага гісторыка С. В. Чарнышова «Декор крестьянского жилища Брянской области» (2006). Аўтар неаднаразова звяртаецца да гіпотэзы Г. Марахоўскага і, спрабуючы разгледзець яе аб'ектыўна, выказвае наступнае меркаванне: «Аднак нельга адмаўляць уплыў суднавай разьбы на дамавы дэкор горада Бранска і навакольных паселішчаў. На верфі, што існавала ў Бранску ў XVII – XVIII стст., было выраблена больш за 1000 суднаў. У канцы XVII ст. была сфарміравана Бранская Азоўская флатылія для дапамогі рускім войскам, якія асаджвалі Азоў. Усе судны ўпрыгожваліся разьбой. Пасля закрыцця верфі не выключана, што частка карабельных цесляроў спецыялізавалася на ўпрыгажэнні жылых пабудоў, працуючы па заказах купцоў і памешчыкаў, як гэта мела месца ў Паволжы. Элементы глухой разьбы можна бачыць на старых фотаздымках пабудоў пачатку XX стагоддзя. Але дадзеных фотаздымкаў няшмат, і яны хутчэй кажучь пра такую разьбу як пра асобныя элементы, выкананыя па індыўідуальных заказах, большасць жа старых фотаздымкаў паказвае распаўсюджванне накладной разьбы пры ўпрыгажэнні асобных дамоў і грамадскіх будынкаў» [15, с. 38, 61]. Адсутнасць зафіксаваных прыкладаў глухой разьбы ў дамавым дэкоры Бранскай вобласці С. Чарнышоў таксама тлумачыць знішчэннямі забудовы ў час пажараў і Другой сусветнай вайны.

У 2013 і 2014 гг. бранскі калекцыянер А. Еўсук апублікаваў больш поўную і паліграфічна якасную калекцыю паштовак Бранска пачатку XX ст., аналіз якой не дазволіў выявіць элементы глухой разьбы, пра якія сцвярджаў С. Чарнышоў [3; 13].

Двойчы ў гэксце сваёй кнігі С. Чарнышоў, апісваючы суднабудаўніцтва на Бранскай верфі XVII – XVIII стст., безапеляцыйна і без спасылак на крыніцы інфармацыі сцвярджае: «Все суда украшались резьбой». У той жа час ніякіх дакументальных доказаў аўтар не прыводзіць.

У спецыялізаваных работах па стварэнні і дзейнасці Бранскай суднаверфі ў XVII – XVIII стст., як друкаваных [1; 11; 12], так і апублікаваных апошнім часам у Інтэрнэце [2; 8], аўтары, рэканструюючы выявы караблёў Бранскай флатыліі таго перыяду, не падаюць прыкладаў карабельнай разьбы на іх і не ўзгадваюць пра яе ўжыванне. Хутчэй за ўсё, аздабленне дарагой аб'ёмнай разьбой лодак, што рабіліся ў вялікай колькасці за абмежаваны зімні сезон падчас вайны і прадугледжваліся для нядоўгатэрміновага выкарыстання, адсутнічала. Верагодна, у той час яшчэ не існавала і традыцыі аздаблення лодак карабельнай разьбой. Яно з'явілася значна пазней, калі пачалі масава будаваць прафесійныя ваенныя караблі, аналагічныя еўрапейскім. Таму сцвярджанне бранскага гісторыка С. Чарнышова падаецца нам спрэчным.

Нягледзячы на гэтыя лагічныя нестыкоўкі і адсутнасць рэальных фактаў С. Чарнышоў, падводзячы высновы ў кнізе, настойліва сцвярджае: «Пэўны ўплыў на развіццё дамавога дэкоруаказала суднавая разьба, якая прымянялася пры ўпрыгажэнні суднаў, вырабленых на Бранскай верфі ... У г. Бранску

работа верфі садзейнічала распаўсюджванню тэхнікі глухой разьбы, асобныя элементы якой мы можам назіраць у дэкоры сучасных будынкаў» [15, с. 68, 78].

Такім чынам, параўноўваючы працы Г. Марахоўскага і С. Чарнышова, можна прасачыць, як ідэя, асцярожна выказаная ў выглядзе навуковай гіпотэзы ў працы Г. Марахоўскага, праз 26 гадоў становіцца бяспрэчным фактам у манаграфіі С. Чарнышова, аднак канкрэтныя доказы па-ранейшаму адсутнічаюць.

Нелагічнымі выглядаюць і прыведзеныя аўтарамі аргументы. Так, асноўным з іх, на якім заснаваны асноўны тэзіс аб пераходзе глухой карабельнай разьбы з Бранскай верфі ў мясцовае народнае дойлідства, з'яўляецца факт наяўнасці глухой разьбы («у тэхніцы старой рэльефнай разьбы») на доме сярэдзіны XIX ст., выяўлены Г. Марахоўскім у горадзе Клінцы і рэфрэнам паўтораны С. Чарнышовым.

Выклікае сумненне датаванне, прапанаванае Г. Марахоўскім, але не падмацаванае дакументальна. Пазначаны дом захаваўся да нашага часу і быў выяўлены намі ў час экспедыцыі летам 2017 г. Будынак па вуліцы Багунскага палка, 45 у Клінцах пастаўлены тарцом да вуліцы, перакрыты чатырохсхільным вальмавым дахам. На яго вулічным фасадзе змешчаны тры акны з закругленнямі ў верхняй частцы. Малюнак ліштваў і дэкору над карнізам дома цалкам супадае са змешчаным на фотаздымку ў кнізе Г. Марахоўскага. Аднак карона з ільвамі не захавалася, а на дзвюх суседніх ліштвах змешчаны кароны ў той жа тэхніцы, але з малюнкам у выглядзе пераплеценых S-падобных раслінных завіткаў.

У рэальнасці ліштвы на вокнах дома ўяўляюць сабой простыя рамкі, на якіх змешчаны складаныя кампазіцыі ў тэхніцы накладной скульптурнай разьбы: драўляныя аб'ёмныя дэталі прыбіты цвікамі на рамку ліштвы і па краях аформлены накладнымі прафіляванымі рамкамі. У такой жа тэхніцы аздоблены вуглавыя пілястры, у блізкай тэхніцы скульптурнай плоскай скразной разьбы зроблены абедзве кароны ліштваў і зафіксаваная Г. Марахоўскім (але не захаваная да 2017 г.) карона з ільвамі.

Такім чынам, відавочная памылка Г. Марахоўскага: нехарактэрнае для Клінцоў і ў адзінкавым выпадку зафіксаванае аздабленне ліштвы ў тэхніцы накладной скульптурнай разьбы ён з-за няўважлівасці і жадання знайсці пацвярджэнне сваёй гіпотэзе ідэнтыфікаваў як зробленае «ў тэхніцы старой рэльефнай разьбы», ідэнтычнай ніжнегародскай. Гэтую ж памылку без крытычнага аналізу паўтарыў і С. Чарнышоў, які, можна меркаваць, асабіста дасканалы не вывучаў згаданую ліштву.

Ліштвы і дзверы, аформленыя дэкорам у тэхніцы накладной скульптурнай разьбы, сустракаюцца таксама ў Гомелі і іншых гарадах беларуска-ўкраінска-бранскага памежжа. Адметныя прыклады зафіксаваны летам 2013 г. у горадзе Астэр Чарнігаўскай вобласці. Але гэтыя паселішчы не вызначаліся наяўнасцю вялікіх суднабудаўнічых верфяў, аналагічных

бранскай. Бліжэйшая аналогія такому дэкору – дэкаратыўнае афармленне мэблі і гадзіннікаў XIX – пачатку XX ст.

Спрэчнасць гіпотэзы паходжання архітэктурнага дэкору Бранскай вобласці ад суднавай разьбы таксама заключаецца ў тым факце, што Бранская верф функцыянавала на ўсходзе сучаснай вобласці, на р. Дзясна, і лагічна было б меркаваць, што яскравыя прыклады разьбянога архітэктурнага дэкору, традыцыю якога пачалі майстры гэтай верфі, таксама знаходзяцца ў Бранску і навакольных паселішчах – у Дзяснянскім басейне. Аднак у супрацьлегласць гэтаму адметны разьбяны архітэктурны дэкор распаўсюджаны на захадзе сучаснай Бранскай вобласці, за 200 км ад Бранска, у гарадах Злынка, Навазыбкаў і Клінцы, што стаяць у даліне Іпуці (басейн Сожа), а таксама ў суседніх з імі Клімаве і Старадубе (у міжрэччы Іпуці і прытокаў Дзясны), якія эканамічна і культурна ў XVI – пачатку XX ст. былі больш цесна звязаны з Чарнігавам і Гомелем, чым з Бранскам. Ёсць несупадзенні і па часе: актыўная дзейнасць Бранскай суднаверфі прыпадае на 1696 – 1739 гг., у той час як росквіт разьбянога архітэктурнага дэкору пачынаецца толькі ў 2-й палове XIX ст., калі ўсходняя і заходняя часткі сучаснай Бранскай вобласці на працягу каля 250 гадоў знаходзіліся ў складзе розных адміністрацыйных адзінак.

Такім чынам, версія паходжання дамавога дэкору на Браншчыне ад карабельнай разьбы з Бранскай суднаверфі 1696 – 1739 гг. з’яўляецца беспадстаўнай, бо характарызуецца адсутнасцю бяспрэчных фактаў і заснавана выключна на канстатацыі наяўнасці яскравага разьбянога дэкору і існавання суднаверфі (пры гэтым розных па часе і геаграфічным месцазнаходжанні).

ЛІТАРАТУРА

1. Алексеев, В. П. Брянские струги / В. П. Алексеев // Брянские страницы истории Российского флота : сб. материалов науч. конф. / редкол. : В. П. Алексеев [и др.]. – Брянск, 2003. – С. 28 – 39.
2. Брянская (Днепровская) флотилия, 1696 – 1740 годы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kray32.ru/stat17_03.html. – Дата доступа: 01.03.2018.
3. Брянский край на старой открытке : альбом / авт.-сост. О. И. Евсук. – Брянск : Брянский ИПКРО, 2014. – 176 с.
4. Званцев, М. П. Домовая резьба / М. П. Званцев. – М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. – 132 с.
5. Званцев, М. П. Заволжье / М. П. Званцев. – М. : Искусство, 1972. – 112 с.
6. Званцев, М. П. Нижегородская резьба / М. П. Званцев. – М. : Искусство, 1969. – 164 с.
7. Исайчиков, Ф. С. По старому Брянску с почтовой открыткой / Ф. С. Исайчиков. – Брянск : Злата, 1996. – 98 с.
8. История Брянской судоверфи. Забытая флотилия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.poisk32.ru/index.php?showtopic=6559>. – Дата доступа: 01.03.2018.
9. Мароховский, Г. В. Брянская домовая резьба / Г. В. Мароховский // Брянский краевед / редкол. : Н. Ф. Заболотный [и др.]. – Брянск, 2003. – Вып. VII. – С. 239 – 247.
10. Мароховский, Г. В. Красна изба и углами : этнографические очерки / Г. В. Мароховский. – Тула : Приокское книжное изд-во, 1980. – 88 с.

11. Поляков, Г. П. Водные средства передвижения в Верхнем и Среднем Подесенье с древнейших времён до начала XX в. / Г. П. Поляков // Брянские страницы истории Российского флота : сб. материалов науч. конф. / редкол. : В. П. Алексеев [и др.]. – Брянск, 2003. – С. 13 – 28.
12. Поляков, Г. П. Военное судостроение в Брянске в конце XVII – XVIII вв. / Г. П. Поляков // Брянские страницы истории Российского флота : сб. материалов науч. конф. / редкол. : В. П. Алексеев [и др.]. – Брянск, 2003. – С. 39 – 59.
13. Путешествие в глубину веков : альбом-путеводитель / сост. О. И. Евсук. – Брянск : Брянский ИПКРО, 2013. – 252 с.
14. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Брянская область / Гос. ин-т искусствознания ; редкол. : В. П. Выголов [и др.]. – М. : Наука, 1998. – 640 с.
15. Чернышов, С. В. Декор крестьянского жилища Брянской области / С. В. Чернышов. – Брянск : Эксперес-СВ, 2006. – 140 с.

РЕЗЮМЕ

В статье критически рассматривается научная гипотеза о взаимосвязях происхождения резного архитектурного декора народного жилища конца XIX – начала XX в. на территории современной Брянской области Российской Федерации и деятельности Брянской судовой верфи конца XVII – 1-й половины XVIII в.

SUMMARY

The article critically examines the scientific hypothesis about the relations of the origin of the carved architectural decor of the people's dwelling of the late XIX – early XX centuries on the territory of the modern Bryansk region of the Russian Federation and the activities of the Bryansk shipyard in the late XVII – first half of the XVIII centuries.

Мартынова А. Г.

ВЫБОРГ, ПАРК МОНРЕПО И ОКРЕСТНОСТИ В ФИНСКОЙ ЖИВОПИСИ 1899 – 1926 ГГ.

*Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина
(Поступила в редакцию 13.03.2018)*

На рубеже XIX – XX вв. финские художники обращались к кругу сюжетов, воспевающих страну Суоми и финский народ. Изображение города Выборга в финской живописи 1899 – 1926 гг. – это городской и сельский пейзаж. В начале XX в. процветал выборгский сельский пейзаж, который у финских художников бытовал в форме идиллических природных картин. Городской пейзаж отражал восхищение средневековым городом. В редких изображениях городской среды произошли сюжетные изменения. Художники «входили внутрь» города и писали не только парадный Выборг, но и дворовые виды. Подчёркивающие эмоциональную красоту парковые пейзажи и интересные с точки зрения композиции группы домов привлекали мастеров. Городские сюжеты появлялись в картинах экспрессионистской группы «Ноябрь». Парк Монрепо на северной окраине города предлагал художникам сюжеты с идиллическим настроением.

В искусствоведении крайне мало работ, затрагивающих тематику города Выборга в финской живописи периода 1899 – 1926 гг. Среди немногих трудов,

в которых отчасти присутствует тема Выборга, выделяется монография М. И. Безруковой «Искусство Финляндии» (1986), каталог «Искусство Финляндии 1900 – 1960» (сост. И. Аарнио-Львова, Т. Аркио, В. Меланко), посвящённый выставке «Искусство Финляндии 1900 – 1960», исследование П. Хокканен «Выборг в изобразительном искусстве» (1986). О художнике Викторе Светихине (1877 – 1942) рассказывает иллюстрированный альбом Т. Пёухья, Л. Рятю, С. Кайнулайнен «Viktor Svaetichin. Karjalan kuvaaja», изданный в 2009 г. в городе Лахти Художественным музеем Южной Карелии и Историческим музеем. Бóльшая часть издания впервые переведена нами на русский язык в 2012 – 2013 гг.

Термин «художественный образ» на сегодняшний день достаточно широко употребляется в научной практике, но в то же время отсутствует его некоторая теоретическая составляющая. Данный термин имеет эстетическую направленность. Для статьи возьмём за основу наиболее универсальное определение, приведённое в «Большой советской энциклопедии»: «Художественный образ – это образ от искусства, который создаётся автором художественного произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности» [1, с. 387].

Для топографически точной серии изображений городской среды Старого города В. Светихин выбирал круг сюжетов от идиллических задних дворов до оживлённых уличных видов. В феврале 1913 г. администрация Исторического музея города Выборга впервые заказала работу у В. Светихина. Перед художником была поставлена задача зафиксировать все памятные уголки Выборга и окрестностей, поскольку власти и художественная общественность города понимали, что кардинальные изменения политического устройства и война неизбежны [2]. Всего В. Светихиным было выполнено 904 акварели [3]. В них чистые, светлые краски, а впечатление от светотени сильное. Многие городские сюжеты художника изображают настроение середины лета в Старом городе. Манера трактовки сюжета в работах В. Светихина говорит о том, насколько большое значение для выборгских художников имела средневековая застройка. В. Светихин был одним из выдающихся мастеров, в творчестве которого образ Выборга занимал значительное место [4]. Город в его живописных работах лишён парадности, наполнен тихой обыденной жизнью. Картины художника объединяет высокое техническое мастерство: точное построение перспективы, прорисовка деталей, особое лирическое настроение. Акварели мастера в мягких, пастельных тонах составляют единое стилевое целое, они созданы в единой технике [5]. В настоящей статье акварельные выборгские работы мы относим к живописи. В 2016 г. нами был сделан запрос в Национальный архив Финляндии и Художественный музей Южной Карелии о том, к живописи или графике относятся акварельные работы финских художников (в том числе В. Светихина). Нами был получен ответ, что акварель является живописью, и работы атрибутированы как живописные.

Анализируя работы В. Светихина, посвящённые городу Выборгу, отметим, что в них, на первый взгляд, нет динамики, движения, накала, они статичны. Однако более пристальное знакомство с произведениями художника позволяет понять, что эта кажущаяся статика есть отражение особого медитативного, созерцательного состояния финской души, наслаждающейся красотой и гармонией неброской, но величественной северной природы. Художник изображал уютные дворики, деревянные жилые дома, на большинстве работ художника нет людей, либо они обозначены условно, однако Светихину удалось показать, насколько ёмок может быть городской пейзаж. Мастер нередко прибегал к декоративному обобщению форм, использовал яркие, мажорные, локальные цвета. Художник со знанием дела подчёркивал особенности финского Выборга начала XX в.: нагромождение домов, динамичные повороты улиц, выразительные силуэты глухих торцов и изысканный декор памятников архитектуры, кривизну карнизов и труб, оконные переплёты. Похожий образ города мы находим и в работе Эсы Калерво (1887 – 1942) «Летний вид на улицу Выборга» (1915). Художник пишет солнечный день на Выборгской улице. Ценность акварели в том, что она изображает топографически достоверно ныне утраченные постройки этого средневекового уголка Выборга.

Импрессионистские пейзажи-впечатления писал выборгский художник Николай Белый (фин. Nikolai Belij, 1896 – 1968 гг.) [6]. Акварель «Папинниemi. Выборг» (1923) из фондов Художественного музея Южной Карелии города Лаппеенранты (Финляндия) Н. Белый, вероятно, написал *alla prima*, это пейзаж-впечатление, где изображён выборгский мыс Папинниemi. Работа маслом «Выборгская гавань» (1925) по своей лёгкости напоминает акварель. Однако при пристальном рассмотрении масляную технику выдают густые прерывистые мазки, которые художник накладывает плотно друг к другу. Простой, будничны́й мотив на картине Н. Белого «Выборгская гавань» преобразуется всепроникающим подвижным светом, вносящим в полотно ощущение праздничности. Художник стремился «увидеть мгновение» и отразить настроение. Плотно, пастозно, энергично лепит объёмы густым цветом Тони Альфтан-Грёнрос в живописной работе «Выборгский вид» (1905). Художник подчёркивает силуэтом, контрастом и цветом очертания архитектурных элементов Выборгской улицы – башни ратуши и близлежащих построек. Т. Альфтан-Грёнрос использует мягкую градацию тонов в солнечный день, приём поднятия линии горизонта для того, чтобы нарушить неподвижность картины и передать движение улицы вверх. В поисках игры света он практически отказывается от теней, отбрасывает лишние детали, которые нельзя увидеть быстрым взглядом. Полотно отличает яркий, солнечный свет. Художник сосредотачивается на текучести мгновения, освещении и композиционно – на угле зрения снизу вверх.

В 1916 г. во главе с Тьюкко Саллиненем была создана художественная группа «Ноябрь», а также крупное объединение «Призма», куда входили работающие в различных манерах художники. Выборгский художник Вайно

Раутио основал в Хельсинки в 1922 г. группу из четырёх профессиональных единомышленников «Pro Natura», которая родилась в знак протеста против беспредметности импрессионистического цвета.

Особый интерес представляет финский художник-модернист Лео Райама (1899 – 1927), выборжанин «по духу и крови». Этот многонациональный город был дорог мастеру, являлся важным источником вдохновения. В работах Л. Райама можно увидеть родство с творчеством французского художника эпохи рококо – А. Ватто. Кроме того, видения ужасов испанского художника Ф. Гойи приходят на ум при рассматривании людской толпы на работах Райама [7]. Причудливый город Выборг нашёл отражение в бесконечных живописных видах, в которых художник сохранил ландшафт. Выборгские исторические ориентиры (Замок, Круглая башня, улица Водяных ворот, откуда открывается вид на Часовую башню) выступают в качестве узнаваемых тем. Л. Райама продолжал две линии: с одной стороны, это фантазийная композиция, с другой – реалистичные пейзажи и виды города. В красочно насыщенной работе Л. Райама «Танцы при лунном свете на Рыночной площади» (1925) ощущается влияние испанского живописца Эль Греко. Композиция картины ритмична и наполнена мистическим смыслом. Здесь представлено обилие холодных рефлексов, беспокойная игра контрастных цветов, ярко вспыхивающих или приглушённых. Так же, как и у испанского художника, у Л. Райама краски теряют свою материальность, становятся лёгкими и прозрачными, а их цветовое звучание – всё более холодным: густой синий тон превращается в голубовато-стальной, красный – в розово-фиолетовый, тёплый жёлтый – в холодный жёлто-зеленоватый. Присутствует и беспокоящее обилие рефлексов: желтых по красному, жёлтых по зелёному, пронзительно розовых по красному, зелёных по красному, оранжевых по зелёному. Контрастность усиливается применением чёрных и белых красок, вносящих в работу ощущение элегантно и благородной строгости. Трудно вместить развитие колорита в какие-либо жёсткие рамки. Противопоставление тонов создаёт иногда впечатление цветовой самостоятельности, сильных красочных аккордов, иногда объединяется общей опалово-серой тональностью.

Заметным явлением в выборгской теме был символизм и его яркий представитель Хуго Герхард Симберг (1873 – 1917), в творчестве которого центральную роль играют мотивы жизни и смерти. Пейзажи Симберга, как правило, не воссоздают реальные черты местности. Работа «Зимний пейзаж в окрестностях Выборга» (1899) передаёт ощущение умиротворения природы. Полотно выражает настроение и самого художника. В колорите картины преобладают тёмные цвета: чёрный, коричневый, серый. Жёлтый цвет тоже присутствует, но вдали. Художник говорит зрителю о присутствии смерти. На полотне изображён закат, угасание жизни. Серо-чёрные мрачные облака подчёркивают трагизм. Композиция делится на два плана. На заднем чёрно-серо-жёлтом плане художник пишет плотным чёрным цветом спящие зимние деревья. На переднем плане мы видим деревянные домики в снегу.

Композиция читается ясно благодаря чёткому распределению масс, чередованию тёмных и светлых пятен. Картину делит пополам маленький пароходик, который начинает свое движение слева, точно по центру, тем самым симметрично разрезая полотно. Островки с деревьями на заднем плане символизируют переправу на другую, тёмную сторону – в иной мир, а тёмное облако добавляет пейзажу таинственности. Переживания по поводу смерти матери художника, несомненно, нашли отражение в этом полотне. Однако пейзаж меланхоличен, тёмный островок с деревьями вдали как символ отступившей смерти. Художник использует контраст светлого и тёмного. Для Х. Симберга белый и чёрный цвета являются наиболее сильными выразительными средствами для обозначения света и тени, добра и зла. Характер серого нейтрального цвета на картине меняется в зависимости от соседствующих цветов. Пейзаж посвящён размышлениям о тайнах жизни и смерти. В работе «Зимний день в Выборге» (1902) Х. Симберг пишет Новый кафедральный собор, неоготическая башня которого в довоенный период возвышалась над крышами города. Мастер изображает морозный зимний день, на переднем плане мы видим запряжённых лошадей. По своей мистической атмосфере этот пейзаж может напомнить зрителю работу Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу» (1565). Работа «Зимний день в Выборге», как и полотно П. Брейгеля, зимний пейзаж, изображённый как на ладони, и взгляд зрителя неизбежно скользит по диагоналям. 1902 год у Х. Симберга отличается постепенным переходом к более свободному художественному выражению. На мастера повлияли работы импрессионистов (К. Моне, К. Писсаро, А. Сислея), и это расширило палитру финского художника. Х. Симберг начал укрепляться в цвете. Его работа «Пейзаж Ниенлаутты» выполнена в сочных красках (ярко-зелёной, карминовой, голубой) и изображает Сяккиярви (ныне посёлок Кондратьево). На переднем плане слева в нижнем углу художник пишет фигуру своего маленького сына Тома.

Выборг в финской исторической живописи 1899 – 1926 гг. представлен ярко. Так, финский художник Альберт Эдельфельт в 1902 г. написал парадный портрет «Председатели Выборгского городского совета», на котором запечатлены выборгские меценаты Вальтер Ховинг, Людвиг Клауберг и Вильгельм Хакман на фоне полотна М. Эрасси с видом на Выборгский замок. Живописец Алберт Гебхард создал в 1926 г. работу «Карл Кнутссон Бунде покидает Выборгский замок», написанную по мотивам работы С. Фалькмана «Карл Кнутссон Бунде покидает Выборгский замок для королевских выборов в Стокгольме 1448 года» (1886). Долгое время картина С. Фалькмана украшала Президентский дворец в Хельсинки, затем была передана в Национальную галерею «Атенеум». Однако автор книги «Уютный старый Выборг» Ю. Виисте отмечает, что «эта картина не соответствует истине ни в историческом, ни в архитектурном отношении». С. Фалькман, приверженец «исторической школы», в своём произведении дважды погрешил против исторической правды. Так, башня Святого Олафа

изображена художником такой, какой она стала лишь через сто с лишним лет после изображённых событий. Помимо этого, Карл Кнутссон Бунде отправился из Выборга в Упсалу 7 мая 1448 г. не по суше, а на корабле. Однако смысл события на картине художника представлен верно.

Работа Йосефа Аланена «Смерть Агриколы» (1917), выполненная темперой на холсте, из собрания Художественного музея Тампере (Финляндия) повествует об одном историческом сюжете. Микаэль Агрикола, епископ Турку, возвращался с мирных переговоров в Москве и умер в Куолемаярви (ныне Пионерское близ современного Приморска), в 10 километрах северо-западнее посёлка Озерки на мысе Кюрённиemi (примерно на 100-м километре от Петербурга по Приморскому шоссе есть знак, указывающий поворот к месту его смерти и памятнику). М. Агрикола был похоронен 12 апреля 1557 г. в Выборге [8]. Преобладающий цвет на работе Й. Аланена «Смерть Агриколы» – глубокий синий. Художник использует на картине бег извилистых гибких линий, плоскостные узоры, большие цветовые плоскости, а также тонкие подчёркнутые нюансы, такие, как фактура попоны на лошадях, резной узор саней, в которых лежит М. Агрикола, узор конской сбруи. Работа изящно декоративна и выполнена в стиле модерн. Влиянию модерна на финскую живопись во многом способствовали контакты финнов с парижскими художественными кругами.

Анализируя живописный образ Выборга в произведениях финских художников 1899–1926 гг., автор приходит к выводу, что это городской пейзаж сокровенного звучания. Художники «входили внутрь» города, писали уютные дворовые виды, на первый взгляд, ничем не примечательные городские постройки. Во-вторых, другой отличительной чертой живописного изображения Выборга являлось увлечение финских художников пленительной средневековой атмосферой Старого города. Живописные полотна этого направления мифологизированы и символичны. Мы видим на работах финских мастеров, как зачастую одно здание (Выборгский замок, Круглая башня, Часовая башня) может символизировать весь город. Кроме того, финские живописцы данного периода интровертизируют природу выборгского края, воспринимая её как часть своей души. Если до XX в. художники считали Выборгский замок обязательным объектом для своих картин, то мастера 1899–1926 гг. находили и другие притягательные объекты городской среды, а композиция расширялась, становилась более панорамной, охватывала крепостное окружение, делалась более интересной. Мы видим, как на картинах перед крепостью на воде стояли парусные суда, ялы для перевозки товаров и маленькие катера. Живопись приобретала больше внутреннего движения. Однако Выборгский замок как основной архитектурный объект по-прежнему являлся главным символом города на работах художников. Живописные изображения 1899–1926 гг. касались только района Старого города или Выборгской крепости. Художников интересовала также природа, но эти живописные работы не сохранились в силу объективных причин. Исторические выборгские полотна данного

периода были посвящены отдельным сюжетам и персоналиям Выборгской истории (меценаты, отъезд К. К. Бунде, смерть М. Агриколы и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Художественный образ // Большая советская энциклопедия. – М., 1988. – Т. 19. – С. 387.
2. Viktor Svaetichin. Karjalan kuvaaja / Т. Pöyhiä, L. Rätty, S. Kainulainen. – Lahti : Etelä-Karjalan taidemuseo ja Lahden historiallinen museo, 2009. – 265 s.
3. Выборг и его окрестности начала XX века : аннотация к выставке «Виды Выборга и парка Монрепо в акварелях Виктора Светихина». – Павловск, 2014 г.
4. Мартынова, А. Г. Образ Выборга в творчестве финского художника Виктора Святишина / А. Г. Мартынова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2015. – Т. 2. Философия. – №1. – С. 235 – 243.
5. Мартинова, А. Віктор Святишін – «співець» виборзької землі (1877-1942). (Виктор Святишин – «певец» виборгской земли) / А. Мартинова // Народознавчі зошити / НАН України, Ін-т народознавства ; гл. ред. С. Павлюк. – 2015. – № 2. – С. 492 – 500.
6. Мартынова, А. Г. Выборг в биографиях финских и русских художников XX – начала XXI века / А. Г. Мартынова. – СПб. : СатисЪ, 2017. – 250 с.
7. Хокканен, П. Выборг в изобразительном искусстве (Pirjo Hokkanen «Viipuri Kuvataiteessa») : дипломное исследование / П. Хокканен ; Отделение истории искусства в Ювяскюля. – Juväskylän, 1986.
8. Hatjalahti и окрестности. Микаэль Агрикола [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hatjalahti.camel-video.ru/mikael-agrikola>. – Дата доступа: 25.02.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается образ города Выборга в финской живописи 1899 – 1926 гг. В начале XX в. процветал виборгский сельский пейзаж. Городской же пейзаж отражал восхищение средневековым городом. Среди живописных направлений в работах этого времени преобладает модернизм и его течения – символизм, импрессионизм, экспрессионизм.

SUMMARY

The article examines the image of the city of Vyborg in Finnish painting of the period 1899 – 1926 is an urban or rural landscape. At the beginning of the XX century Vyborg's rural landscape flourished. The urban landscape reflected their admiration over the medieval city. Modernism and its trends – symbolism, impressionism, expressionism predominate in the works of that time.

Мартынова А. Г.

К ВОПРОСУ ВЛИЯНИЯ АРХЕТИПОВ НА ОБРАЗ ВЫБОРГА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ XX – НАЧАЛА XXI В.

*Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина
(Поступила в редакцию 13.03.2018)*

Рассматривая генетическое развитие образа Выборга в творчестве художников XX – XXI в., можно говорить о значительном влиянии архетипов, связанных с этническими и историко-культурными особенностями народов, населяющих эту территорию.

Многоаспектность понятия «архетип» рассматривалась в области гуманитарного знания, философии, психологии, мифологии, культурологии, этнографии. Конструктивные составляющие архетипа анализировались Платоном, Аристотелем, Августином, Р. Декартом, И. Кантом, Г. Гегелем; на основе данных исследований К. Г. Юнг сформулировал современное определение понятия «архетип» [1]. Специальные труды, посвящённые влиянию архетипов на образ Выборга в живописи и графике художников XX – начала XXI в., не существуют. Архетипы, связанные с этническими и историко-культурными особенностями народов, в научных исследованиях затрагивали современные исследователи: М. А. Абрамова («Этнокультурные архетипы “добра и зла”», 2006 г.), Н. П. Моница («Понятие “культурный архетип” в современной культурологии», 2010 г.), «Культурный архетип: современные подходы к осмыслению феномена», 2011 г.), Э. М. Колчева («Понятие “культурный архетип” как инструментальный анализ национального искусства», 2015 г.), Т. В. Козырева («Влияние феномена бессознательного на национальные особенности личности», 2015 г.). В терминологическом аспекте архетип универсален, заложен в коллективном бессознательном и побуждает человека относиться к ситуации определённым образом. Архетипы представляют собой прообраз, первичную модель мышления конкретного человека. В словаре «Культурология. XX век» говорится, что культурные архетипы являются устойчивыми структурами, на них ориентируется индивидуальное поведение и в краткой форме сохраняется родовая опыт. Это базисные элементы культуры, формирующие константные модели духовной жизни. Этнокультурные архетипы существенным образом определяют особенности мировоззрения, характера, художественного творчества и исторической судьбы народа. Знание архетипов конкретной культуры позволяет идентифицировать их в произведении, оценить их специфическую форму [3]. Архетипы играют значительную роль в художественном творчестве, так как при всей своей формальности и крайней обобщённости имеют свойство сопровождаться необычайно оживлёнными эмоциональными тонами. Они способны впечатлять, внушать, увлекать, поскольку восходят к универсально-постоянным началам человеческой природы. Тайна воздействия искусства состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях [9].

У финнов существует сложное, комплексное явление под названием «Сису» (фин. *Sisu*). Перевести его можно как совокупность стойкости, выдержки, терпения и хладнокровия. В «Большом финско-русском» словаре «Сису» переводится как упорство, стойкость, упрямство [7]. «*Sisu*» считается основополагающей чертой финского национального характера. Финское слово «*Sisu*» распространилось по миру во время Второй мировой войны, когда одетый в белое финский солдат на лыжах часто появлялся на страницах западной прессы. Р. Шац в книге «Из Финляндии с любовью» («*Suomesta, rakkaudella*», 2010 г.) определил «Сису» как стоическое упорство при достижении поставленной цели. Безусловно, Сису проявилось и в особой атмосфере пейзажных выборгских работ финских художников, их сдержанном колорите. Относительно русских

этнокультурных архетипов А. А. Никонова в статье «От архетипа к стереотипу» пишет, что культурные архетипы России – это стремление удержать культуру-веру, красоту вместо пользы, вселенскую вневременную вечность [6]. Национально-пространственная модель создаётся в контексте влияния природных и социокультурных факторов. При этом природные факторы (характер ландшафта, особенности климата, длина светового дня, своеобразие растительного покрова) формируют не только типологию тем и мотивов изображения, но и ряд архетипических установок национальной пространственно-временной модели и, соответственно, характер мировосприятия русских художников [5]. Также, по мнению А. П. Забияко, можно говорить как об ориентации на потаённую святость, так и о таких первичных образованиях русской духовности, как «отзывчивость» или «открытость» [2]. Русский пейзаж обращается к мотивам природы провинциальной России. Образ находит воплощение в мотивах дубрав, хвойных деревьев (ели, сосны), берёзовых рощ или отдельных деревьев. Архетип Мирового дерева – смысловая составляющая Выборгских пейзажей как советских мастеров (Николая Соколова, Александра Агушева, Владимира Быкова, Владислава Полякова), так и современных русских художников (Михаила Фёдорова, Олега Померанцева, Андрея Герасимова, Марка Кремера, Андрея Гудкова, Галины Забугиной, Владимира Паршикова, Алексея Летова, Андрея Ставцева и др.). Русская ориентация на потаённую святость, культуру-веру появлялась из глубин сознания фундаментальными убеждениями, эстетическими склонностями и убеждениями Выборгского художника Николая Семёновича Соколова (1909 – 1983). Он любил повторять: «Мне нужны люди, влюблённые в искусство!». В своём творчестве мастер прославлял красоту Карельского перешейка и, в частности, Выборгского края. Названия картин говорят сами за себя: «Прощальный закат осени», «Часовня у реки», «Холодная весна нашего края», «Дорога в лесу» [8]. Художник сравнивал себя с художником Исааком Левитаном, проявляя бессознательно стремление удерживать культуру-веру, красоту вместо пользы, вселенскую вневременную вечность, которые были заложены в нём генетически. Русские архетипы стали выражением его мышления (Н. Соколов брал уроки живописи у художника Н. Кузнецова – ученика И. Левитана). В этом контексте художник показательно говорил о себе: «Я – северный Левитан». Действительно, стремление продолжить левитановскую ноту на материале Выборгских окрестностей, сиреневых валунов, рубиновых рябин и свинцового залива присутствовало в живописи Н. С. Соколова со всей очевидностью [4]. Архетип Мирового дерева также нашёл своё воплощение в мельнице Сампо в карело-финском эпосе «Калевала». Сампо связана и с архетипом чудесной избыточности, когда эффект получается или даром, или в результате изобретательности, производящей впечатление сказки, фантастики. У такого архетипа могут быть разнообразные воплощения. Например, в работе Выборгского финского художника Аарно Каримо (повествующей о легенде «Выборгский гром») художник написал коменданта Выборгского замка Кнута Поссе, готовящего зелье. В котле-символе чудесной избыточности варятся ящерицы, змеи, жабы, лягушки.

Живописные работы русских художников в корне отличаются от картин финских мастеров. Если работы последних насквозь пронизаны «духом места», наполнены особой любовью к родному городу (многие из финских художников проживали с рождения вместе с семьями в Выборге, из Выборга начинался их творческий путь), то для полотен советских мастеров характерна другая атмосфера. Это, скорее, констатация конкретных исторических событий (например, Выборг 1944 г. в линогравюрах Михаила Маторина), красоты природы, архитектурных сооружений Выборга и окрестностей (в 1944 г. Выборг был заселён советскими жителями-переселенцами).

На полотнах современных выборгских художников архетипы превращаются в символы. Так, современные художники Владимир Тихомиров, Инга Ефимова и Арсен Багдасарян вводят в композицию своих выборгских пейзажей фигуры кошек, создавая архетипические образы домовитости. Из истории мы помним, что в Древнем Египте был культ кошки. Луна в Египте являлась олицетворением Бастет – богини женской и материнской нежности, образ которой связан с идеей царственности. В скандинавской мифологии кошка была любимым животным языческой богини любви Фрейи, передвигающейся на повозках, запряжённой кошками. В славянских сказках кот наделён хитростью, хозяйственностью. Кошка нередко встречается и в средневековой геральдике как символ свободы. Славянский образ Кота Котофеича ассоциируется с задумчивостью, рассудительностью. Архетип кошки присутствует в национальном эпосе Финляндии «Калевала» (руна 23, где невесте дают советы, как она должна жить замужем). Если у В. Тихомирова Кошки и Коты сказочные, очеловеченные персонажи, то у А. Багдасаряна, И. Ефимовой, Елены Тепляшовой, Виктора Меркушева, Сергея Прушинского, Леонида Строганова, Юлии Штогрэн – реальные животные. Также в работах выборгских художников А. Ставцева, С. Прушинского, Л. Строганова присутствует архетип собаки (пса) как символа преданности. В человеческой культуре тотемные животные зачастую воспринимались как воплощение мудрости, а отдельные философские традиции моделировали свою деятельность, ориентируясь на конкретный зооморфный архетип. В философии хорошо известны киники-собаки, а Антисфен утверждал, что для достижения блага жить следует «подобно собаке», сочетая в себе простоту жизни, верность, храбрость, благодарность. Сам он называл себя «аплокион» (истинный пёс). Из диалогов Платона нам известно, что Сократ имел обыкновение клясться собакой. В целом вся пифагорейско-платоническая традиция сориентирована на архетип собаки. Также значимым в культе Аполлона является волк. В Средние века «псами божьими» были философы из ордена доминиканцев (Альберт Великий, Фома Аквинский, Т. Кампанелла, Д. Бруно, М. Экхарт). *Dominicus* созвучно латинскому *Domini Canes* – «Псы Господа». Архетип собаки встречается в карело-финском эпосе «Калевала» (руна 23; руна 36, повествующая, как Куллерво снаряжается на войну, а когда возвращается, дом его пуст, в живых на месте оказывается только старая чёрная собака, с которой он идёт в лес, чтобы добыть пищу; руна 46, в которой

рассказывается, как хозяйка Похьёлы натравливает медведя на стада Калевалы, а пёс Вяйнемаяйна обнаруживает его и лает, предупреждая и защищая хозяина).

Художник Елена Меньшикова в живописных работах «Ночной Выборг» и «Ночь над Выборгом» (2012) пишет архетипичную маленькую девочку, летающую на связке воздушных шариков или поднимающуюся по деревянной лестнице к Луне. Архетип Ребёнка присутствует и в выборгских ностальгических пейзажных работах финского художника Йормы Холопайнена, Илмари Хейнонена, Ээли Аалто (который изображает себя в роли маленького мальчика в серии 2000-х годов «Путешествие в Выборг»). Архетип «вечного ребёнка», по К.-Г. Юнгу, – это архетип молодости, живущий в душе каждого, независимо от возраста. Так, Зевса – бородатого мужа – называли «великим мальчиком», Христа изображают как младенца. Символ «вечного ребёнка» в фантазиях и сновидениях выражает стремление к свободе. Ребёнок презирает мир взрослых. Архетип в выборгских пейзажных финских работах связан с ментальностью, например, с мифологизацией образа жизни, символичностью изображаемых объектов, а природу выборгского края финский народ интровертизирует и воспринимает как часть своей души. Архетип Ребёнка в карело-финском эпосе «Калевала» присутствует в рунах 23, 34, 47. Как правило, данный архетип действует в связке с архетипом «мудрого старца». Так, на акварели «В парке Монрепо (Выборг)» (около 2009 г.) Г. Забугина в левом нижнем углу изображает седовласого старца с тростью, на которой сидит сова. Аналогичный образ старца можно увидеть и на работах Н. К. Рериха, в частности, в картине «Выборгская крепость» (около 1918 – 1919 гг.). Старушек в композицию вводят финские художники Янне Муусари, Илмари Хейнонен. Образ мудрого старца, часто возникающий в снах и ещё чаще появляющийся в сказках, К.-Г. Юнг называл архетипом Духа, связанным с некой чудесной властью, превосходящей человеческие способности. Своему старцу К.-Г. Юнг дал собственное имя – Филемон. Этот архетип заставляет человека находить выход из неразрешимых ситуаций, изыскивать неведомые силы и преодолевать непреодолимые препятствия. Старец всегда появляется в тот момент, когда герой находится в безнадёжном и отчаянном положении.

В «Калевале», когда Вяйнемаяйна пытается создать лодку из осколков веретена прекрасной девы Севера, герой ранит себя топором, не может унять кровотечение и идёт к старику-знахарю. Архетип старца сочетается с архетипом героя и в «Калевале» воплощается прежде всего в образе Вяйнемаяйна, который на заре времён обустроил землю для будущих людей, создал скалы и рифы, выкопал рыбные ямы, добыл для людей огонь из чрева огненной рыбы, научил им пользоваться. Благодаря его стараниям финны стали ловить рыбу и сеять зерно. Герой также построил первую лодку, создал первый музыкальный инструмент кантеле. Культурные деяния Вяйнемаяйна являлись не только трудовым подвигом, но и магическим действием. Особая сила мудрого старца заключалась в словах, при помощи которых он построил первую лодку. Вяйнемаяйна легко осаживает молодого дерзкого воина Ёукахайнена.

Образ Выборгского замка как грозного замка-воина (архетип героя), пережившего многовековую историю, отражается в работах советских

(М. Маторин, А. Ф. Красносельский) и современных (Олег Бурдастов, Андрей Герасимов, Виктор Котенко, Николай Кириленко) художников. Художники отождествляют средневековый Выборгский замок и его главный донжон с грозным воином, который охраняет город на протяжении многовековой его истории. Архетипичный образ советского солдата в будёновке на фоне руин Выборга крупным планом изображает финский модернист Вайно Раутио в работе «Военнопленный в Выборге» (1941). Героический образ русской женщины-воина создаёт М. Маторин в акварели «На Выборгском шоссе. Аня Никифорова» (1944). Архетип воина состоит из острых и однозначных моральных предписаний и ограничений. Современные исследователи М. Марк и К. С. Пирсон в книге «Герой и бунтарь» (2005) продолжают и развивают юнговскую теорию архетипов. В этом труде авторы предлагают некую типологию архетипов, делая основной упор на мотивацию. Среди групп особо выделяется архетип Героя.

Современный выборгский художник В. Паршиков в работе «Дом Говинга» (2014) вводит в композицию архетип ворона, воспринимающегося в традиционном сознании как падальщик. В. Паршиков пишет в мрачном колорите многострадальное полуразрушенное «умирающее» здание, над которым парит ворон. Птица также выступает посредником между миром живых и миром мертвых, что отражено в «Калевале» в рунах 36, 39, 41.

На графической работе Михаила Шульгина «Небесный Выборг» (2011) изображена черепаха – древнейший образ мифологического сознания – архетип Великой Матери, Прародительницы жизни, символизирующий зарождение жизни как таковой и ассоциирующийся с глубинами моря (архетипический образ Моря-Матери). Этот архетип могуществен, поскольку связан с проблемой истока жизни. Черепаха символизирует программу, созданную человеком. Она является посредником между небом и землёй, становясь самой землёй и частью Великой Матери. Из древнеиндийских верований художник взял образ большой черепахи и четырёх слонов. Это картография мира, где каждый элемент картины имеет свой смысл. Слон – олицетворение мужского начала, а черепаха – женского; вместе они символизируют два порождающих начала.

В выборгских пейзажных работах финских и русских художников XX – начала XXI в. проявилось множество архетипических образов: Великой Матери, Героя, Старца, Ребёнка, Моря-Матери, Мирового древа, Кошки, Собаки (Пса), Ворона. Понять русский архетип в выборгских пейзажных работах финских и русских художников XX – начала XXI в. возможно через анализ его структурных единиц. Эти единицы условно были определены как потаённая святость; стремление удержать культуру-веру, красоту вместо пользы, вселенскую вневременную вечность; эталонная личность художника (влюблённого в искусство как в высшую ценность).

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева, Н. Ю. Архетипические мотивы и мифологические образы в современном изобразительном искусстве Алтая: дис. ... канд. искусств.: 17.00.04 / Н. Ю. Афанасьева [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.dissercat.com/content/arkhetipicheskie-motivy-i-mifologicheskie-obrazy-v-sovremenno-izobrazitelnom-iskusstve-alta>. – Дата доступа: 28.02.2018.

2. Забияко, А. П. Архетипы культурные / А. П. Забияко // Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. – СПб., 1998. – Т. 1. – С. 38 – 39.
3. Культурология. XX век : словарь / авт. проекта, сост., гл. ред. С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга 1997. – 640 с.
4. Мартынова, А. Г. Выборгская изостудия Николая Семеновича Соколова – «колыбель» выборгских художников / А. Г. Мартынова // Сборник материалов Междунар. науч.-практ. конф. «XVIII Царскосельские чтения», 22-23 апреля. – СПб., 2014. – Т. 1. – С. 168 – 176.
5. Нехвядович, Л. И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве / Л. И. Нехвядович // Известия Алтайского государственного университета. – 2011. – С. 183 – 187.
6. Никонова, А. А. От архетипа к стереотипу / А. А. Никонова // Российская массовая культура конца XX века : материалы круглого стола, Санкт-Петербург, 4 декабря 2001 г. – СПб., 2001. – Вып. 15. – С. 122.
7. Сергиевский, В. СИСУ – это значит... / В. Сергиевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kaupratie.com/2003/12-2003/12-12.htm>. – Дата доступа: 28.02.2018.
8. Хлебников, А. Певец земли Калевалы / А. Хлебников // Выборг. – 1992. – 17 октября. – С. 5.
9. Юнг, К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг ; пер. А. А. Спектор. – Минск : Харвест, 2004. – 400 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается влияние архетипов, связанных с этническими и историко-культурными особенностями народов, проживавших на территории выборгского края на образ Выборга в творчестве художников XX – XXI вв. В выборгских пейзажных работах данного периода проявилось множество архетипических образов.

SUMMARY

The article examines the influence of archetypes related to ethnic and historical and cultural peculiarities of peoples who lived on the territory of Vyborgsky Krai on the image of Vyborg in the works of artists of the XX - XXI century. In Vyborg landscape works of this period, many archetypal images were revealed.

Пікулік А. М.

«ЭТНАГРАФИЗМ» У БЕЛАРУСКИМ МАСТАЦТВЕ КНІГІ 2-Й ПАЛОВЫ XX СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2018)*

«Этнаграфізм» як эстэтычнае асэнсаванне і адлюстраванне народнай матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў – адзін з яскравых напрамкаў развіцця нацыянальнай мастацкай культуры краіны XX ст. Яго фарміраванне было абумоўлена агульнай логікай развіцця выяўленчай творчасці ў дзяржавах, якія імкнуліся да нацыянальнай самастойнасці, праявілася ва ўсіх вядучых відах і жанрах выяўленчага мастацтва і было непасрэдна звязана з гістарычным, палітычным і сацыяльна-эканамічным лёсам Беларусі.

Першая хваля «этнаграфізму» ў мастацтве (у тым ліку кніжным) яскрава заявіла пра сябе на моцнай хвалі нацыянальна-культурнага адраджэння

пачатку мінулага стагоддзя [3, с. 64 – 68], аднак яго развіццё было прыпынена ў 1930-я гады. Таталітарны рэжым у СССР, звязаны з уніфікацыяй палітычнага, эканамічнага, сацыяльнага і культурнага жыцця краіны, прывёў да жорсткай барацьбы з «нацэмамі», у выніку чаго ў Беларусі на працяглы час былі практычна спынены пошукі нацыянальнага. Дзяржава ўзмацніла кантроль над тагачаснай культурай і зрабіла немагчымым шматвектарнае развіццё савецкага мастацтва: метада «сацыялістычнага рэалізму» на працяглы час паклаў канец усім мастацкім эксперыментам.

Другая хваля «этнаграфізму» ў беларускім выяўленчым мастацтве назіраецца ў 1960 – 1980-я гады. Пасля смерці І. Сталіна шматнацыянальная савецкая культура ўступіла ў кароткі і ярскі перыяд «адлігі». Дастатковая гістарычная адлегласць тых падзей, нядаўнія мерапрыемствы, прысвечаныя 60-годдзю XX з’езда КПСС, актуалізавалі вывучэнне гэтага перыяду, у тым ліку яго мастацкай культуры. Сёння стала відавочным, што многія, на першы погляд, процілеглыя з’явы ў выяўленчым мастацтве сярэдзіны мінулага стагоддзя (рэвалюцыйнае абнаўленне яго пластычнай мовы, узнікненне мастацтва нон-канфармізму і канцэптуалізму, моцная хваля «этнаграфізму» і інш.) з’явіліся менавіта ў гэты час.

Мастацтва «шасцідзясятнікаў», якое праявілася ў Беларусі крыху пазней (пераважна ў 2-й палове 1960-х – пачатку 1970-х гг.) і, магчыма, не было такім радыкальным, як на маскоўскіх і ленінградскіх вернісажах, пакуль не знайшло ў айчынным мастацтвазнаўстве свайго сур’ёзнага і зацікаўленага даследчыка. Так, недаацэненым застаецца беларускае кніжнае мастацтва тых часоў, між іншым, менавіта яно ярка адлюстроўвала наяўнасць перамен і было іх пэўным каталізатарам. Растворачы гэта можна некалькімі прычынамі. Па-першае, мастакі кнігі мелі даволі вялікую аўдыторыю: Савецкі Саюз справядліва лічыўся «самай чытаючай краінай свету», кнігі тут выдаваліся надзвычай вялікімі тыражамі. Таму смелыя пластычныя пошукі расійскіх мастакоў кнігі Д. Бісці, Б. Маркевіча, М. Клячкі, Т. Талстой і іншых уздзейнічалі на вялікую аўдыторыю, у тым ліку і ў рэспубліках. Па-другое, на мяжы 1950 – 1960-х гадоў у беларускай графіцы адбылася змена пакаленняў: пачалі самастойную працу першыя выпускнікі графічнага аддзялення Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута А. Кашкурэвіч, Р. Віткоўскі, І. Раманоўскі, І. Немагай, К. Ціхановіч і іншыя. Пасля заканчэння Ленінградскага інстытута жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя І. Я. Рэпіна вярнулася ў Мінск А. Паслядовіч, пачалі актыўна супрацоўнічаць з беларускімі выдавецтвамі А. Лось, М. Карпенка, І. Някрасаў і іншыя. Маладыя, таленавітыя, адкрытыя творчым пошукам мастакі кнігі імкнуліся да новых сродкаў выразнасці, жадалі працаваць на самай вострай прафесійнай праблем. Нарэшце, у кніжным мастацтве тых часоў існавала адносна творчая свабода: патрабаванні цензуры не былі жорсткімі, лічылася, што ілюстрацыя ў кнізе (асабліва ў дзіцячай, пры ілюстраванні народных ці літаратурных казак) часам можа быць нязвычайнай, эксперыментальнай, уключаць элементы гульні з кампазіцыяй, колерам, фактурай і г. д.

Даволі цяжка адназначна вызначыць стыль кніжнага мастацтва тых часоў. Відавочна, што майстры-графікі вырашалі агульныя, істотныя, даўно наспелыя пытанні: адмаўляліся ад залішняй «станкавізацыі» кніжных ілюстрацый, вярталі ў кнігу разуменне адзінства ўсіх яе складнікаў, зноў пачалі выкарыстоўваць гравюрныя тэхнікі і г. д. Але ў гэты перыяд надзвычай узрасла і роля творчай індывідуальнасці мастака. Ілюстратары імкнуліся цалкам рэалізаваць уласнае бачанне новай кнігі. Нездарма менавіта ў 1960 – 1970-я гады здолелі ўвасобіць свае творчыя задумкі такія яркія, не падобныя адзін да аднаго графікі, як А. Кашкурэвіч, Г. Паплаўскі, А. Лось, А. Паслядовіч, Б. Забораў, Я. Кулік і іншыя.

Беларускія мастакі кнігі ў пошуках новых пластычных сродкаў выразнасці значна пашырылі дыяпазон прымальнага і сталі выкарыстоўваць незапатрабаваныя раней традыцыі. Так, найбольш адметным аказаўся кніжны «этнаграфізм», які заняў трывалае месца ў графічным мастацтве тых часоў.

Адлюстраванне ў кнізе прыкмет народнай матэрыяльнай культуры, мэтанакіраваны зварот да сваіх духоўных каштоўнасцей праявіліся не толькі ў беларускім мастацтве. Я. Тамсаар і В. Толі ў Эстоніі, Я. Б. Жылітэ, С. Валювенэ, Б. Легнавічус, А. Сцепанавічус, А. Макунайтэ ў Літве, І. Астафейчук ва Украіне, Т. Маўрына, Ю. Васняцоў, В. Перцаў у Расіі – гэтыя і дзясяткі іншых майстроў дзіцячай і дарослай кнігі ўважліва і тактоўна ўспрынялі традыцыі сваёй нацыянальнай культуры і выкарыстоўвалі іх у сучасных творах. Захапленне народнай творчасцю жывіла майстроў і іншых відаў і жанраў мастацтва, стала на пэўны час агульнай прыкметай часу: кніга У. Салаухіна «Чёрные доски», творы «деревенщиков» – Ф. Абрамава, В. Бялова, В. Распуціна, В. Шукшына і іншых – успрымаліся ледзь не новымі маніфэстамі расійскай інтэлігенцыі. Ваенна-вясковая проза як адметная з’ява сучаснай беларускай літаратуры гучна заявіла аб сабе ў творах В. Быкава, А. Адамовіча, Я. Брыля, І. Навуменкі, І. Пташнікава, В. Казько і іншых [1, с. 97 – 104].

У такім агульным захапленні «этнаграфізмам» была і даніна павагі да тагачасных тэндэнцый зменлівай моды, але не толькі гэта. Зварот да крыніц народнага жыцця – побыту, строяў, прылад працы, народных рамёстваў і г. д. – не ў прыблізным, усярэдненым выглядзе, а менавіта ў падкрэслена аўтэнтчным, нацыянальным абліччы стаў своеасаблівай рэакцыяй на доўгія гады занябання гэтай спадчыны, на татальную ўніфікацыю ўсіх бакоў «савецкага» ладу жыцця. Вывучэнне і выкарыстанне ў сучаснай творчасці нацыянальных, асобных і непаўторных, традыцый адкрылі новыя шляхі да нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, выконвалі надзвычай важную ролю «каталізатара» фарміравання нацыянальных школ. «Менавіта на глебе ілюстравання фальклору адбываўся ў савецкай дзіцячай кнізе шасцідзясятых гадоў цікавейшы рух, які спадарожнічаў энергічнаму працэсу фарміравання нацыянальных мастацкіх школ жывапісу, скульптуры і графікі ў саюзных рэспубліках. З нябачанай раней актыўнасцю, побач з зацверджанымі традыцыямі рускай школы, прадстаўленай, як звычайна, Масквой і

Ленінградам, фарміравалася нацыянальнае аблічча літоўскай, украінскай, беларускай, малдаўскай, латышскай, грузінскай і армянскай ілюстрацыі для дзяцей», – адзначалі тагачасныя крытыкі [2, с. 111].

Беларуская кніжная ілюстрацыя (як дзіцячая, так і дарослая) шукала ў 1960 – 1970-я гады новыя імпульсы для свайго развіцця. І, нягледзячы на разнастайнасць творчых почыркаў і манер мастакоў, можна адзначыць відавочныя агульныя рысы іх пошукаў: замест выпадковага і часам схематычнага ўжывання асобных этнаграфічных дэталей, як прыблізнага «знака прысутнасці» нечага беларускага, ілюстратары пачалі асэнсоўваць мастацкую прастору сваіх твораў як прастору сакралізаваную, насычаную сапраўднымі, аўтэнтычнымі этнаграфічнымі дэталямі. Праблема сапраўднасці паўстала настолькі востра, што масавай з’явай сталі творчыя экспедыцыі, вандроўкі мастакоў па Беларусі, у ходзе якіх яны адшуквалі і збіралі (часта ратуючы ад непазбежнага знішчэння) старажытныя абразы, дываны, тканіны, посуд, прылады сялянскай працы і г. д. Пра такія вандроўкі з задавальненнем узгадвалі А. Лось, Г. Якубені, Г. і Н. Паплаўскія, В. Шаранговіч, У. Басалыга, А. Паслядовіч, Я. Кулік і іншыя майстры. На паліцах творчых майстэрняў з’явіліся калекцыі, якія мелі і музейную каштоўнасць.

Вывучэнне нацыянальнай мастацкай спадчыны пачалося і на дзяржаўным узроўні: быў заснаваны Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР, у 1970-я гады пачалася падрыхтоўка шматтомнага выдання «Звод помнікаў гісторыі і культуры Беларусі», сфарміравалася цэлая плеяда таленавітых даследчыкаў: Л. Дробаў, В. Шматаў, Я. Сахута, М. Раманюк, Н. Высоцкая, В. Жук і іншыя. Іх манаграфіі, апублікаваныя ў канцы 1970-х – 1980-я гады, адкрылі для сучаснікаў сапраўдную Атлантыду нацыянальнага мастацтва і аказалі значны ўплыў на творчую практыку беларускіх мастакоў-графікаў.

«Этнаграфізм» у беларускім кніжным мастацтве праяўляўся па-рознаму. Распаўсюджаным прыёмам стала шырокае выкарыстанне выяў аўтэнтычных этнаграфічных прадметаў не толькі ў сюжэтна-тэматычных ілюстрацыях, але і ў актуальных у той час застаўках, канцоўках, іншых элементах кніжнага аздаблення. Яны надавалі пераканаўчую сапраўднасць графічным творам, сакралізавалі ўмоўную кніжную прастору. Яскравым прыкладам такога падыходу з’яўляецца творчасць Г. Паплаўскага (Я. Колас «Новая зямля», 1968 г.; Я. Купала «Яна і я», 1979 г.; Я. Колас «Выбранае», 1983 г. і інш.). Пазнавальна суровыя, стрыманыя героі мастака, апранутыя ў традыцыйныя строі, арганічна існуюць у адзінстве з каржакаватымі, агрубелымі ад дзесяцігоддзяў карыстання прыладамі сялянскай працы, звыклымі куткамі беларускай хаты і г. д., якія самі па сабе здаюцца дзеючымі асобамі графічных твораў. Такая ж прыхільнасць да этнаграфічных дэталей назіраецца ў кніжных творах В. Шаранговіча, А. Кашкурэвіча, У. Басалыгі, Я. Куліка і іншых.

Існавалі і іншыя падыходы. Мастакі-ілюстратары пачалі шукаць натхненне ў гатовых, асэнсаваных народнай свядомасцю формах і формулах традыцыйнай мастацкай культуры. Аказаліся запатрабаванымі народнае ткацтва і ганчарныя

вырабы, саломапляценне, разьба па дрэве і іншае. Дыяпазон выкарыстання гэтай спадчыны быў надзвычай шырокім: ад «даслоўнага» цытавання, непасрэднага пераносу элементаў народнага мастацтва ў кнігу да мэтанакіраванага пераасэнсавання народнай спадчыны ў формах сучаснай выяўленчай пластыкі. Прыкладам першага могуць быць ілюстрацыі А. Лось і Г. Якубені, якія неаднойчы амаль літаральна цытавалі традыцыйнае мастацтва: падфарбаваныя лінарыты да казкі «Залатая яблынька» (1962), у прыватнасці, узыходзяць да народнага лубка. Другі падыход крыху пазней удала выкарыстоўвалі ў кніжнай творчасці У. Савіч, М. Селяшчук, В. Славук і іншыя. Апасродкаванае і больш складанае ўспрымманне народнай творчасці як зыходнага пункта для ўласных пластычных эксперыментаў жывіла творчасць многіх вядучых мастакоў кнігі ў канцы ХХ – пачатку ХХІ ст.

Такім чынам, у 1960 – 1970-я гады ў беларускім мастацтве кнігі ўзнікла другая пасля перыяду нацыянальна-культурнага адраджэння пачатку ХХ ст. і больш моцная хваля захаплення «этнаграфізмам», якая значна ўзбагаціла творчую практыку беларускіх мастакоў-ілюстратараў.

ЛІТАРАТУРА

1. Бароўка, В. Ю. Мастацкі этнаграфізм у беларускай ваенна-вясковай прозе 60 – 80-х гадоў ХХ стагоддзя / В. Ю. Бароўка // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2005. – № 3. – С. 97 – 104.
2. Ганкіна, Э. З. Художник в современной детской книге : очерки / Э. З. Ганкіна. – М. : Советский художник, 1977. – 216 с.
3. Пікулік, А. М. «Этнаграфізм» у беларускім мастацтве кнігі пачатку ХХ ст. / А. М. Пікулік // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 23. – С. 64 – 68.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена второй волне художественного «этнографизма» в искусстве книги Беларуси ХХ в.

SUMMARY

The article is devoted to the second wave of artistic «ethnography» in the book art of Belarus of the ХХ century.

Ржевская Е. А., Шевцова А. А.

ОБРАЗ АРГОНАВТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

*Российская академия художеств, Московский педагогический государственный университет
(Поступила в редакцию 22.12.2017)*

«Аргонавты» – одна из тем многогранного творчества Зураба Церетели, которую он обыгрывает в разных жанрах изобразительного искусства: живописи, графике, скульптуре, эмалях. Художник обращается к интерпретации знаменитого мифа Античности. На протяжении тысячелетий этот выдающийся эпос вдохновлял многие поколения художников на создание произведений. В разные эпохи, начиная со времен эгейской культуры до Новейшего времени, появлялись неповторимые шедевры с героями мифа. Но если художники древности,

наносившие тонкой кистью изящный узор на глиняные амфоры со сценами из жизни героев, были знакомы только с античной мифологией, родившейся из недр национального духа, то мастера следующих поколений привносили в раскрытие сюжетов веяния своего времени [11].

Это прослеживается и в композициях З. Церетели, содержащих не прямое иллюстрирование текста мифа, а аллегоризм, наполненный символами и приметами разных эпох и религий. Во многих произведениях З. Церетели центральным мотивом стал корабль «Арго», который несёт по морским волнам золотое руно. А среди легендарных героев, отправившихся в Колхиду не за земным богатством, а за знанием, он выбирает двоих, объединённых одним чувством – любовью, преодолевающей все опасности.

Ключевые фигуры мифа – предводитель аргонавтов Ясон и его возлюбленная Медея, дочь колхидского царя Ээта. Но при внимательном рассмотрении произведений графической серии картина восприятия неожиданно меняется. И невольно кажется, что это уже не Ясон и Медея, а Адам и Ева – первые на Земле люди и первая любовь.

Женские образы З. Церетели проникнуты библейской чувственностью. Вечно юные и вечно женственные, героини его графических листов, живописных циклов и скульптурных композиций одновременно вызывают в памяти «Песнь песней» и поэтические строки Павла Антокольского: «И царицы смуглые в тиарах за руку царевичей вели...» [2, с. 17]. Прекрасная сильная Медея – это не ревнивая и коварная отравительница, а «цира» – «небесная женщина», в таких верили некогда в Самегрело [5, с. 81], Колхидская царица, мудрая целительница. З. Церетели сознательно отходит от реалистического фигуратива, акцентируя внимание на интуитивном поиске корней «через эпос, легенды», семейных преданиях, вечных ценностях. Этими ценностями оказываются любовь, семейное счастье, кровные узы, мужское братство.

Архетипический сюжет дороги, путешествия, движения, пути, положенный мастером в основу серии графики и монументальной скульптуры, один из наиболее древних в изобразительном искусстве. Он символизирует не только перемещение во времени и пространстве, но и вечный круговорот жизни, смену времён года, инициацию, духовный и физический рост человека. «В движении – жизнь», – говорят номады. Именно поэтому Дорога и Дом (движение домой) предстают универсальными архетипами, понятными каждому в век интенсивных миграционных потоков, неокочевников. Дихотомия «дорога – дом» символически подкрепляется бинарными оппозициями: воля – защищённость, ветер – очаг, море – берег, вода – огонь, мужское – женское, brutальные красавцы-аргонавты и воплощение непредсказуемой женственности. В символических композициях З. Церетели этой дихотомии сопутствует вертикальное движение – восхождение по мировому дереву.

Обитающий на древе познания древний Змей, «проникающий» в сюжетные композиции З. Церетели, подобен его изображению на клеймах икон на ветхозаветные сюжеты. Но в дохристианские времена этот отрицательный персонаж трактовался по-разному: «Змей, змея, представленный во всех

мифологиях символ, связываемый с плодородием, землёй, женской производящей силой, водой, дождём, с одной стороны, и домашним очагом, огнём (особенно небесным), а также мужским оплодотворяющим началом – с другой» [11]. В античных сказаниях Змей как страж древа присутствует в мифах о золотом руне и яблоках Гесперид. Так, Филон Александрийский считал змею, олицетворяющую мудрость, жизненное начало и обновление жизни, «наиболее духовной из всех животных». Этот хтонический персонаж, обвивающий древо познания, напоминает о выборе, который предстоит сделать каждому искателю истины.

В композициях З. Церетели есть ещё один ключевой мотив, переходящий из одной композиции в другую, – колонна. У этого архитектурного элемента множество дополнительных значений. Во многих произведениях З. Церетели предпочитает изображать две колонны по краям композиции, и они подобны кулисам, внутри которых разворачивается действие.

Рисунок их форм не всегда строг и статичен, порой их силуэт имеет волнообразную линию, а объёмы, из которых они сложены, находятся в шатком равновесии. Изображённые таким образом довольно массивные архитектурные элементы невольно раскрывают идею хрупкости человеческого счастья и бытия, ведь и обретение золотого руна принесло героям разную удачу.

В одном из графических листов серии «Аргонавты» колонны, поддерживающие 16-вёсельную галеру, сложены из антропоморфных и зооморфных фигур. Больше всего эти условные и, вместе с тем, живые фигуры напоминают археологические памятники кикладской культуры бронзового века. Молящиеся, пирующие, беседующие люди вплетены в ткань визуального нарратива, где любое действие насыщено смыслами и превращается в ритуал. Легендарные путешественники на своём судне оказываются в буквальном смысле на плечах ушедших в царство Аида, но живущих в памяти поколений.

В «Аргонавтах» З. Церетели угадываются начертания и смыслы разных культур и эпох, но их оригинальное соединение и осмысление складывается в индивидуально картину Древнего мира. В мировоззрении художника уживаются античные мифы и библейские сюжеты, где Ясон и Медея, Адам и Ева – разные исторические герои, но с похожими судьбами жизни и любви.

Часть событий мифа об аргонавтах проходила на территории Колхиды: «В их стране, как передают, горные потоки приносят золото, и варвары ловят его решетками и косматыми шкурами. Отсюда и возник миф о золотом руне» (Старабон. География. Книга XI). Историки полагают, что Колхида – это первое государство, упоминаемое на территории современной Грузии. К VI в. до н. э., судя по легендам о Ясоне и Мее и археологическим данным, греческие колонии были разбросаны по всему побережью Колхиды от Кавказского хребта до Трапезунда (нынешнего Трабзона в Турции). В сванском языке до настоящего времени существуют идиомы о яхтах и парусах. Лингвист Дональд Рейфилд согласен с греческими географами в том, что некогда Сванетия (древняя Суания) «простиралась до побережья», подчиняясь то Колхиде, то Иберии, то их сюзеренам; а сваны раньше были приморским народом, возможно, заселявшим устье судоходного Кодора [10, с. 14]. Творчество З. Церетели изначально

вдохновляли мифы и легенды, связанные с его родиной. Предания грузинской земли предстают в работах мастера не в аскетически-сухом музейном изложении, а в напоенных жизнью чувственных образах – радостных и мудрых. П. Антокольский в стихотворении «Говорит предание» так воспеваает аргонавтов, чьи поиски созвучны современности: «Мы – вся толща седого Кавказа, / Мы столетья берем напролом» [2, с. 17 – 18].

Мандельштамовское «в крови Колхиды колыхание» [2, с. 212] высвечено в цветовой палитре цикла Зураба Церетели об аргонавтах: неправдоподобный ультрамарин, напоминающая об Эгейских волнах небесная лазурь, тусклое старое золото руна и тягучего мёда, багрянец ниспадающих одежд. Искренняя, нарядная гамма мифа.

Топос мифа об аргонавтах пережил тысячелетия, творчески преломляясь в народной памяти. Режиссёр Резо Габриадзе вспоминает о своей родине (Самегрело) и её украшении – реке Риони: «Кутаиси – это самый театральный город Грузии. В нём всё кажется декорациями к старым грузинским фильмам – и маленькая площадь, и воздух. Под окном моей комнаты протекала река, по которой когда-то плыли аргонавты. Можно предположить, что на месте нашего ветхого домика стоял дворец Медеи» [9].

В Тбилисской академии художеств, которую окончил Зураб Церетели, рисунок преподавал Василий Шухаев. В юности он побывал в Риме, где изучал античные традиции, которые впоследствии стремился привить своим ученикам. Влиянием античного искусства наполнены и произведения художников 1-й четверти XX века: К. Сомова, Л. Бакста, А. Бенуа, В. Серова, А. Яковлева. Каждый из них создал свои уникальные произведения на тему греческой мифологии. Популярность греческой мифологии была столь высока, что в свет стали выходить журналы и сборники, отсылающие к античной мифологии. Наиболее популярными были иллюстрированный сборник «Аргонавты», раскрывающий вопросы изобразительного искусства и музейной жизни, и красочный ежемесячный литературно-критический журнал «Золотое руно», выходивший в Москве в 1906 – 1909 гг. Его первый номер появился с заставкой Е. Лансере, где корабль «Арго» изображён на золотом фоне круга. В журнале был изложен манифест «Аргонавтов» Серебряного века: «Искусство – вечно, ибо основано на непреходящем, на том, что отрицать нельзя. Искусство – едино, ибо единый его источник – душа. Искусство – символично, ибо носит в себе символ, – отражение Вечного во временном. Искусство – свободно, ибо создаётся свободным творческим порывом» [1, авантитул]. Но, пожалуй, главный постулат гласит, что «жить без Красоты нельзя» [1, с. 9].

Тифлисским отражением темы художественных поисков золотого руна в начале XX в. стал своего рода аналог петроградской «Бродячей собаки» – театр-студия, позже артистическое кафе «Ладья аргонавтов», открывшееся в доме № 10 по Головинскому проспекту (сегодня – проспект Руставели) осенью 1918 г. [7]. Бурлящая культурная жизнь Тифлиса украшалась поэтическими турнирами, постановками скетчей, выставками, концертами в «Химериони», «Ладье аргонавтов», «Хвосте павлина» [4; 7]. В своё время оформлял «Ладью аргонавтов»

уроженец Тифлиса Ладо Гудиашвили, знакомый не только с грузинскими неосимволистами из группы «Голубые рога» (Тициан Табидзе, Паоло Яшвили и др.), но и с художниками «парижской школы» – Пабло Пикассо, Фернаном Леже, Андре Дереном, Амедео Модильяни [6]. Монументальное полотно З. Церетели «Памяти Ладо Гудиашвили» – это дань уважения мастеру, который восхищался грузинскими примитивистами, а также много работал в Париже, переплавляя в собственном творческом тигле достижения европейского авангарда.

Упруго изогнутые линии «Арго» 23-метрового монумента «Аргонавты», который планируется установить в Имеретинской долине в Сочи, напоминают о путешествии в неизведанное, которое предприняли греческие герои. В бушующем жизненном море, как на вековой давности эмблеме тифлисской художественно-театральной студии «Ладья аргонавтов», стрелой летит маленькое судно. В 1984 г. тот же путь, что и легендарный Ясон с товарищами на своём «Арго» три тысячи лет тому назад, проделали «Новые аргонавты» – экспедиция под руководством британского путешественника Тима Северина на 20-вёсельной 18-метровой галере, доказав тем самым, что мифическое путешествие из Эллады в Колхиду – историческая правда [8].

Снятый Евгением Гинзбургом в 1986 г. на студии «Грузия-фильм» мюзикл «Весёлая хроника опасного путешествия» принёс всенародную известность саундтреку, записанному с участием ВИА «Иверия» – песням «Арго», «Дуэт Язона и Медеи», «Ария Медеи» и «Ария Аэта» (композитор А. А. Базилая). Лейтмотив всего телефильма – популярная на постсоветском пространстве песня «Арго», слова которой вновь возвращают нас к архетипическому сюжету странствия, обретения знания через покорение времени и пространства.

Аргонавты приобрели в результате плавания множество знаний. К примеру, специально к их походу кентавр Хирон изобрёл глобус, который передал на корабль Арго. На этом первом глобусе ещё не было созвездий, а только несколько звёзд Медведицы. По завершении экспедиции Хирон нанёс на этот шар созвездия, в которых отразил приключения аргонавтов. Мудрый кентавр Хирон был воспитателем героев, в том числе Ахиллеса, Ясона, Эскулапа и Геракла. З. Церетели, как личности созидательной, уделяющей большое внимание преподавательской работе, близок образ этого «самого гармоничного создания фантастической зоологии» (по выражению Х. Л. Борхеса). Неслучайно кентавр Хирон, наряду с Ясоном и Медеей, становится центральным персонажем произведений З. Церетели, в этом он близок белорусскому художнику-постмодернисту Сергею Кухто. Обоих мастеров, работающих в разной пластической манере, объединяет завуалированная автопортретность и поэтическая рефлексия. Витебский живописец отмечал: «Хочу нарисовать кентавра со своим лицом и телом». И если З. Церетели не ставил такой задачи напрямую, то всё же особая энергетика «справедливейшего из всех кентавров» («Илиада», XI, 832) близка ему по духу, что прочитывается в произведениях художника.

«Аргонавты» – одна из ключевых среди ретроспективных тем в творчестве Зураба Церетели. Поэтическое высказывание О. Мандельштама

«Золотое руно, где же ты, золотое руно?», пронизанное эллинистическими реминисценциями [3], отражает поиск Идеала в искусстве художника. Каждый материал или техника, как и вид изобразительного искусства, в которых работает мастер, по-своему раскрывают индивидуальный подход к теме. Его мощный монументальный талант органично и многогранно резонирует бессмертному эпосу.



Рисунок 1. З. К. Церетели. Аргонавты. Скульптура. Музей-мастерская Зураба Церетели на Большой Грузинской, Москва



Рисунок 2. З. К. Церетели. Аргонавты. Скульптурная композиция. 2012 г. Музей современного искусства, Тбилиси



Рисунок 3. З. К. Церетели. Из серии «Аргонавты». 2006 г. Бумага, цветная шелкография на красном фоне. 91x61 см

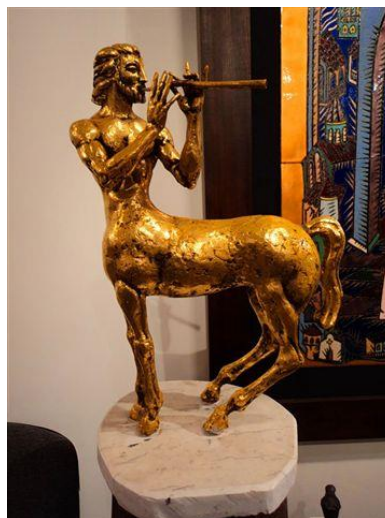


Рисунок 4. З. К. Церетели. Из серии «Аргонавты». Кентавр. Скульптура. Музей-мастерская Зураба Церетели на Большой Грузинской, Москва.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман, И. М. Золотое Руно. 1906 – 1909. У истоков авангарда : каталог / И. М. Гофман. – М. :Гос. Третьяковская галерея, 2008. – 128 с.
2. «Если пелось про это...»: Грузия в русской советской поэзии / сост. К. Симонов ; ред. Г. Маргвелашвили. – Тбилиси : Мерани, 1983. – 415 с.
3. Казарин, В. П. Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» (опыты реального комментария) / В. П. Казарин, М. А. Новикова, Е. Г. Криштоф // Знамя. – 2012. – № 5. – С. 203 – 212.

4. Каменская, Е. Грузинский авангард в шести картинах и двух эскизах / Е. Каменская // Арзамас [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arzamas.academy/mag/408-gamardzhoba>. – Дата доступа: 27.02.2017.
5. Миминошвили, О. Этнографическое путешествие по Грузии / О. Миминошвили. – Тбилиси : Некери, 2003. – 109 с.
6. Мойст, В. «Париж мне обещал всё...»: обзор выставки «Ладо Гудиашвили. Парижские годы» // Газета.ру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2009/11/18/a_3288533.shtml. – Дата доступа: 18.11.2009.
7. Никольская, Т. Фантастический город. Русская культурная жизнь в Тбилиси. 1917 – 1921 / Т. Никольская. – М. : Пятая страна, 2000. – 192 с.
8. Пипия, Б. Аргонавты: поход за золотым руном / Б. Пипия // Спутник-Грузия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sputnik-georgia.ru/columnists/20160216/230222732.html>. – Дата доступа: 16.02.2016.
9. Резо Габриадзе – 80 лет // Официальный сайт телеканала «Культура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/153313. – Дата доступа: 21.06.2016.
10. Рейфилд, Д. Грузия. Перекресток империй. История длиной в три тысячи лет / Д. Рейфилд. – М. : КоЛибри, 2017. – 608 с.
11. Ржевская, Е. А. Аргонавты и Зураб Церетели / Е. А. Ржевская // Искусство для всех. – 2015. – № 2(9), ноябрь. – С.10 – 11.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается тема «Аргонавты» в творчестве Зураба Церетели, выявляется специфика подхода к раскрытию эпоса, также рассматриваются примеры некоторых других пластических художественных решений античных образов, в частности белорусским художником Сергеем Кухто.

SUMMARY

The article deals with the theme of «the Argonauts» in the works of Zurab Tsereteli, the specifics of the approach to disclosure epic, also addresses some other examples of plastic art solutions antique images, particularly the Belarusian artist Sergey Kukhto.

Салман О.

ЦИФРОВАЯ АРХИТЕКТУРА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.03.2018)*

В середине 1980-х годов принципы архитектурного формообразования радикально изменяются в результате цифровой революции – резкого перехода от аналоговых технологий к цифровым, который привёл к возникновению информационного общества. Появляются новые и распадаются старые экономические и культурные отрасли, меняется структура управления государством, перераспределяются трудовые и финансовые ресурсы в результате переориентации на цифровую продукцию. Изменения общественного уклада закономерно приводят к трансформации архитектурно-урбанистической инфраструктуры на всех уровнях, от общемирового до локального, что сказывается на требованиях к архитектурным и градостроительным проектам.

Внедрение информационных технологий в архитектурное проектирование и строительство приводит не только к изменениям методологии проектирования и переосмыслению облика современных зданий, но и к эволюции видений архитектуры будущего, озвученных футурологами и авторами, работающими на стыке футурологии и научной фантастики. В произведениях киноискусства и литературы, созданных либо специалистами в сфере информационных технологий, либо в соавторстве с ними, зачастую более чутко, чем в чистой футурологии, и более ясно, чем социальных науках и теории архитектуры, отражены сдвиги в культуре, обществе и, как следствие, в архитектуре, вызванные революцией в сфере информационных технологий. На основе анализа произведений литературы, кино- и изобразительного искусства, экспериментальных архитектурных проектов и теоретических исследований возможно очертить эволюцию сценариев будущего архитектуры, которые постепенно сменяли друг друга по мере усиления и развития информационного общества.

В культуре 1980-х – середины 1990-х годов преобладали видения антиутопического общества будущего, зачастую угнетённого последствиями экологической катастрофы. Порабощённое технологией человечество оказывается заперто в мрачных мегаполисах со сверхплотным расселением: лабиринте улиц, чёрных от тени небоскрёбов, смога, грязи, протянутых над головой проводов. В этом сценарии виртуальная реальность является одновременно средством дальнейшего порабощения и эскапистского достижения свободы. Преобладание пессимистичных сценариев можно объяснить не только осознанием глобального экономического, экологического и политического кризиса в результате окончания эпохи модерна со свойственными ей сциентизмом и верой в прогресс, но и ресентиментом в результате слома привычного уклада жизни, подробно описанным в труде социолога Э. Тоффлера «Future Shock» [1]. Страх перед новыми технологиями отражён в знаковых художественных произведениях 1980 – 1990-х годов: романах У. Гибсона «Нейромант» (1987), Н. Стивенсона «Лавина» (1989) и других; фильмах «Бегущий по лезвию» (1982 г., реж. Р. Скотт), «Бразил» (1985 г., реж. Т. Гиллиам), «Призрак в доспехе» (1995 г., реж. М. Осии), «Матрица» (1999 г., реж. Э. И. Л. Вачовски) и т. д.

В 1990-х – начале 2000-х годов, по мере привыкания общества к реалиям эры информации, основным типом архитектурного видения становится техногенная утопия с полным взаимопроникновением виртуального и материального мира. Материальный мир приобретает качества виртуального (интерактивность, гипертекстовость), в свою очередь, виртуальная реальность приобретает свойства трёхмерного мира. Например, в романе «Идору» [2] У. Гибсона в Интернете спрятан тайный город – виртуальная копия снесённых в 1989 г. руин бывшей гонконгской крепости Каулун, в середине XX в. ставших трущобами, где на территории 3 га проживало около 50 тысяч человек. Если реальный, материальный Каулун был пристанищем нищих, наркоторговцев, членов криминальных

группировок и прочих личностей, оказавшихся на обочине общества, то Каулун виртуальный – царство свободы от контролирующих авторитарных правительств, обжитое представителями творческих профессий и талантливыми программистами. Виртуальный Каулун представлял собой трёхмерную модель, в которой тщательно воспроизведены все элементы снесённого прототипа, только лабиринт хаотично расположенных коридоров, лестниц и комнат усложнён сильнее, ветвясь, подобно фракталу.

Именно в этот период возникают онлайн-приложения, драматургия которых строится создании трёхмерных виртуальных пространств: ММОПГ (Массовые многопользовательские ролевые онлайн-игры – «World of Warcraft», «Final Fantasy», «Guild Wars» и др.); виртуальные миры («Second life», «Active Worlds», «Kaneva», «SmallWorlds» и др.) В феврале 2017 г. запущен сайт с пространством, которое поддерживает устройства виртуальной реальности (VRChat).

Популярной оказалась идея футуристичной экоутопии посреди пустыни – результата разрушительной мировой войны или экологической катастрофы. Многомилионное население сосредоточено в гигантских городах-государствах, как правило, отделённых от неблагоприятных условий окружающей среды физическими барьерами: стенами, стеклянным куполом и т. д. Внутри крепостей созданы оптимальные условия для человеческого существования, устойчивое развитие поселения, его внутренняя экосистема поддерживается благодаря расцвету зелёных технологий. Эти фантастические города вечно цветущих садов и ясной погоды выстроены из стекла, хрома и покрытых солнечными батареями фасадов, оттенёнными белым пластиком и светлым бетоном. Яркими примерами такой образности, балансирующей на грани утопии и тоталитарной антиутопии, где всеобщее благоденствие поддерживается жёстким контролем государства с его компьютерными системами слежения, являются города из фильмов «Яблочное семя» С. Арамаки (2004), «Эквилибриум» К. Виммера (2002), «Эон Флакс» К. Кусама (2005), планета Мандалор из «Star Wars: Clone Wars» Д. Филони (2008), в некоторой степени – город Мегасити-1 из фильма «Судья Дредд» П. Трэвис (2012).

Выразительное описание бионической архитектуры подобного футуристического города содержится в разделе «Источник Виктория; описание его окрестностей и внутреннего устройства» романа «Алмазный век» Н. Стивенсона: «Воздухозаборники Источника Виктория торчали над крышей Королевской экологической оранжереи кустом стометровых калл. Словно довершая аналогию, вниз, в алмазное основание Нового Чжусина 2, уходили фрактально ветвящиеся корни системы водоподачи. Их бесчисленные капилляры, расположенные по периферии умкораллового рифа в нескольких десятках метров от поверхности, вбирали тёплую воду Восточно-Китайского моря ... В источник Виктория вода просачивается по микротрубочкам, как в обычный берег, а воздух засасывают искусно наклонённые экспоненциальные раструбы калл, каждый раструб – точка в

пространстве параметров, не шибко отстоящая от расчётной идеальной кривой. По прочности они выдерживают тайфуны, но гнутся и шелестят от лёгкого ветерка ... молекулярной сортировочной линии, которую представляет собой Источник Виктория. Грязный воздух и грязная вода поступают в огромные ёмкости. В соседних ёмкостях вода и воздух почище. Повторите несколько десятков раз. Последние ёмкости содержат совершенно чистый азот и совершенно чистую воду» [3, с. 448].

Именно в этот период оптимистичного принятия компьютерных и экологических технологий были опубликованы наиболее известные теоретические труды, прославляющие достижения информационной эпохи в сфере архитектуры: «Манифест параметрики» архитектора П. Шумахера, являющийся гимном автоматизированного, основанного на применении компьютерных алгоритмов архитектурного формообразования [4]; «Cradle to Cradle» архитектора В. Макдонахью и химика М. Браунгарта, где в утопическом ключе рассказывается о новейших достижениях в зелёных технологиях [5]; «КМЗ» и «Metacity/Datatown» архитектурной мастерской MVRDV, раскрывающие особенности так называемой «серой зоны», где материальное перетекает в виртуальное [6; 7].

Архитектурное видение, давшее название сборнику утопических проектов «КМЗ», представляет виртуальную трёхмерную модель города, каждая грань которого равна шести километрам. Как объясняют авторы проекта, «трёхмерность можно рассматривать как фундаментальное существование архитектуры, общепризнанную вотчину профессии. Эпоха глобализации и увеличения масштабов требует обновить это определение, так как метры превращаются в километры, метр кубический становится кубическим километром. КМЗ – это история мира, который становится сверхплотным. В этой истории предлагается реакция на вызов: создать город, который будет ещё плотнее. Город постоянной стройки, с пространством бесконечных возможностей и бесконечной ёмкости для расселения людей. Город за гранью разделения, за гранью пессимизма и протекционизма. 3D-город. Свободное падение в бесконечном пространстве. Справа налево, с перада назад, сверху вниз. Чистая глубина. КМЗ в большей степени конструктор, чем анализ. КМЗ – это гипотеза, теоретический город, возможная теория урбанизма. КМЗ можно рассматривать и как научно-фантастический роман, двойника, который описывает этот предстоящий город как возникающую реальность, уже существующий “другой” мир» [6, с. 2].

Ещё глубже идея виртуального города развивается в другой утопии-гипотезе «Metacity/Datatown» («Метагород/Город данных»): «Город данных основан исключительно на информации. Это город, который хочет быть описан через информацию, город, который не знает predetermined топографии, предписанной идеологии, репрезентации, контекста. Только огромные, чистые пласты данных» [7, с. 3].

На рубеже XX – XXI вв. зарождается очередной значимый тренд архитектурных утопий, ознаменованный пресыщенностью технологией,

поиском путей органичного соединения традиции с инновацией, стремлением преодолеть отчуждение человека от окружающего его мира. С одной стороны, это движение проявляется в возрождении интереса к аналоговым технологиям, с другой – в запросе на высокотехнологичные решения, внешне не отличимые от примитивных технологий. В литературе данная ретроспективистская тенденция наиболее ярко отражена в романе У. Гибсона и Б. Стерлинга «Машина различий», действие которого перенесено в альтернативный XIX век, где оказалось возможным достижение современного уровня развития информационного общества за счёт исключительно аналоговых технологий и паровых машин [8]. Радикально изменился облик антиутопичных мегаполисов во второй серии мультипликационного фильма «Призрак в доспехах» М. Осии. Если в вышедшей в 1995 г. первой части город соответствовал всем клише техногенной антиутопии, то в снятом в 2004 г. продолжении герои обитают в окружении гигантских зданий, возведённых в эклектичном стиле рубежа XIX – XX вв., где показан широкий спектр традиционных культур (например, буддистский карнавал).

Наиболее ярко перелом в общественном сознании отразился в опубликованных в 2000 г. «Манифесте к 3 января 2000 года» Б. Стерлинга и заметке «Дети стекольщика, или Бриллиантовый век без нас» российского фантаста А. Андреева. В «Манифесте к 3 января 2000 года» автор – футуролог и фантаст – выдвигает требование радикального и бескомпромиссного перехода всего человечества к энергоэффективным и экологичным технологиям [9]. Смена тренда в футурологических и научно-фантастических произведениях обстоятельно раскрыта в заметке «Дети стекольщика, или Бриллиантовый век без нас», где приводится красочное описание технологий нового типа и человека, который ими пользуется: «Вот человек пост-научного мира: сидит у костра в одних бусах. Так бусы повернёт – включит плеер, так повернёт – включит нэцке-коммуникатор, вызовет перед собой голограмму web-конференции» [10].

Пример тенденции, направленной на сокрытие технологий в подчёркнуто естественной, природной оболочке, представляют экспериментальные объекты, разработанные на семинарах «Architecture x Archeological Sites». Их цель – исследование новых модулярных и трансформируемых конструкций, которые могут быть легко адаптированы к изменяющимся потребностям изыскательских и реставрационных работ на объектах историко-культурного наследия. Принципы создания защитных экранов и покрытий разрабатывались на семинаре «Architecture x Archeological Sites» 2014 г., проходившем в археологической зоне «Долины храмов» в окрестностях города Агридженто, Сицилия. Руины Акраганта, бывшего одной из важнейших греческих колоний в Сицилии, вместе с окружающим ландшафтом внесены в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО в 1997 г.

Практическим заданием семинара выступал поиск конструкций для защиты раскопа от атмосферных осадков: художественно убедительных и

вписанных в существующий природный и историко-культурный контекст археологической зоны.

На семинаре была разработана сборно-разборная модульная система, легко демонтируемая и передвижная, адаптирующаяся к перепадам рельефа. Для создания параметрической модели конструкций рабочая группа Университета Токио (рук. С.-Д. А. Лиотта, Й. Ито) взяла за основу сложную систему кронштейнов, используемую в японских храмах, где крыша играет роль выразительного акцента. Кронштейны крепятся к тонким колоннам, выявляя максимально эргономичное соотношение площади перекрытия с площадью опор, что также позволяет минимизировать нагрузку на грунт. Модульная конструкция деревянных кронштейнов и опор была систематизирована в специальной параметрической модели. Изменение параметров в зависимости от профиля рельефа автоматически меняет расчётную высоту опор и их горизонтальное положение, не требуя дополнительных вычислений.

Относительно лёгкая, но жёсткая и устойчивая конструкция павильона с надёжным сцеплением с поверхностью разработана на базе Политехнического университета Милана (рук. М. Императори, А. Вантосси). Облик павильона формируют массивные колонны с двускатной крышей, решённые в древнегреческом варианте стоечно-балочной системы. Опоры возведены из стальной сетки, заполненной собранными на территории «Долины храмов» камнями. Несмотря на кажущуюся простой форму, применение традиционных материалов и технологий, в основе павильона лежит сложная параметрическая модель, позволяющая адаптировать габариты структуры для возведения в различных участках парка. В формуле учитывается разнообразие форм рельефа, существующих в «Долине храмов», варианты ориентации участка по сторонам света и размеры руин, требующих защиты от атмосферного воздействия. Трёхмерная модель павильона автоматически перестраивается после ввода данных, подсказывая требуемую высоту опор, меняя специфику и требуемый объём строительных материалов.

Необходимость отвечать на потребности информационного общества обусловит дальнейшее развитие интерактивности, мобильности и трансформируемости архитектурных и градостроительных объектов, которые будут изменяться по желанию пользователя в режиме реального времени, реагировать как на колебания свойств природного окружения, так и на антропогенное воздействие.

Перенасыщенность современной культуры информацией обусловила движение к обратной гуманизации среды и преодолению отчуждения человека от окружающего ландшафта, которое является побочным продуктом информационного общества. Трёхмерное моделирование позволяет создавать здания, повторяющие свойства природной среды. Одним из актуальных направлений развития зелёной архитектуры является поиск высокотехнологичных экологических решений, внешне не отличимых от технологий доиндустриальной эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Toffler, A. Future Shock / A. Toffler. – London : Bantam, 1984. – 576 p.
2. Гибсон, У. Идору / У. Гибсон. – М. : АСТ, 2011. – 352 с.
3. Стивенсон, Н. Лавина. Алмазный век, или Букварь для благородных девиц / Н. Стивенсон. – М. : АСТ : АСТ Москва : Хранитель, 2008. – 862 с.
4. Schumacher, P. Parametricism as style – Parametricist manifesto / P. Schumacher [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20as%20Style.ht>. – Date of access: 02.03.2017.
5. McDonough, W. Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things / W. McDonough, M. Braungart. – New York : North Point Press, 2002. – 193 p.
6. MVRDV. KM3: Excursions on Capacities / MVRDV. – Barcelona : Actar, 2004. – 1408 p.
7. MVRDV. Metacity/Datatown / MVRDV. – Rotterdam : 010 Uitgeverij, 1999. – 224 p.
8. Гибсон, У. Машина различий / У. Гибсон, Б. Стерлинг. – М. : Азбука-Аттикус, 2014. – 340 с.
9. Стерлинг, Б. Манифест к 3 января 2000 года / Б. Стерлинг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/ao/1999/viridian.htm>. – Дата доступа: 18.02.2017.
10. Андреев, А. Дети стекольщика, или Бриллиантовый век без нас / А. Андреев // Футурологическая газета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fuga.ru/articles/2000/09/cyberpunk.htm>. – Дата доступа: 19.10.2016.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается роль культурного контекста последней четверти XX – начала XXI в. в формировании экспериментальных направлений цифровой архитектуры.

SUMMARY

The article describes the role of cultural context of the late XX – early XXI century on the formation of experimental branches of digital architecture.

Фурик Д. М.

ИННОВАЦИИ В РАСКРЫТИИ ОБРАЗА ПРИРОДЫ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

*Витебский государственный университет им. П. М. Машерова
(Поступила в редакцию 12.03.2018)*

В искусстве XX в. происходит изменение понятийного содержания инновации, что задаёт новую смысловую направленность. Несмотря на то, что данное понятие в современных научных исследованиях часто не выходит за рамки технико-экономической парадигмы, инновации (нововведения, изменения) возможны во всех сферах деятельности человека. В постиндустриальную эпоху инновация стала основным способом актуализации в живописи.

Цель статьи – рассмотреть технологические и изобразительно-выразительные инновации в современной белорусской пейзажной живописи.

Материалом послужили картины белорусских художников (1990 – 2000-х гг.), в работе использовались следующие методы исследования: искусствоведческий, описательно-аналитический и метод контекстного анализа.

Многие художники конца XX в. воспринимают мир как нечто хаотичное, постоянно изменяющееся, при этом они изображают его в новых формах. Довольно часто при определении современного искусства используются термины «инновация» и «инновационные технологии».

Если рассматривать развитие объективизации нового в искусстве, можно говорить о сложнейшем процессе, состоящем из ряда периодов. Так, в древности творчество разделялось на истинное творчество (космическое) и человеческое. Последнее мыслится как своеобразное копирование, подражание космосу. В сфере искусства над творческим порывом художника довлела сформированная теология искусства и канон. Художник выступал проводником сакральных вечных идей, ценностей, библейских сюжетов и должен был отразить духовную святость, открываемую посредством веры.

Позднее на формирование искусства оказали влияние научно-технические изменения. В творчестве поощряется практическое применение. Творчество художественное дифференцируется с творчеством научным, реализующим его в познавательном аспекте, с творчеством техническим, подчёркивающим его изобретательско-прикладной вариант. В это время увеличивается количество художественных стилей и практик.

XX век условно разделяют на индустриальный (1-я половина XX в.) и постиндустриальный период, на этап современности и постсовременности. Новое направление в культуре задаёт информационно-технологический прогресс.

В век научно-технической революции человек не может не мыслить широкими категориями, не может не стремиться к познанию глобальных связей. Современный человек – это созидатель, но он и философ, стремящийся к согласованности и гармонии с окружающим миром [1, с. 3]. Для белорусских художников всегда было характерно понимание гармоничности человеческого и природного начал, его целостности и неразрывности.

Инновация определяет социокультурную модель объективации нового постиндустриального этапа развития. Белорусское искусство 2-й половины XX в. отличает наличие инноваций во всех сферах общественной жизни, в том числе и в изобразительном искусстве.

Период 1990-х годов характеризуется серьёзной переоценкой устоявшихся эстетических ценностей в белорусской станковой живописи. Образ стал «своеобразным художественным текстом, прочтение которого невозможно без ассоциативных представлений важных для индивидуальной манеры мастера» [2, с. 77].

Статус художественной традиции обусловлен двумя важнейшими сторонами: стремлением к сохранению художественного опыта и

необходимостью его творческой интерпретации. Возможность творческой интерпретации художественной традиции позволяет ей оставаться актуальной в пространстве исторического развития искусства.

Процесс изменения традиционного искусства связан с инновациями. Для того, чтобы укорениться, новации должны быть соотнесены с действующими традициями. Инновации в искусстве дают возможность художнику по-новому взглянуть на мир и способствуют, с одной стороны, адаптации к новым условиям современного мира, с другой – его художественному осознанию. Но инновации, игнорирующие вековые действующие традиции, вносят хаос и ведут к нестабильности.

Новаторство в развитии искусства представляет собой процесс преобразования творческого метода, обусловленный изменением художественной картины мира, способствующий формированию особенностей художественного языка. Основным источником новаторства выступают не только изменения социокультурных условий жизни общества, но и индивидуальная творческая деятельность художника, его неповторимый внутренний мир. Воображение и эмпатия художника-живописца являются необходимыми моментами становления новаторских идей в развитии художественного сознания.

Инновации в белорусской пейзажной живописи рубежа XX – XXI вв. по своей природе имеют два начала: 1) потребность общества на изменение в выражении его настроений, взглядов современного человека, его можно назвать эволюционным началом; 2) «изобретательство» – интеллектуальная деятельность человека по созданию новой формы художественного произведения, вначале потребности в таких новых формах художественных произведений отсутствуют в обществе, но затем возникают (к примеру, картины импрессионистов, сперва воспринятые как некий вызов, а затем как искусство), это начало можно назвать революционным.

Если определять основные критерии классификации рассматриваемых инноваций то, на наш взгляд, можно выделить следующие:

- комплексность набора учитываемых классификационных признаков для анализа и кодирования; возможность качественного (количественного) определения критерия;
- художественная новизна и ценность предлагаемого признака классификации.

С учётом имеющегося опыта и вышеприведённых критериев выделим такие разновидности инноваций в живописи:

1. Изобразительно-выразительные – использование новых способов изобразительного выражения и его формообразующих элементов. Ярким примером служат произведения Н. Буцика, обладающие колоритом и своеобразной пластикой форм; картины О. Сковородко также отличаются насыщенным цветом и смелыми экспериментами с формой.

2. Фактура, то есть использованные как средство выражения материальные, осязаемые свойства поверхности художественного

произведения. Поверхность холста, в зависимости от замысла живописца и специфики используемого материала, может быть гладкой (картины В. Шкарубо), шероховатой или грубой (полотна О. Сковородко). У современных художников фактура становится иногда главным выразительным средством для создания индивидуального художественного образа. Новые, то есть незнакомые ранее в художественной практике фактуры подразумевают использование нетрадиционных в художественном отношении материалов.

3. Техничко-технологические – использование новых материалов, технологических приёмов, компьютерных технологий, при этом живопись зачастую сочетается с графикой, полиграфией, компьютерным дизайном, фотографией. Часто художники применяют новые материалы (акриловые пигменты, металлизированную бумагу, различные виды плёнок и пластиков), которые значительно влияют на свойства изображения. Это характерно для широкого круга авторов (В. Зинкевич, Е. Сумарева и др.).

Влияние постмодернизма отчётливо проявляется в стремлении авторов работать на минимуме художественно-выразительных средств, ослабляя или вовсе отменяя форму, условность, уникальность произведения искусства. Главной целью при этом становится максимальное сокращение дистанции между искусством и реальностью.

4. Обращение к новым образам и темам или возвращение забытых образов и тем в искусстве. В живописи 1990 – 2000-х годов прослеживаются такие инновационные тенденции, как свобода от каких-либо конкретных канонов, методов и догм. Так, если в средневековом искусстве художники показывали общезначимые идеи и образы с помощью традиционных приёмов, то для художников XX в. основная задача – выразить свой взгляд, отношение к миру. Существующие правила художественного творчества не представляют собой исчерпывающего перечня указаний и образцов, обязательных для художников. Последние не только подчиняются определённым правилам, но и критикуют их, создают новые системы правил.

Художники, которых можно отнести к гиперреалистической (фотореалистической) тенденции, стремятся восстановить утраченную модернизмом предметную конкретность художественного языка за счёт имитации фотографии. Эту манеру называют также «радикальной» и «холодной» за стремление к подчёркнуто объективному изображению реальности, когда из творческого процесса как бы устраняется дух человеческого присутствия (картины пишутся очень тонко, характерна повышенная детализировка изображаемых объектов, иногда используются жидкие краски, наносимые с помощью распылителя и т. д.). Манера присуща творчеству В. Шкарубо, Б. Казакова и других. Живописец В. Шкарубо довольно точно передаёт в картинах состояние природы, изображение насыщено тонкими нюансами и деталями. Пейзажное полотно «Осенний свет» (2002) отличается стройной композицией, все её элементы подчинены общему сюжету. Данная работа обладает графичностью. Колорит сдержан,

превалируют красно-оранжевые и сине-зелёные оттенки. С помощью композиционных средств и неяркой цветовой гаммы картина наполняется лирико-философским содержанием.

В отечественной живописи 2-й половины XX в. выделяются следующие формальные нормативы художественных инноваций: синтез различных стилей, методов; обращение к религиозной, мистической тематике; изменение смысла обыденных вещей и превращение их в артефакт.

В мире, где человеку грозит превращение в придаток машины, где обедняется его духовная сущность, как защитная реакция возрастает стремление к обновлению, в том числе и путём освобождения от всего, помимо воли усвоенного, навязанного, нормативного, традиционного. Появляется потребность возврата к первоистокам овладения миром и самопостижения через природу. Художники прибегают к иронии как скрытой форме самоутверждения, к различным приёмам эстетической игры, когда сдвигаются временные и пространственные рамки, а вымысел и реальность меняются местами.

В белорусской живописи конца XX – начала XXI в. происходит процесс синтеза архаического и суперсовременного, стремление установить гармонию между индивидуальным и коллективным, между микрокосмосом и макрокосмосом, между человеком и Вселенной, что проявляется в произведениях Е. Батальонка, Л. Щемелёва, А. Гришкевича, И. Кособуко, В. Кожуха, Н. Бущика и других. Так, изображая на полотне реальные объекты, А. Гришкевич трансформирует, стилизует форму, добиваясь символического, знакового их отображения и при этом делая их очень выразительными.

Художники в своих произведениях обращаются к прошлому, синтезируют различные стили, направления, пересматривают произведения художников других эпох. Новаторским становится переосмысление привычных образов, придание нового содержания. Примером служит произведение В. Кожуха «Осенний простор» (1996), в котором природное окружение приобретает декоративный характер. Фактура неба гладкая. Определённый ритм создают облака. За счёт использования светлых тёплых красок, построения общей композиции и образа картины появляется спокойное, умиротворённое ощущение. Особое место здесь занимает дерево как символ организации разных порядков (неба и земной жизни) и выступает в качестве древа жизни. Автор создаёт целую сеть символических связей, пронизывающую все его картины.

Придание религиозного и мистического содержания полотнам достигается с помощью средств колорита, в частности это характеризуется ориентированностью авторов на ярко-синие флуоресцентные цветовые сочетания, преобладание в работах холодных оттенков и т. д. Так, у В. Зинкевича в произведении «Пора туманов» (1997) присутствует тонкое письмо и фактурные живописные эффекты. В изображении душевное состояние поддерживается единой пространственной структурой композиции, тонкой тональной гармонией, реалистической точностью рисунка с налётом

грусти и ностальгии, вызванной чувством мимолётности бытия. Главная содержательная роль во всех его работах возложена на цвет.

Ярким примером также служит картина В. Шкарубо «До восхода» (2006), в которой автор с помощью колорита, состоящего из сине-зелёных оттенков, передает мистичность природного состояния.

Во 2-й половине XX в. классические художественные образы трансформировались, подверглись фрагментации, что привело к намеренному уходу от содержательной глубины многих художественных произведений. В работах, посвящённых современным изменениям в области искусства, исследователи выделяют «три области интересов актуальных художников в работе с иконосферой, такие как: образы старого искусства, абстракция, проектирование футуристических картин» [3, с. 5].

Содержательными чертами художественных инноваций в белорусской пейзажной живописи последних десятилетий XX в. стали: акцентирование внимания на таких сюжетах, благодаря которым вызываемые ими ассоциации могут быть косвенным источником мистического содержания; особое внимание к духовным источникам эмоциональных переживаний человека.

Определяющей инновацией в изобразительном искусстве становится оригинальность использования средств, техники и формы изображения. Традиционные формы изображения остаются преобладающими в пейзажном жанре, несмотря на происходящие изменения в отечественной живописи. В технике изображения применяются различные инновации: коллаж, точная перерисовка фотографий, использование технических приспособлений (компьютеры, видеокамеры, телевизоры, телефоны и т. д.), различные действия с холстом (погружение в белую глину, разрушение холста, заливка холста на полу, разложение картины на составляющие). Средства выражения замыслов художника связаны с направлением, в рамках которого работает художник.

Инновации в искусстве – это использование новых технологических приёмов при создании художественного произведения, новых предпочтений человека в духовной сфере. Сущность нововведений в живописи составляет наиболее точное отражение духовно-культурных поисков художника в нетрадиционном способе выражения.

В процессе использования инноваций в живописи возникают и разрешаются три группы противоречий:

- 1) между новым и старым;
- 2) связанные с глубиной преобразований (происходит ли радикальное изменение, то есть имеет ли место процесс модернизации, совершенствования традиционных методов, форм и принципов работы);
- 3) связанные с перестройкой сознания художника, поскольку инновации трансформируют его интересы и ценностные ориентации.

Исследование основных видов инноваций в живописи белорусского искусства рубежа XX – XXI вв. выявило следующие отличительные черты: 1) оригинальность использования средств, техник и формы изображения

(картины О. Сковородко, Н. Бушика, А. Гришкевича и др.); 2) уход от содержательной глубины произведения искусства, желание выплеснуть чувства (Н. Бушик); 3) обращение к прошлому, воспоминаниям (Л. Щемелёв, В. Кожух и др.); 4) соединение различных стилей и направлений (А. Гришкевич, О. Сковородко).

В процессе исследования выявлена взаимообусловленность технологических, информационных факторов и инновационных процессов художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плетнёва, Г. В. Человек и окружающий мир в современной советской живописи / Г. В. Плетнёва. – М. : Знание, 1982. – 56 с.
2. Цыбульскі, М. Л. Кантэксты жывапісу: гістарычная паэтыка і сучаснасць / М. Л. Цыбульскі. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машерава, 2007. – 141 с.
3. Беларускае мастацтва дваццатага стагоддзя : альбом-каталог / склад. Г. Б. Багданава [і інш.]. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2001. – 265 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются инновации, привнесённые в современную белорусскую пейзажную живопись. Инновации, проникая во все сферы человеческой жизни, являются одним из самых мощных стимулов для развития новых направлений и форм выражения как в пейзажном жанре, так и в изобразительном искусстве. На рубеже XX – XXI вв. в искусстве Беларуси происходит инновационный резонанс, в частности, в пейзажном жанре, несмотря на традиционную трактовку основных изобразительных мотивов.

SUMMARY

The article discusses the innovations introduced in the modern Belarusian landscape painting. The innovation permeating all spheres of human life, are one of the most powerful incentives for the development of new directions and forms of expression in the landscape genre, and in the fine arts. At the turn of XX – XXI centuries. in the art of Belarus takes place the innovative resonance, in painting, there are different changes regarding creative thinking, accumulated an enormous spectrum of artistic traditions. The landscape genre, in which artistic image is the image of nature is also not aloof from what is happening, despite the traditional interpretation of the major pictorial motifs. And therefore, it requires a theoretical understanding of this problem.

Шамрук А. С.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ В АРХИТЕКТУРЕ ЖИЛЫХ ЗДАНИЙ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 21.02.2018)*

Художественные ориентиры в проектировании жилых зданий в большей степени, чем в общественной архитектуре, зависимы от социально-экономических факторов, общих стратегий развития городских территорий, требований к планировочной организации жизненных процессов и строительных нормативов. Диапазон художественного экспериментирования в жилой архитектуре ограничен необходимостью обеспечивать

психологический и эксплуатационный комфорт жильцов, критерии которого во многом определяются традиционными представлениями о качествах жилой среды. Жилой дом как артефакт представляет собой результат художественно осмысленной артикуляции смыслов архитектуры в соединении жизненных потребностей человека и стратегий развития городов. Модели жилых образований, построенные на основе урбанистических теорий, социальных утопий, индустриальных и экономических приоритетов, реализуются с использованием тех или иных художественных средств и приёмов, меняющихся на протяжении истории.

В стратегиях художественной гармонизации жилой застройки можно выделить два уровня – градостроительный и объемный. На градостроительном уровне формируется общая структура жилого района, художественные достоинства которой определяются качествами уникальности, разнообразия, живописностью силуэта, наличием запоминающихся акцентов, множественностью впечатлений, гибкостью связей и пространственных ракурсов, выразительностью тактильных характеристик в пешеходном уровне. Образ застройки должен не вызывать чувства беспокойства, хаотичности, нестабильности, а обеспечивать атмосферу комфорта и уюта.

Художественная составляющая в архитектуре жилого сооружения определяется, с одной стороны, возможным диапазоном модуляций в пределах жёстко структурированного объёма с конструктивной сеткой и ячейками квартир, поэтажным делением фасадов окнами, балконами, лоджиями, а с другой стороны, необходимостью обеспечения баланса стереотипных и уникальных визуальных образов для создания психологического комфорта жилой среды. Архитектор Ч. Дзукки подчёркивает важность при проектировании современной жилой застройки продуцирования привычной и узнаваемой жизненной среды с традиционным психофизиологическим климатом, значение повторяющихся, сложившихся веками образов, на основе которых создаются разнообразные вариации. Стратегию создания новой идентичности он видит в воспроизведении модели «вариаций на тему», чтобы возродить патину и домашнюю атмосферу традиционной городской среды» [1]. А. Раппапорт акцентирует внимание на важности достижения в архитектуре гармонии уникальности и стереотипности: «...избыток индивидуализма влечёт за собой отчуждение и дискommunikацию, а его дефицит – безликость и бесчеловечность» [2].

Возможности художественной гармонизации типовой застройки ограничиваются номенклатурой индустриальных элементов и жёсткими планировочными нормативами, диктующими характер композиционно-пространственных связей и визуальных образов. Элемент индивидуальности вносится в типовую застройку разнообразием композиций секционных домов, вариативностью сочетаний высотности для формирования силуэтных линий, колористических гамм и детализировки, разработанной в пределах существующих серий. При этом типовая застройка сохраняет узнаваемый

образ с доминирующими чертами однообразия и монотонности. Города, развивающиеся путём расширения районов типовой застройки, теряют свой индивидуальный облик, превращаясь в аморфные безликие урбанизированные массивы.

Образность жилых домов, возводимых по индивидуальным проектам, формируется композиционно-пластическим структурированием корпусов и развитием художественной темы в пределах фасадных плоскостей с применением текстологических, ассоциативных, феноменологических приёмов, использованием бионических мотивов, стилизаций, пластических и колористических вариаций, живых растений. Использование каркасных систем даёт возможность пластического моделирования объёмов и свободной планировки внутренних пространств. Введение в каркасную сетку монолитных участков, консольных перекрытий повышает пластичность и композиционную вариативность объёмов, позволяет получить криволинейные поверхности фасадов с выступающими и западающими этажами, эркерами.

В отличие от общественных сооружений, допускающих эпатажность и провокационность художественно-образных решений, экспериментаторство в жилой архитектуре осуществляется с сохранением доминирующей темы традиционного жилища и архетипов градостроительной культуры, которые подвергаются образному переосмыслению. Яркими примерами развития традиционных архетипов в современной мировой практике являются комплекс в Монреале «Хабитет-67» архитектора М. Сафди (1967), «дом-скала» в Копенгагене Б. Ингельса (2008), обыгрывающие образ террасированной малоэтажной застройки, размещённой на горном рельефе. Эти многоэтажные урбанизированные образования воссоздают условия проживания, близкие к частному дому. Современный архитектурный образ домов-артефактов с индивидуальными зелёными террасами репрезентирует модели жилья будущего, ориентированные на традиционные ценности.

Соединение инновационных стратегий и традиционных архетипов прослеживается в сингапурском уникальном жилом комплексе «Interlace» в Сингапуре, представляющем сложную динамичную урбанизированную структуру, сформированную из поставленных друг на друга под разными углами жилых блоков (OMA, дизайнер Ole Scheeran, 2015 г.). В жилом образовании прочитывается лежащий в его основе прообраз жилого района, состоящего из серии кварталов. Такое решение обеспечивает комфортность жилой среды с камерными внутриквартальными пространствами и её яркую индивидуальность благодаря разнообразию динамичных и неожиданных ракурсов пересекающихся объёмов, гибкости коммуникационных связей.

Эпатажность и традиционность эффектно соединены в художественном образе жилого дома для пожилых людей «Wozoco Corp» в Амстердаме (MVRDV, 1997 г.). Мощные консоли с жилыми помещениями на северном фасаде 9-этажного дома, вносящие драматургию в лаконичное построение жилого корпуса, создают аллюзию малоэтажной живописной застройки в её авангардной интерпретации. Ощущение традиционности усилено

использованием дерева в отделке фасадов. В образе присутствует элемент игры, подчёркнутый яркими цветными стёклами в ограждениях балконов.

Обращение к архетипам градостроительной культуры играет важную роль в поисках художественной образности в жилой архитектуре Беларуси в 2000-е годы. Тенденции интерпретации традиционных образов находят выражение в создании многофункциональных образований – миниполисов, воплощающих концепцию «города в городе» («Каскад», «Маяк Минска», «Лебяжий»); крупных жилых комплексов, предусматривающих включение социокультурных функций («Славянский квартал», «Вивальди», «Vogue», «Мегаполис», «Лазурит», «Променад»); жилых районов мало- и среднеэтажной застройки, ориентированных на реализацию идей нового урбанизма («Ясный Бор», «Аквamarin», «Жасминовая-1», «Парк-Сити», «Залаты маёнтак»); возрождению роли квартала, улицы, площади, двора при формировании градостроительных образований, компоновке жилых корпусов, организации дворовых пространств и общественных зон в составе жилых районов.

Художественная интерпретация темы жилого района, учитывающая характер городского контекста, актуальные для современной урбанистики социальные приоритеты, реализовалась в миниполисе «Каскад» в Минске (арх. Б. Школьников, Е. Бородавко, Ж. Беганская, А. Бусел, А. Матвеев, С. Маринич, 2008 – 2017 гг.). Окружающие район магистрали, железная дорога повлияли на структурную организацию пространства, конфигурацию, пластику и высоту домов. Динамичная, лёгкая, подвижная структура района, который представляет 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.

Для проектирования жилья в отечественной практике характерно увеличение масштабности и этажности жилых структур и домов, что ориентировано на создание репрезентативного фронта застройки широких городских магистралей и высотных акцентов открытых панорам. Взаимообусловленность художественно-смысловых значений архитектуры при этом часто оказывается нарушенной, что сказывается на качестве жилой среды.

В индивидуальном проектировании жилья в Беларуси используются разнообразные композиционно-пластические, символические, текстологические, стилизаторские приёмы для повышения художественной образности жилых домов. Фасадные поверхности жилых объёмов становятся полем реализации художественных экспериментов с преобладанием исторических либо современных тем. В период постмодернизма в декорировании фасадов прочитываются две основные тенденции. Это создание: 1) парафраза исторической постройки комбинаторикой модернизированных элементов традиционного и классического зодчества;

2) произвольного ассамбляжа игровых приёмов и тропов с использованием как исторических, так и современных элементов. Эти тенденции реализуются в произведениях разного художественного уровня, часто сближаясь с китчем. Концептуальное осмысление исторических тем, их художественная интерпретация в современных образах, создание нарративов, отсылающих к архитектурному наследию конкретного города и характеру его средового контекста, характеризует жилые постройки А. Андреюка в Бресте и Пинске. В жилом доме «Старая крепость» по улице Зубачёва, размещённом вблизи Брестской крепости, создан современный образ, вызывающий ассоциации и с крепостью, и с характерными исторической застройке города памятниками ар-деко (арх. А. Андреюк, А. Котович, В. Юрко, 2014 г.).

Игровые импровизации с использованием цитат из архитектурного наследия, абстрактных цветовых композиций, приёмов визуального разрушения тектонической логики характеризуют попытки освоения постмодернистского мышления в практике мастерской В. Галковского, по проектам которой возведено значительное количество жилых домов в Минске в 1990 – начале 2000-х годов (по ул. Кропоткина, Белорусской, Острошицкой, пр. Машерова и др.). Для большинства этих построек характерна произвольность и хаотичность в применении тех или иных приёмов, стремление к внешней аттрактивности.

Тактильные характеристики, формирующие близкий уровень восприятия, способствуют созданию атмосферы психологической комфортности, сомасштабности человеку, индивидуальной образности, традиционности жилой среды. Применение в облицовке нижних этажей материалов с разной фактурой поверхности – один из способов создания ассоциаций с классическими и традиционными постройками (дома по ул. Грибоедова, Притыцкого в Минске). Феноменологические приёмы в сочетании с метафорическим прочтением фасадов как водной поверхности с волнообразными очертаниями применены в решении жилого дома по переулку Казарменному в Минске (арх. Б. Школьников, Е. Бородавко, 2002 г.). Такой образ здания навеян близостью к реке Свислочь. Художественный эффект фасадов строится на нюансах пластических, цветовых, фактурных сочетаний, формирующих подвижную вибрирующую поверхность, игре перетекающих форм балконов и лоджий различной конфигурации, цветовой растяжке от зелёного к голубому, фактуре облицовочных камней, линиям выступающих ригелей.

Прогрессивные урбанистические и художественные идеи воплощены белорусскими зодчими в районах среднеэтажной застройки. Уникальным архитектурным образом и комфортностью жилой среды характеризуется комплекс «Акварин», сформированный дугообразными 6–9-этажными корпусами (Тапас-проект, 2016 г.). Динамика пластичных линий зданий, подчёркнутая открытыми в сторону реки террасами и галереями, острыми углами корпусов, панорамное остекление, камерность дворового пространства со своей микросредой – эти особенности решения комплекса демонстрируют

художественное воплощение архитектурных смыслов, ориентированных как на интересы жильцов, так и города.

Опыт создания среднеэтажной жилой застройки с применением панельных домов, обладающей высокими художественно-эстетическими качествами, накоплен при возведении комплексов Новая Боровая и Зелёный Бор-3 в Минске (Level 80 architects, 2010-е гг.). В проектной концепции акцент сделан на социальное программирование пространства, формирование индивидуальных архитектурных образов домов, комфортных дворовых пространств и общественных зон, рассчитанных на разные слои населения. Выразительный образ создан благодаря разнообразию колористических и композиционных вариаций зданий, индивидуальных рисунков на фасадах, остеклённым входам.

Для проектирования индивидуальных домов характерна большая свобода в применении художественных средств. После эпох модернизма с его чистыми геометрическими формами и перетекающим пространством, постмодернистской эклектики с её стилевыми играми и закодированными отсылками к истории современный период в проектировании индивидуального дома характеризуется широким спектром поисков в диапазоне модернизма-традиционализма с привлечением феноменологических идей, приёмов инновационного формообразования. В архитектуре частных домов заметен большой интерес к материалам и историческим аллюзиям, артикулированию особенностей местного контекста. При создании индивидуального дома реализуется его феноменологическая трактовка как «жилища» с уникальной средой, в которой выражен характер жильцов, особенности местности.

Для индивидуальных домов, возведённых по проектам мастерской «Level 80 architects», характерно взаимодействие современных форм с большими поверхностями остекления, связывающими интерьеры с природным окружением, и архетипов усадьбы со скатной крышей с активным применением в отделке и конструкциях дерева, натурального камня. Выразительности построек способствует внимание архитекторов к качеству поверхностей и деталей, отдельных фрагментов зданий. Традиции возведения индивидуального дома находят современное звучание в проектах мастерских «ZROYM architects», «101dom.by», «Kava architects», широко применяющих традиционные материалы и энергоэффективные технологии. Инновационные мотивы вводит в традиционный образ индивидуального дома архитектор А. Трусов, достигая приёмом контрапункта нового звучания исторических тем.

Основной фон архитектурной застройки города формируется жилыми массивами, во многом определяющими его индивидуальный образ, эмоциональную атмосферу и качество среды, влияющими на социальные сферы общества. Важными ориентирами художественных процессов в современной архитектуре остаются традиционные критерии, предъявляемые к жилой среде, учитывающие интересы человека и реалии современной эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дзукки, Ч. Совместные формы. «Горожанство» как подражающее соперничество и привычка / Ч. Дзукки // Проект international. – 2013. – № 33/34. – С. 242.
2. Раппапорт, А. Умирание архитектуры и искусства / А. Раппапорт // Искусствознание. – 2010. – № 1-2. – С. 23.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются особенности художественно-образного решения объектов жилой архитектуры на примере отечественной и мировой практики. Рассматриваются факторы и критерии, определяющие амплитуду выразительных средств, роль традиции в формировании современного образа жилого дома.

SUMMARY

The features of the artistic and imaginative solution of residential architecture objects are analyzed in the article on the example of domestic and world practice. There are considered factors and criteria that determine the amplitude of expressive means, the role of tradition in the formation of a modern house image in the article.

Шаўрук К. С.

ВАЙСКОВЫЯ МАТЫВЫ Ў РОСПІСАХ МАГІЛЁўСКАГА КАСЦЁЛА СВЯТОГА СТАНІСЛАВА. ГІСТАРЫЧНЫ КАНТЭКСТ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

Магілёўскі касцёл святога Станіслава мае багатую гісторыю. Храм пачынаў сваё існаванне як ордэнскі касцёл манахаў кармелітаў, аднак у 1783 г., пасля ўваходу магілёўскіх зямель у склад Расійскай імперыі, яму быў нададзены статус кафедральнага новаўтворанай Магілёўскай архідыяцэзіі. У 1872 г. касцёл атрымаў статус парафіяльнага, але у 1956 г. быў закрыты для вернікаў, а памяшканне перададзена Цэнтральнаму гістарычнаму архіву БССР. У пачатку 90-х гадоў XX ст. будынак быў вернуты католікам і ў 1991 г. атрымаў статус конкафедры Мінска-Магілёўскай архідыяцэзіі.

Адметнасцю храма з'яўляюцца роспісы, якія пакрываюць усе сцены. Разнастайныя па сюжэтных і тэматычных напрамках кампазіцыі ўтвараюць адзіны мастацкі тэкст, што раскрывае багатую гісторыю падзей свайго часу. Гэта робіць актуальным даследаванне дадзеных кампазіцый не толькі ў мастацкім кантэксце, але і ў якасці гістарычнага дакумента, якому мастак надаў вобразную форму.

Тэмай дадзенага артыкула з'яўляецца мастацкае адлюстраванне ў сценапісах магілёўскага касцёла вайскавай тэматыкі. Да яе могуць быць аднесены геральдычная выява, размешчаная ў капліцы святога Антонія (злева ад прэсбітэрыя), роспіс перыметра галоўнага нефа «Кароль Уладзіслаў IV надае кармелітам прывілей на пабудову святыні ў горадзе Магілёве», а таксама кампазіцыя «*Illuminatum Vultus Tui (Ps. 43)*».

Геральдычная выява, змешчаная ў капліцы святога Антонія, мае характэрныя рысы шляхецкага герба Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ)

XVIII ст. Зброяная арматура, увенчаная шляхецкай каронай, утрымлівае тарч, разбіты на дзве паловы вертыкальнай мяжой, у галоўнай правай частцы на чырвоным полі знаходзіцца спрошчаная версія родавага герба «Слепаврон» з дадатковай лілеяй, што належыць гербу «Гоздава», а ў левай – на блакітным полі стылізаваны элемент асабістага герба Аляксандра Корвін-Гансеўскага. Стылізацыя выяў левай часткі тарча надае старажытнаму знаку натуралістычнае аблічча стралы, што пранізвае сярэбраную перакладзіну, палаючага сэрца і двух маладзікоў, адвернутых адзін ад аднаго [1, с. 30]. Такія асаблівасці, як адсутнасць гербавай назвы, слабае развіццё клейнота, зменлівасць гербавых выяў і ігнараванне геральдычных колераў з’яўляюцца адметнымі рысамі гербаў шляхты ВКЛ у параўнанні са шляхецкімі гербамі Рэчы Паспалітай [1, с. 30]. Такім чынам, гербавая выява мясцовага шляхціца, змешчаная ў капліцы, указвае на яго дачыненне да гісторыі святыні. Складаная структура герба ствараецца дзвюма асобнымі эмблемамі, якія належаць асабістаму гербу смаленскага ваяводы, дыпламата і вайсковага дзеяча Аляксандра Корвін-Гансеўскага. Першая частка ўяўляе сабой родавы герб Корвінаў – нашчадкаў венгерскага караля Мацьяша Корвіна, а таксама ўтрымлівае элемент роду «Гоздава» – родавага герба Пацаў, да якога належала жонка ваяводы; другая – змяшчае натуралізаваную версію герба «Ліс» з дадатковымі элементамі: двума паўмесяцамі і палаючым сэрцам. Багатая зброяная сімволіка падкрэслівае вайсковыя заслугі ўладальніка герба і надае выяве трыумфальны выгляд. Герб змяшчаецца ў капліцы, агульная тэматыка якой прысвечана Апошняму суду. У шматфігурнай кампазіцыі плафона адлюстраваны партрэтныя выявы шляхціцаў і ўладароў, што прыступаюць да Богага трона ў чаканні свайго прысуду. На супрацьлеглай сцяне намалюваны Бог з разгорнутай кнігай у руках як правобраз справядлівага суддзі. Такім чынам, размяшчэнне герба ўказвае на выключныя заслугі яго уладальніка.

Асобу А. Корвін-Гансеўскага з лёсам святыні звязваюць падзеі руска-польскай вайны 1632 – 1634 гг. Як вядома з дакумента «*Volumina Legum*» («Звод законаў») [2], 10 верасня 1633 г. кароль Уладзіслаў IV выдае прывілей на пабудову кармеліцкага касцёла ў Магілёве. Дадзены прывілей прыпадае на самы пачатак уладарання караля, на час напружаных баёў пад Смаленскам, дзе, як вядома з гістарычных дакументаў [3, с. 81], манарх прымаў непасрэдны ўдзел. Кармеліцкі ордэн атрымаў на землях Рэчы Паспалітай славу вайсковых капеланаў, з іх малітоўнай падтрымкай звязаны шматлікія лёсавырашальныя перамогі ў гісторыі краю. Паводле запісаў летапісца Яна Длугаша, перад бітвай пад Грунвальдам кароль Ягайла наведваў кармеліцкую святыню ў Познані і абяцаў у выпадку перамогі здзейсніць пілігрымку да санктуарыя з малітвай падзякі да Бога за абарону і заступніцтва [4, с. 27]. Наступная вайсковая перамога, звязаная з айцамі-кармелітамі і паўстаннем ордэнскага касцёла, адносіцца да 1509 г. Пры падтрымцы віленскага ваяводы Мікалая II Радзівіла ў Вільні пачынаецца будаўніцтва касцёла пад тытулам святога Юрыя і Маці Божай Снежнай. Святыня была ўзведзена як падзяка за перамогу

над татарамі ў бітве пад Клецкам, якая адбылася 5 жніўня, менавіта ва ўрачыстасць Найсвяцейшай Маці Божай Снежнай [5, s. 256]. Гісторыя ўзнікнення кляштара ў Бялынічах таксама звязана з вайсковай перамогай. Дакументы кармеліцкіх хронік падаюць дату 1622 – 1623 гг., калі ўласнік Бялынічаў віленскі ваявода, магілёўскі стараста і «фундатар 24 касцёлаў» Леў Сапега пастанавіў выканаць дадзенае перад Богам абяцанне, дадзенае пасля перамогі над войскам Маскоўскім у 1618 г. [6, s. 122]. Суаднясенне гэтай інфармацыі з ключавымі датамі баёў пад Смаленскам дазваляе прасачыць паслядоўнасць у дзеяннях Уладзіслава IV. Аблога Смаленска войскамі Міхаіла Шэйна пачалася 5 снежня 1632 г. Войску ў колькасці 24 тысяч чалавек супрацьстаяла смаленскае войска пад кіраўніцтвам ваяводы А. Корвін-Гансеўскага, якое разам з войскам Крыштафа Радзівіла налічвала 4,5 тысячы вайскоўцаў. Цудоўным чынам нешматлікаму войску ўдалося пратрымаць абарону да жніўня, калі з Варшавы прыйшла дапамога. 28 жніўня кароль Уладзіслаў IV разам з 25-тысячным войскам прыйшоў пад Смаленск. Як паведамляюць хронікі [3, s. 83], праз два тыдні рускія войскі былі вымушаны саступіць пазіцыі. Менавіта на 10 верасня прыпадае першая значная перамога ў баях за горад, што супадае з датай выдання каралеўскага прывілея, а трывалае супрацьстаянне нешматлікага войска пад кіраўніцтвам А. Корвін-Гансеўскага было расцэнена як цуд заступніцтва Найсвяцейшай Панны Марыі. Такім чынам, падзеі, датаваныя 10 верасня 1633 г., паклалі пачатак кармеліцкай святыні ў Магілёве. Сам А. Корвін-Гансеўскі быў вядомы сваёй дабрачыннай дзейнасцю, ён з’яўляўся заснавальнікам езуіцкага калегіума ў Віцебску, а таксама жаночага кляштара святой Брыгіты ў Брэсце. Арамя таго, у фондах Варшаўскага нацыянальнага музея захоўваецца яшчэ адзін твор невядомага мастака, прысвечаны гэтаму сюжэту і датаваны прыблізна 1634 г. (малюнак 1). На карціне зафіксаваны момант трыумфальнага ўваходу Уладзіслава IV і яго войска ў Смаленск. Аднак, нягледзячы на супадзенне сюжэтаў, магілёўскі сцэнапіс не паўтарае названы твор кампазіцыйна.



Малюнак 1. Аўтар невядомы. Узяцце Уладзіславам IV Смаленска. 1634 г.

Наступным сюжэтам, што працягвае вайсковую тэматыку святыні, з’яўляецца роспіс перыметра галоўнага нефа «Кароль Уладзіслаў IV надае кармелітам прывілей на пабудову святыні ў горадзе Магілёве».

Адлюстраваная сцэна таксама звязана з вышэйапісанымі падзеямі. У цэнтры роспісу на фоне панарамы горада Магілёва намалюваны чалавек, апрануты на французскі манер, у руцэ ён трымае скрутак і ўказвае на сабор, што ўзвышаецца ў левым верхнім вуглу малюнка. Твар вяльможнага пана павернуты да вайскоўцаў, што стаяць за ягонай спінай, а таксама да двух манахаў, якія выказваюць яму ўдзячнасць. Адзін з манахаў трымае ў руцэ кавалак хлеба. Пра прыналежнасць сюжэта да падзей 10 верасня 1633 г. сведчаць шматлікія дэталі. Чалавек, намалюваны ў цэнтры кампазіцыі ў незвычайным строі, мае выразнае падабенства да партрэта караля Уладзіслава IV (малюнак 2), дзе манарх прадстаўлены ў аналагічным уборы.



Малюнак 2. П. П. Рубенс. Партрэт Уладзіслава IV. 1624 г.

Вайскоўцы, што стаяць за спінай караля, маюць рознае абмундзіраванне: адны з іх апрануты ў форму рымскіх салдат, ў іншых – аздабленне, характэрнае для расійскага войска, ваявода паказаны ў тыповым шляхецкім строі ВКЛ. Дадзеная акалічнасць ілюструе той факт, што польскае войска, якое прывёў на дапамогу кароль Уладзіслаў, мела вялікую колькасць наёмных ваяроў іншаземнага паходжання; таксама вядома, што пасля пераломных баёў пад Смаленскам вялікая колькасць наёмных салдат з расійскага боку перайшла ў польскі лагер [3, s. 84]. Такім чынам, праз адрозненне ў абмундзіраванні паказана разнастайнасць войскаў, што прымалі ўдзел у бітве. Ваяводам можа з’яўляцца сам А. Корвін-Гансеўскі, які прымаў непасрэдна ўдзел у абароне горада, а яго герб адлюстраваны ў пачэсным месцы святыні. На карысць дадзенага факта сведчыць выразнае падабенства да партрэта смаленскага старасты (малюнак 3). Хлеб у руцэ манаха можа быць расцэнены як сімвал таго, што кароль дае ордэну ўтрыманне, а святыня ўдалечыні – абяцанне пабудовы ордэнскага касцёла. Такім чынам, абодва апісаныя роспісы, як і гісторыя ўзнікнення святыні, маюць непасрэднае дачыненне да падзей руска-польскай вайны, пра што сведчыць агульная тэматычная накіраванасць.



Малюнак 3. Аўтар невядомы. Партрэт А. Корвін-Гансеўскага, XVIII ст.

Апошняя кампазіцыя, якая можа быць аднесена да вайсковай тэматыкі, з'яўляецца роспіс паўночнага нефа, дзе прадстаўлена аблічча Хрыста і надпіс «*Illuminatio Vultus Tui*» («Святлом аблічча Твайго»). Дадзены надпіс падсумоўвае тэматыку цыкла і з'яўляецца цытатай з 43(44) псалма, які заклікае да Бога аб заступніцтве перад ворагамі і заканчваецца радком: «Паўстань жа на дапамогу нам і дзеля ласкі Тваёй выратуй нас» (Пс. 43:27). Асаблівасцю названай кампазіцыі з'яўляецца тое, што ракайльная рама ў дадзеным выпадку не абмяжоўвае краю, але вылучае кампазіцыйны цэнтр, пры гэтым працягваючы прастору самога роспісу. Такім чынам, можна назіраць у вуглах сафіта дадатковыя дэталі, што па змесце адносяцца да цэнтральнай часткі роспісу. Фонам кампазіцыі з'яўляецца неба, якое займае ўсю плошчу сафіта і працягвае прастору ў бясконцасць. На фоне неба, па цэнтры, намалевана воблака, у клубках якога адлюстраваны пяць пуці – анёлаў у вобразе немаўлят (ад лат. *putus* – маленькі хлопчык), трое з іх трымаюць хустку, дзе адбіўся твар Езуса ў цярновай кароне, двое астатніх разгортваюць стужку з надпісам. У ніжніх вуглах кампазіцыі па-за рамай намалевана скрыжаваная зброя: сякеры, факелы, булавы, дзіды. Дадзены роспіс з'яўляецца своеасаблівым маніфестам, які дэманструе бязмежны давер Божаму заступніцтву, а таксама прадстаўляе веру ў якасці галоўнай зброі. Кампазіцыя падкрэслівае агульны тэматычны напрамак іканаграфічнай праграмы касцёла і разам з астатнімі сюжэтамі стварае складаны тэкст, што ўяўляе сабой рэлігійнае пераасэнсаванне тагачаснай гістарычнай і палітычнай сітуацыі.

У манументальным жывапісе Магілёўшчыны сюжэты на гістарычныя тэмы адлюстроўваюць падзеі руска-польскай вайны, аднак кожная канфесія падае сваё бачанне сітуацыі, паколькі акрамя тэрытарыяльных і палітычных інтарэсаў тут таксама закраналіся рэлігійныя узаемасувязі. Цесна звязаны з падзеямі «трыццацігадовай вайны» канфлікт паміж Польшчай і Расіяй уяўляўся як супрацьстаянне католікаў, праваслаўных, пратэстантаў і мусульман. Такім чынам, для кожнага з бакоў канфлікт атрымліваў дадатковы маральна-ідэйны змест. Адсюль розная трактоўка падзей прадстаўнікамі

кожнай з канфесій. Рознасць падыходаў, аднак, не знішчае духу народнага адзінства, які прасочваецца ў шырокім распаўсюджванні біблейскіх сюжэтаў на тэму братэрства.

Вайсковая тэматыка, што выразна прасочваецца ў роспісах магілёўскага касцёла, робіць дадзены цыкл цікавым не толькі для мастацкіх, але і для гістарычных даследаванняў. Партрэтнае падабенства персанажаў, якія прысутнічаюць у кампазіцыях цыкла, з рэальнымі гістарычнымі асобамі ўказвае на высокі прафесійны ўзровень мастака, а дакладнасць у дэталях – на яго мясцовае паходжанне і веданне гісторыі краю. Такім чынам, цыкл роспісаў касцёла святога Станіслава разам з роспісамі іншых святыняў рэгіёна, дзе таксама прасочваецца вайскова-гістарычная тэматыка, з’яўляецца адметнасцю магілёўскай манументальнай школы.

ЛІТАРАТУРА

1. Шаланда, А. Таямнічы свет беларускіх гербаў. Шляхецкая геральдыка Вялікага княства Літоўскага / А. Шаланда – Мінск : Выд. А. М. Янушкевіч, 2014 – 218 с.
2. Volumina Tertium. Przedruk zbioru praw. – Petersburg : Nakładem i drukiem J. Ohryzki, 1859. – Т. 3. – 487 s.
3. Kupisz, D. Smoleńsk 1632 – 1634 / D. Kupisz. – Warszawa : Bellona, 2001. – 133 s.
4. Ratajczak, T. Kościół Bożego ciała w Poznaniu / T. Rajczak. – Poznań : Wyd-wo Miejskie Posnania, 2014.
5. Górski, M. Motywy emblematyczne i heraldyczne w dekoracji malarskiej kościoła p.w. św. Jerzego w Wilnie / M. Górski // Sztuka kresów Wschodnich: materiały sesji naukowej / In-t Historii Sztuki. – 1994. – № 4.
6. Giżycki, J. M. Z przeszłości karmelitów na Litwie i Rusi / J. M. Giżycki. – Kraków : Nakładem oo. Karmelitów na Piasku, 1918. – Cz. 1 – 2.

РЕЗЮМЕ

В данной статье росписи костёла святого Станислава рассматриваются в историческом контексте, даётся расшифровка геральдической символики, находящейся в боковом приделе костёла, а также высказываются предположения относительно персонификации некоторых исторических персонажей, изображённых в композициях цикла.

SUMMARY

In this article, the paintings of the church of St. Stanislaus are examined in a historical context. Explanations are given to the symbolism of the coat of arms, which is in the side chapel of the church. Some assumptions are made regarding some historical characters in the paintings of the cycle.

РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Алейнікава Э. А.

«БЕЛАРУСКІ ПЕСЕННЫ ЗБОРНІК» МІКОЛЫ ШЧАГЛОВА- КУЛІКОВІЧА

*Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

Адным з актуальных пытанняў сёння застаецца вяртанне у нашу культуру і мастацкую свядомасць таленавітых творцаў, якія воляй лёсу жылі і працавалі за межамі нашай Радзімы. Сярод знакамітых прадстаўнікоў беларускага музычнага мастацтва пачэснае месца займае Мікола Шчаглоў-Куліковіч, 120-годдзе якога нядаўна адзначыла айчынная музычная інтэлегенцыя. Таленавіты кампазітар, дырыжор, знаўца беларускага фальклору, ён атрымаў у свой час адукацыю ў Маскоўскай дзяржаўнай кансерваторыі, працаваў на Смаленшчыне, потым пераехаў у Мінск, а ў 1938 г. стаў членам Саюза кампазітараў Беларусі. Зварот да творчасці кампазітара сёння вельмі актуальны: без прафесійна-музыказнаўчага асэнсавання ягонай разнастайнай спадчыны (як і Міколы Равенскага, Эльзы Зубковіч) нельга дасканала рэканструяваць айчынную гісторыю музыкі, нельга ўявіць сабе аб'ектыўна і пераканаўча ўсю прастору нашага прафесійнага музычнага мастацтва [3].

Ад'езд М. Шчаглова-Куліковіча ў 1944 г. у Германію стаў асноўнай перашкодай вывучэння яго спадчыны ў савецкі час. Аднак сёння ёсць усе падставы для пераацэнкі каштоўнасцяў, а галоўнае – дасягнення ў нашай свядомасці сувязі часоў, без чаго не магчыма ўспрымаць большасць культурна-мастацкіх з'яў у іх дэтэрмінаваным развіцці.

Спадчына Міколы Куліковіча налічвае мноства высокамастацкіх твораў у розных музычных жанрах і формах: оперы («Кацярына», «Лясное возера», «Усяслаў Чарадзея»), аперэты («У вырай», «Купалле»), «Беларуская сюіта» для сімфанічнага аркестра, шматлікія песні, раманы, апрацоўкі народных песень; вядома, што ён з'яўляўся аўтарам фартэпіяннага канцэрта і сімфоній. І калі оперная спадчына кампазітара ўжо пачала прафесійна асэнсоўвацца ў айчынай музыказнаўчай навуцы, то іншыя формы і жанры патрабуюць больш пільнай ўвагі вучоных.

У Германіі М. Шчаглоў-Куліковіч займаўся сваёй асноўнай працай: ствараў музыку і выконваў яе разам з вандроўным Беларускаім тэтрам эстрады, арганізаваным кампазітарам з мэтай прапаганды беларускага музычнага мастацтва. З 1950 г. М. Шчаглоў-Куліковіч жыў у ЗША (Чыкага) і карыстаўся вялікай пашанай сярод калег, аднадумцаў і вучняў. Менавіта ў ЗША ён выдаў

шэраг зборнікаў, у якія ўвайшлі многія творы мастака. Адзін з іх, які выйшаў у Кліўлендзе ў 1960 г., стане аб'ектам нашай увагі.

Зборнік адкрываецца ўступам аўтара, які з першых радкоў падкрэслівае сувязь сваёй працы з рэаліямі музычнага жыцця савецкай Беларусі, ролю ў збіранні, вывучэнні і апрацоўкі беларускіх песень А. Грыневіча, Р. Шырмы, Н. Сакалоўскага, М. Аладава. Відавочна, што пры складанні гэтай маштабнай працы (зборнік уключае 92 творы) М. Шчаглоў-Куліковіч імкнуўся задаволіць густы розных сацыяльных слаёў грамадства, але пры гэтым у цэнтры ўвагі было жаданне максімальна захаваць асноўныя рысы беларускага менталітэту і нацыянальнага характару. Каб больш дакладна матываваць шырокі жанравы-мастацкі дыяпазон зборніка, музыкант пісаў аб неабходнасці «падкрэсліць, што беларускі фальклор не ёсць выключна адбіццём пакутных і горкіх пачуццяў ды настрояў беларускага народу, як гэта прынята механістычна сцвярджаць, але і зырккі доказ моцы народнага духу, які здолеў і ў цяжкіх умовах гісторыі захаваць і развіць арганічныя рысы народнай натуры – жыццяздольнасць, сілу змагання з “доляй – няўдашачкай”, аптымізм, гумар, востры розум, весялосць і запраўдны імпэтны тэмперамент» [4, с. 3].

Зборнік складаецца з пяці раздзелаў, якія разам ствараюць «энцыклапедыю» беларускай вакальнай музыкі замежнага аўтара: «3 гістарычнага мінулага»; «Рамансы і песні на словы беларускіх паэтаў»; «Лірычныя народныя песні»; «Песні лёгкага жанру»; «Жарты, гульні і скокі».

Дванаццать нумароў першага раздзела скампанаваны вакол міфалагемы, якую можна назваць «вольным духам продкаў». Яна ўжо даўно апета ў іншых народаў: у гімнах табарытаў, эстонскім эпасе «Калевіпаэг», армянскіх паданнях аб «Давідзе Сасунскім». У нашай гісторыі працэс усталявання нацыянальнай свядомасці і сёння не завершаны. Першыя беларускія оперы, у тым ліку і Міколы Куліковіча, выконвалі ролю неабходных звенняў у ланцужку мастацкіх уяўленняў аб сапраўднай гісторыі нашых продкаў. З гэтага пункта гледжання сёння многімі творамі кампазітара з першага раздзела зборніка павінны зацікавіцца не толькі навукоўцы, але і выканаўцы, харавыя дырыжоры. Гэта заключны хор «Песня аб долі» з оперы «Лясное возера», «Песня дружыны Усяслава» з оперы «Усяслаў Чарадзеі», «Песня каліноўцаў» з пралога драмы Е. Міровіча «Кастусь Каліноўскі», хор «У бой за Случчыну» (усе творы на словы Н. Арсенневай). Высокім духам патрыятызму авеяны і іншыя творы, асабліва на вершы Я. Купалы: «Роднае слова», «Марш беларускай моладзі», вакальны «маналог» «Паўстань, народ» (у апошнім кампазітар выкарыстоўвае ў акампанеменце інтанацыі народнай песні «Ой, арол, ты арол»).

Атмасферу даўніны надае гэтаму раздзелу спеў пад назвай «Аб галубінай кнізе». У пасляслоўі, якім завершваецца кожны твор, аўтар кажа, што гэты нумар з'яўляецца апрацоўкай старадаўняга беларускага духоўнага верша з рэпертуару лірнікаў. «Мелодыя да нас не дайшла, – піша кампазітар, – у аснову мелодыі пакладзены беларускі матыў духоўнага верша аб “Алехсахвіі-царэвічу”» [4, с. 13]. Апрацоўка гэтай мелодыі М. Шчагловым-

Куліковічам з'яўляецца своеасаблівай музычнай вяршыняй у кантэксце ўсяго раздзела: не губляючы нацыянальнай характэрнасці інтанацый, аўтар стварае вакальную мініяцюру, дзе тонка інтэрпрэтаваны здабыткі натуральна-ладавай гармоніі, гарманічнага вар'іравання; у той жа час кампазітар адмаўляецца ад памеру і накіроўвае выканаўцу на свабодны, дэкламацыйны тып інтаніравання.

Свет музычна-паэтычнай спадчыны яскрава адлюстраваны ў раздзеле «Лірычныя народныя песні». 20 нумароў гэтага збору ўяўляюць сабой невялікую «анталогію» беларускага фальклору, аўтарская апрацоўка якога павінна была садзейнічаць папулярызаванні розных жанраў беларускай песні.

У павольным пераменным размеры (3/4, 5/8, 4/8, 7/8) прадстаўлена жніўная песня «Ды я жала да вечара», у апрацоўцы аўтар імкнецца не толькі захаваць манеру народнага выканання, але і маляўніча ўвасобіць водгукі прыроды. Гэтыя ж тэндэнцыі выяўляюцца ў пастуховай песні «Я табун сцерагу»; лірычных песнях «Ой, ты саду», «Туман па даліне», «Ой, бору мой»; «Ой, ляцелі гусі»; вясельнай («Ці я ў цябе, мой ты татухна») і веснавой («Дубравачка») абрадавых песнях; вясельнай «Ігруша», якую, на думку аўтара, натуральней выконваць з элементамі інсцэніроўкі сюжэта.

Асаблівую цікавасць маюць спевы, дзе адсутнічае партыя фартэпіяна. Да іх далучаюцца старадаўняя песня «Ой, у лузе касец косіць» (аўтар не выстаўляе нават памер), твор «Ой, пры Дунаі», жаўнерскі напеў «Ой, жа ты, сонца»; своеасабліва апрацавана песня «Хадзіў, пахадзіў Ясь па полю» (для саліруючага голасу з хорам), аднесеная М. Куліковічам да гістарычных спеваў. Каб лепш уявіць высокі мастацкі густ кампазітара, неабходна звярнуць увагу на апрацоўку лірычнай беларускай песні «Бярозанька», у якой увасобіліся многія характэрныя рысы нашай ментальнасці: сціпласць, адсутнасць вонкавых эмоцый, унутраная глыбіня пачуццяў. Паступовае ўзыходжанне ад унісону да трохгалосся можа асацыявацца ў якасці варыянтна паўтораных папевак з кароткім узрастаннем пачуцця, якое нібы «згасае» перад новай мелапаэтычнай страфой.

Фальклорную «парадыгму» зборніка працягвае раздзел, прысвечаны жартоўным песням, гульням і скокам. М. Куліковіч зафіксаваў амаль усе найбольш папулярныя беларускія творы ў гэтых жанрах. Сярод скокаў ёсць «Крыжачок», «Мікіта», «Трасуха», «Янка», «Лявоніха», «Мяцеліца», «Юрачка», «Бульба», «Таўкачыкі». Гульні прадстаўлены такімі вядомымі ўзорамі, як «Мост», «Дзед і баба», «Канпелькі», «Падушачка», «Хмель» і іншымі.

Шэраг жартоўных народных песень М. Куліковіч прапанаваў у тым варыянце, у якім яны выкарыстоўваліся ў яго аперэце «У вырай» («Прамова свата»), сцэнах оперы «Лясное возера» («Ой, з-пад лесу», «Ой, у лесе, пры гушчары» – на матыў дажынкавай песні «А ў нашага Севасцея доўга барада»). Для свайго часу арыгінальна ўспрымалася апрацоўка песні «А ў бары сасна калыхалася» з выкарыстаннем канона, створанага па ўсіх класічных нормах паліфанічнай музыкі.

Нават павярхоўны агляд збору народных песень дае шмат інфармацыі для навуковага роздуму. У будычым было б вельмі цікава параўнаць фальклорныя апрацоўкі М. Шчаглова-Куліковіча з аналагічнай працай беларускіх кампазітараў розных генерацый. Гэты стылёва-параўнальны аналіз высветліў бы шмат новага адносна нейкіх універсальных і індывідуальных падыходаў распрацоўкі айчынай фальклорнай спадчыны.

Шырокую панараму беларускай музычна-паэтычнай лірыкі прадстаўляе раздзел «Рамансы і песні на словы беларускіх паэтаў», інтэрпрэтацыя якога сёння ў галіне выканальніцкага мастацтва значна б абагаціла нашы ўяўленні аб агульнай камерна-вакальнай спадчыне айчынных творцаў. Сярод твораў такія папулярныя песні-рамансы, як «О, Беларусь, мая шыпшына» (на вершы У. Дубоўкі), «А вясна ідзе на Беларусі», «Мова родная» (на вершы Я. Купалы). Арганічнае спалучэнне народна-песеннай інтанацыі са стылістыкай гарадскога раманса паказальна для многіх твораў зборніка, але найбольш мастацкі пераканаўча гэта назіраецца ў спевах на вершы Янкі Купалы. Сярод іх пранікнёны раманс «Ты прыдзі», папулярная песня «Я ад вас далёка»; адчувальны ўплыў беларускага фальклору ў творах «Вяснянка», «Каб была я перапёлкай», «Песняй толькі», «У зялёным садочку», «Поле, ты поле» (апошні твор напісаны для змешанага хору з фартэпіяна).

Гэты раздзел зборніка ўяўляе цікавасць не толькі для музыказнаўцаў, выканаўцаў-певакоў, але і для літаратуразнаўцаў, якія змогуць пашырыць свае ўяўленні аб паэтычнай спадчыне беларускіх творцаў, што воляй лёсу апынуліся за мяжой, але не страцілі адчування блізкасці да роднага краю, сваіх каранёў і багатых мастацкіх традыцый. У гэтым сэнсе можна нагадаць раманс «Дарогай» на словы У. Клішэвіча, «Песня, мая песня» і «Па дзяўчыне любай» на вершы Л. Случаніна, «Не першы раз» на вершы У. Дудзіцкага, вакальную мініяцюру «Васілёчкі» на вершы М. Кавыля (з выкарыстаннем інтанацый народнай песні «А ў полі вярба»). Асобнае эстэтычнае замілаванне выклікае лірычная замалёўка «Месячыку-месяц» на вершы У. Жылкі.

Пры разважанні над музычна-паэтычнай стылістыкай рамансаў, накіраванай на ўвасабленне найбольш тыповых «правобразаў» народнай песні пагодзімся з думкай рускага фалькларыста У. С. Бахціна, які ў адным са сваіх інтэрв'ю казаў, што менавіта ў «гарадскім фальклору ўзнікае вобраз новага чалавека, больш свабоднага, чым герой сялянскага фальклору ... васемнаццатае стагоддзе дае ўзоры такіх выдатных песень, у якіх усё новае» [2, с. 132]. У кантэксце гэтых слоў становіцца відавочным, чым абумоўліваецца абаяльная, але дэмакратычна-спрошчаная стылістыка вакальнай музыкі М. Шчаглова-Куліковіча, чаму адсутнічаюць творы, накіраваныя на больш высокі ўзровень мастацкага абагульнення, на пашырэнне вобразнай тэматыкі вакальнай лірыкі. Часткова гэта абумоўлена (і не толькі ў яго творчасці) тым, што на Беларусі ў XVIII ст. па прычыне гістарычных абставін не сфарміравалася «паўнацэннай» шматузроўневай музычнай культуры гарадскога асяроддзя, нахталт расійскай, дзе было б магчыма з арыентацыяй менавіта на беларускую ментальнасць распрацоўваць

разнастайныя жанры вакальнай музыкі з увасабленнем новай для таго часу сюжэтыкай, новымі сродкамі выразнасці і музычна-паэтычнай кампазіцыі. Відавочна, што з-за спецыфікі нашага гістарычна-стадыяльнага развіцця працэс фарміравання айчыннага вакальна-паэтычнага «слоўніка» некалькі зацягнуўся, але без яго было б немагчыма прыйсці ў ХХ ст. да асэнсавання індывідуальнага пачатку ў мастацтве і пашырэння яго сэнсавых і музычна-стылявых парадыгм. Феномен беларускай «расколатай целаснасці», дэманструе сёння шмат у чым падобныя падыходы ў творчасці, пра што сведчаць многія опусы беларускіх кампазітараў як савецкай Беларусі, так і «беларускага замежжа».

Дваістае ўражанне выклікае раздзел пад назвай «Песні лёгкага жанру». З аднаго боку, ён адлюстроўвае тэндэнцыю да больш вольнага эмацыянальнага выказвання, разнастайнасці канцэртна-гульнёвай, нават, тэатралізаванай манеры выканання. З другога – музычная стылістыка сабраных песень сведчыць пра мастацкія густы таго часу, аб пошуках далейшай «дэмакратызацыі» аўтарскага стылю.

Самым яркім мастацкім накірункам з’яўляецца «пераасэнсаванне» найбольш «архетыпічных», знаёмых фальклорных інтанацый у кантэксте папулярных эстрадных жанраў. Так, патрыятычны змест вершаў Р. Крушыны («Рыцар казкі») увасабляецца ў жанры танга з выкарыстаннем народнапесенных зваротаў. «Экспрэсіяй» танга прасякнуты меладраматычныя «Васількі», «Да цябе, дарагая», па-цыганску тэатралізаваная «Гітара». Асаблівае ўражанне пакідае танга «Незнаёмка», у акампанеменце якога захаваны знаёмы матыў беларускай народнай жніўнай песні, што ў каментарыях адзначае сам аўтар. Цікавым прыкладам выкарыстання «інтанацыйнага слоўніка» рускіх кампазітараў і тыпавых правобразаў гарадскога раманса, «апанутых» у метрарытм таго ж танга, з’яўляецца твор «Туга» на вершы Н. Арсенневай.

Жанр вальса таксама не абмінуў увагай кампазітара. Прыкладам могуць служыць песні «Ціхі летні вечар» (з элементамі беларускай песеннасці), «Сумная згадка» на вершы А. Салаўя для хору без суправаджэння з выкарыстаннем інтанацый народнай песні «Палыночак».

Зборнік М. Шчаглова-Куліковіча ўражае аб’ёмам і разнастайнасцю мастацкай інфармацыі. Яго аналіз вызначае цэлую эпоху айчыннай музычнай культуры з яе пошукамі мастацкай праўды і нацыянальнай характэрнасці стылю, з яе дасягненнямі і памылкамі, здабыткамі і стратамі. Несумненна, што гэты разнастайны свет музычна-паэтычных рэалій павінен быць актыўна запатрабаваным навукай і практыкай. М. Араноўскі, разважаючы аб сапраўднасці мастацтва, пісаў: «Музыка заўсёды стваралася для таго, каб быць зразумелай, і толькі авангард ХХ стагоддзя “адмяніў” гэты закон» [1, с. 11]. Сёння, калі сучасныя кампазітары «нацешыліся» эксперыментальнасцю ў творчасці, характэрнаму музыкі беларускага замежжа, захаванае для нашчадкаў, нагадвае ім, дзеля каго і дзеля чаго існуе мастацтва, а таксама ставіць адвечныя пытанні: па якім шляху ісці нашым кампазітарам сёння, і як

зберагчы спадчыну, назапашаную працай многіх таленавітых, вядомых і невядомых, творцаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Арановский, М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Жили-были... Разговоры с В. С. Бахтиным / сост. О. А. Комарова. – СПб. : Композитор-СПб, 2006. – 164 с.
3. Кампазітары Беларусі / склад. : Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 399 с.
4. Куліковіч, М. Беларускія песенны зборнік / М. Куліковіч. – Кліўленд : Выдава Згуртавання бел. моладзі, 1960. – 228 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется творчество белорусского композитора Н. Щеглова-Куликовича. В центре внимания – «Беларускія песенны зборнік», его структура, жанровый состав и музыкально-поэтическая образность.

SUMMARY

«Belarusian songs collection» by N. Kulicovich is analysed in this article. The structure of the collection, its genre-structure and musical and poetical figurativeness are the focus of attention.

Безручко А. В.

ИНСТИТУТ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ КАК УКРАИНСКИЙ МЕДИАПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

*Киевский национальный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 03.10.2017)*

В 2005 г. украинский режиссёр кино и телевидения, киновед, специалист в экранных искусствах, доктор искусствоведения по двум специальностям: «Теория и история культуры» и «Киноискусство. Телевидение», единственный в Украине доктор искусствоведения по специальности «Киноискусство. Телевидение», профессор, академик Академии высшей школы, член Национального союза кинематографистов Украины Владимир Григорьевич Горпенко (род. 3 июля в 1941 г., с. Буглаки Житомирской обл.) создал и возглавил частное высшее учебное заведение – Институт экранных искусств (ИНЭИ) имени Ивана Николайчука, в котором вместе с коллективом единомышленников воплощал медиапедагогические замыслы.

Научную, медиапедагогическую и творческую деятельность В. Горпенко изучали И. Зубавина [11], С. Трымбач [13], А. Безручко [1 – 3; 5] и другие. Тем не менее, Институт экранных искусств им. И. Николайчука фактически остаётся вне поля зрения исследователей экранных искусств и медиапедагогики, за исключением статей И. Журавель [10] и А. Безручко [4].

В данной статье рассмотрена роль В. Горпенко в украинской педагогике экранных искусств, аудиовизуальном искусстве и производстве.

В. Горпенко учился в первой в Украине кинорежиссёрской мастерской В. И. Ивченко на кинофакультете Киевского государственного института театрального искусства (КГИТИ) им. И. К. Карпенко-Карого (сейчас – Институт экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого).

После окончания института В. Г. Горпенко по приглашению В. И. Ивченко был включён в состав приёмной комиссии КГИТИ [1]. Так началась достаточно плодотворная преподавательская деятельность будущего украинского кинопедагога: на его счету три десятка книг по теории и практики киноискусства, многочисленные выступления на научных семинарах и конференциях и, главное, плеяда учеников, активно работающих в экранных искусствах.

Многие годы В. Г. Горпенко успешно готовил специалистов для кино и телевидения в основных высших учебных заведениях Украины соответствующего профиля: Киевском национальном университете театра, кино, телевидения им. И. К. Карпенко-Карого; Институте повышения квалификации работников прессы, телевидения и радиовещания Украины; Киевском университете культуры; Киевском национальном университете культуры и искусств; Луганском государственном институте культуры; Киевской национальной академии руководящих кадров культуры и искусств Украины; Институте телевидения, кино и театра Киевского международного университета и других [3].

Ответственную должность декана в трудные годы для факультета кино и телевидения КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого (1994 – 2000) занимал именно В. Г. Горпенко. Нельзя обойти вниманием и его участие в первом выпуске новой для кинофакультета специальности «звукорежиссура».

После закрытия Киевского государственного института киноинженеров (КГИК) специалистов по этой отрасли кино готовили лишь в политехнических институтах с соответствующим техническим направлением, а потому открытие этой специальности стало ярким подтверждением преемственности украинской кинопедагогике.

На кафедре телевидения кинофакультета КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого под руководством В. Г. Горпенко были заложены методологические основы обучения искусству звукорежиссуры. И как награда педагогам – студент Е. Соломыкин за звукорежиссёрскую работу получил диплом Международного фестиваля «Золотой Витязь» с формулировкой «За философию звука».

Во времена руководства В. Г. Горпенко кинофакультетом КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого впервые осуществлён выпуск студентов по специализации «телерепортёр» под руководством В. Терещенко, Т. Цимбал и других [8].

Всё это время В. Г. Горпенко мечтал создать собственный институт экранных искусств, в котором можно было бы воплотить медиапедагогические наработки: «За 40 лет преподавания режиссуры, в

частности, и во времена деканства на кинофакультете театрального института им. И. К. Карпенко-Карого, мы с коллегами убедились – стоит кардинально изменить саму систему подготовки творческих специальностей.

Это иллюзия, что искусству можно научить, как это делалось много лет через так называемую “муштру”. Опыт показывает – лучше учиться в процессе практической работы – снимать, играть, придумывать, а сделав, – искать и получать ответы на вопрос, добывать знания и умения, которых не хватает» [10, с. 28].

Именно поэтому В. Г. Горпенко создал частное высшее учебное заведение – Институт экранных искусств им. И. Николайчука. ИНЭИ получил лицензии по четырём специальностям: «Кино-, телеискусство», «Театральное искусство», «Практическая психология» и «Социальная работа». В этом высшем учебном заведении готовили студентов по семнадцати специальностям, среди которых: режиссёры кино, телевидения, театра, зрелищных мероприятий; актёры театра и кино; кинотелеоператоры; фотохудожники, сценаристы и драматурги театра; звукорежиссёры, продюсеры, каскадёры и другие.

Была продумана и система довузовской подготовки будущих кинематографистов и телевизионщиков: работала Гимназия экранных искусств, в которой учились мальчики и девочки с 5 по 11 класс, работали подготовительные курсы, периодически проходили «дни открытых дверей», был открыт Колледж экранных искусств.

В. Г. Горпенко разработал чёткую и последовательную систему подготовки, которая исключала хаос и случайность. Студент по этой системе должен творчески расти каждый день, на всех лекциях и семинарах, а не как в советской системе («от сессии до сессии»). Опытные педагоги ИНЭИ помогали студентам наблюдать и воплощать собственные переживания, радости и печали, а потом переносить их на экран. В. Г. Горпенко считает, что залог профессиональности заключается в умении воспринимать чужую боль как свою, и только после этого воспитывается «общая культура, вкус и желание учиться, делать то, что приносит радость с экранов телевидения или сцены» [10, с. 28].

Мастер постоянно занимался научно-методической работой. Им были составлены программы курсов подготовки бакалавров и магистров по специальности «Кинотелеискусство», в частности, «Методология преподавания профессиональных дисциплин аудиовизуальных искусств», «Речевая культура современного телевидения» и другим; подготовлены научно-методические комплексы дисциплин «История режиссуры театра, кино, телевидения», «Основы тележурналистики». В. Г. Горпенко преподавал «Историю режиссуры театра, кино и телевидения», «Кинорежиссуру: введение в специальность», «Кинотелережиссуру», «Монтаж», «Выразительные средства аудиовизуальных искусств», «Основы тележурналистики» и другие предметы.

Многие украинские медиапедагоги были удивлены тем фактом, что в ИНЭИ им. И. Николайчука не было «Истории кино». Объясняя такое положение вещей, В. Г. Горпенко считал, что студентам не нужно изучать просто даты, имена и названия фильмов, самым лучшим вариантом для них будет овладение и понимание тех изменений, которые происходили в режиссуре в разные периоды развития кино и телевидения. Именно поэтому разработанная вместе с друзьями-единомышленниками В. Кисиним, В. Чубасовым программа называется «История режиссуры театра, кино, телевидения», а не «История украинского кино» или «История советского кино».

Ученики В. Г. Горпенко сначала стремились, как отмечалось выше, постигать жизнь, а уже потом изучали историю, профессиональные дисциплины. Важным элементом, который прививали студентам, являлось умение не только высказываться на экране, но и отстаивать собственные взгляды в искусстве. Этот постулат похож на педагогическую парадигму В. И. Ивченко, который любил творческие поиски и никогда не уничтожал инициативу студентов собственным авторитетом [7].

Наградой для В. И. Ивченко было мгновение озарения ученика, нашедшего собственную трактовку образа [9]. Его творческим кредо было стремление отыскать свой путь в искусстве и жизни: «Самобытность – вот что отличает настоящего творца от ремесленника» [12, с. 21].

Чрезвычайно эффективным для учёбы, считал В. Г. Горпенко, было общее овладение студентами всех специальностей смежных профессий. Так, режиссёры-первокурсники в ИНЭИ работали с видеокамерой, будущие операторы учились общаться с актёрами, фотохудожники разбирались в тонкостях техники языка.

Каждый из студентов-первокурсников мог взять одну из полутора десятков видеокамер, снять, что его волнует, а потом на монтажном компьютере смонтировать свои первые экранные работы. Такое творчество являлось потребностью, а не принуждением – именно поэтому оно чрезвычайно плодотворно и полезно для ощущения уверенности в собственных силах.

Предложенная В. Г. Горпенко методика изучения студентами-первокурсниками смежных специальностей дала, в первую очередь, возможность разобраться в собственных предпочтениях и правильно выбрать творческую профессию. При традиционной системе обучения многие выпускники после практической работы на производстве разочаровывались в своей профессии и либо изменяли специализацию (например, с оператора на режиссёра), либо прекращали заниматься творчеством.

Хотя, как считает Владимир Горпенко, он был бы доволен даже в том случае, если бы из его учеников получились просто хорошие родители [8]. Эта педагогическая доктрина тождественна взглядам А. П. Довженко, который отмечал, что не так важно, какую творческую профессию выберут его ученики, главное, чтобы они стали настоящими людьми.

Студенты ИНЭИ им. И. Николайчука проходили практику на разных киностудиях, телевизионных каналах Украины – Первом национальном, «Гласе», СТБ, ТРК «Киев», Киевской и Одесской киностудиях и других. Сочетание теории с практическими занятиями открывало ученикам В. Г. Горпенко широкие возможности, о чём медиапедагог неоднократно говорил в интервью: «Относительно трудоустройства, позволю себе вспомнить – все годы преподавания студентам Виктора Кисина, Вадима Чубасова и Владимира Горпенко двери были открыты на всех студиях. Продолжая традиции тех, кого уже нет с нами, исповедуя их высокие критерии, опираясь на мастерство современных профессионалов наивысшего уровня, мы убеждены, что наши студенты никогда не посрамят своих наставников» [10, с. 28 – 29].

В результате реформы украинской системы высшего образования 2015 г. было закрыто около 80 институтов. Таким образом, после десяти лет успешной работы прекратил работу Институт экранных искусств им. И. Николайчука. Тем не менее, можно считать, что данное учебное заведение внесло определённый вклад в развитие украинского аудиовизуального искусства, производства и педагогики экранных искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безручко, А. В. Г. Горпенко: кинорежиссёр, киновед, педагог экранных искусств (к 75-летию со дня рождения) / А. Безручко // Збірник докладаў і тезісаў VII Міжнар. навук.-практ. канф. «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», Мінск, 24-25 лістапада 2016 г. : у 2 т. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Т. 1. – С. 243 – 246.
2. Безручко, О. В. Г. Горпенко: режисер і педагог / О. Безручко // Педагогічна теорія і практика : зб. наук. праць. – Київ, 2011. – Вип. 2. – С. 57 – 69.
3. Безручко, О. Кінопедагог і режисер В. Г. Горпенко / О. Безручко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – Київ, 2011. – Вип. XXVII. – С. 240 – 247.
4. Безручко, О. Кінопедагогічна діяльність професора В. Г. Горпенка / О. Безручко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2010. – № 4. – С. 84 – 88.
5. Безручко, О. Шлях у педагогіку екранних мистецтв Володимира Горпенка / О. Безручко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – Київ, 2010. – Вип. 11. – С. 140 – 145.
6. Горпенко, В. Г. Автобіографія / В. Г. Горпенко // Архив Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. – Личное дело В. Г. Горпенко.
7. Горпенко, В. Г. Воспоминания о В. И. Ивченко на вечере памяти, ноябрь 2002 г. / В. Г. Горпенко // Архив автора.
8. Горпенко, В. Г. Интервью о педагогической деятельности, март 2003 г. / В. Г. Горпенко // Архив автора.
9. Горпенко, В. Уроки, здобуті в дорозі: до 70-річчя від дня народження В. І. Івченка / В. Горпенко // Культура і життя. – 1982. – № 46. – С. 5.
10. Журавель, І. Інтерв'ю з ректором Інституту екранних мистецтв ім. І. Миколайчука В. Г. Горпенком / І. Журавель // Помічник абітурієнта. – 2008. – № 9. – С. 28 – 29.

11. Зубавіна, І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна. – Київ : Фенікс, 2007. – 296 с.
12. Слободян, В. Р. Кіноактор і сучасність / В. Р. Слободян. – Київ : Мистецтво, 1987. – 283 с.
13. Тримбач, С. В. Горпенко Володимир Григорович / С. В. Тримбач // Енциклопедія сучасної України / НАН України, Ін-т енциклопедичних досліджень, Наукове товариство ім. Шевченка. – Київ, 2008. – Т. 6. Го – Гю. – С. 308.

РЕЗЮМЕ

Стаття посвящена діяльності Інститута екранних мистецтв як головного медіапедагогічного проекту українського педагога екранних мистецтв, режиссера кіно і телебачення, кіноведа, доктора мистецтвознавства, професора, академіка Академії вищої школи В. Г. Горпенко.

SUMMARY

In this article investigational the Institute of Screen Arts as a main mediapedagogical project of the famous Ukrainian pedagog of CRT arts, stage-director of cinema and television, scientist in area of the cinema and TV, Doctor of Study of Art, Professor, academician of Academy of higher school V. G. Gorpenko.

Белик-Золотарёва Н. А.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОГО ХОРОВЕДЕНИЯ

*Харьковский национальный университет искусств им. И. Котляревского
(Поступила в редакцию 13.03.2018)*

Конец XX – начало XXI в. характеризуется появлением новых научных направлений в музыковедении – интерпретологии, либреттологии, хороведения, опероведения. Хороведение как научная область музыковедения начала развиваться только в середине XX в., хотя её история уходит в глубь веков (труды Н. Дилецкого, А. Мезенца, Г. Ломакина, А. Рожнова, И. Иванова и др.). Актуальность дальнейшей разработки современной хороведческой науки несомненна, так как открывает новые перспективы исследования хорового искусства на таких уровнях, как выражение индивидуального композиторского мышления, как исполнительская система и как объект научного познания.

Цель исследования – выявить этапы развития украинского хороведения второй половины XX – начала XXI в.

Критерием для выявления этапов развития украинского хороведения избрано наличие принципиальных изменений в его трактовке, которое эволюционировало от понимания исключительно как лекционного курса до самостоятельной научной сферы музыковедения. В предлагаемой статье в качестве фундаментальной основы украинского хороведения использованы и те хороведческие труды, которые были созданы во времена СССР. Это обусловлено глубинными связями, которые существовали между различными направлениями советской науки и национальными школами. Рассматривается также несколько значительных трудов, созданных в России, Узбекистане после 1991 г., которые оказали определённое влияние на развитие

украинского хороведения. Хронологические границы исследования – со 2-й половины XX в. до настоящего времени – обусловлены тем, что начиная с 1940 – 1950-х годов наблюдается качественный рост этой области музыковедения, осуществляется переход от трактовки хороведения как учебной дисциплины к его пониманию как науки.

Формированию **первого этапа** (1940 – 1960) развития украинского хороведения способствовали выдающиеся хормейстеры-практики П. Чесноков, Г. Дмитревский, К. Птица, А. Егоров, К. Пигров, Н. Колесса, которые в фундаментальных трудах, соответственно, «Хор и управление им», (1940); «Хороведение и управление хором. Элементарный курс» (1948); «Очерки по технике дирижирования хором» (1948); «Теория и практика работы с хором» (1951); «Руководство хором» (1956); «Основы техники дирижирования» (1960) заложили основы дальнейшего развития науки о хоре. Хороведение создавали именно практикующие мастера хорового дела, поэтому ему вместе с научной направленностью имманентно присуща методическая составляющая. Таким образом, для первого этапа характерно единство исследовательского и методического направлений.

Второй этап (1961 – 1973) продемонстрировал новый уровень научного осмысления искусства хорового пения, что нашло отражение в появлении многочисленных сборников статей по вопросам хороведения, исследований в области хорового искусства, пособий по дирижированию, хоровой литературе и чтению хоровых партитур: К. Ольхов «О дирижировании хором» (1961); А. Перунов «Хрестоматия по чтению хоровых партитур» (1963); О. Павлицева «Методика постановки голоса» (1964); С. Казачков «Дирижёрский аппарат и его постановка» (1967); С. Лаппо «Зарубежная хоровая литература» (вып. 1, 1964 г. в соавторстве с Д. Локшиным; вып. 2, 1966 г.); В. Соколов «Работа с хором» (1967); Л. Падалка «Воспитание ансамбля в хоре» (1969); «Хрестоматия украинской дооктябрьской музыки» в 2-х томах (сост. А. Шреер-Ткаченко, 1974, 1976 гг.).

Новый уровень изучения хороведения продемонстрировало учебное пособие В. Краснощёкова «Вопросы хороведения» (1969.), где наряду с традиционными вопросами (характеристики хоровых партий, определение хора как художественного явления, типов и видов хоровых коллективов) были подняты проблемы изучения истории хорового пения, вокальной техники, специфики деятельности народных и академических хоров. Следовательно, второму этапу развития хороведения присущи рассмотрение вопросов вокальной работы в хоровых коллективах, исследования в области хорового творчества, усовершенствование методики преподавания дирижирования, чтения хоровых партитур и т. д. Но до 70-х годов XX в., а в некоторых словарях, учебниках, пособиях и в дальнейшем, хороведение рассматривается только как лекционный курс: П. Горохов, Д. Загребский «Хоровая аранжировка» (1972); Н. Романовский «Хоровой словарь» (1980); Т. Смирнова «Хороведение (история, теория, методика)» (2000); А. Коломиец «Хороведение» (2001); И. Заболотный «Основы хороведения» (2006).

Для **третьего этапа** (1974 – 1989) характерны преемственность и непрерывность развития, формирование направлений хороведческой науки, дифференциация её на составляющие. Первым, кто обратил внимание на двойственную сущность хороведения, был П. Левандо, который в труде «Проблемы хороведения» (1974) выявил два уровня значения хороведения: «узкое» – как учебной дисциплины и «широкое» – как науки. В качестве цели исследования учёный избрал постановку «ряда основных проблем хороведения как полноправного, но малоосвоенного раздела музыкознания» [3, с. 3] и разработку некоторых из них. Исследование П. Левандо имеет важную историческую роль в развитии хороведческой науки: с одной стороны, это итог, с другой – начало существования хороведения как раздела музыковедения. Однако П. Левандо, обозначив проблему, не определил ни предмета хороведения, ни его структуры.

Наряду с развитием практического, исполнительского хороведения третий этап характеризуется развёртыванием его исследовательской ветви. Но учёные, представляющие это направление хороведческой мысли, затрагивают только отдельные аспекты хороведения и не подают его в «широком смысле» – как науку: Г. Ткаченко «О приёмах и технике хорового дирижирования» (1974); Е. Вахняк «Хоровая аранжировка» (1977); К. Ольхов «Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров» (1979); Л. Пархоменко «Украинская хоровая пьеса» (1979); Н. Андрос, В. Дженков, Н. Семененко «Украинская хоровая литература» (1985); А. Мархлевский «Практические основы работы в хоровом классе» (1986); В. Живов «Исполнительский анализ хорового произведения» (1987).

Развивая подход П. Левандо о двух значениях хороведения, В. Матюхин в 1985 г. дал определение хороведению как науке «о природе, сущности, конкретно-историческом содержании и форме существования хорового искусства, об общих закономерностях его формирования, развития и функционирования в музыкальной жизни общества» [4, с. 9].

Четвёртый, новейший этап развития современного хороведения (с 1989 г. до настоящего времени) знаменовало появление труда А. Лащенко «Хоровая культура», в котором автор предложил концепцию хоровой культуры и поставил ряд задач по разработке теории хоровой культуры и рассмотрению хороведения как науки, а не «сугубо прикладной области знаний» [2, с. 4]. А. Лащенко аккумулировал достижения предшественников и заложил системный подход к изучению хоровой культуры, функции которой – «обобществление, гуманизация, реализация» [2, с. 119]. По мнению исследователя, «хоровая культура предстаёт перед нами не в виде “результатов”, таких как хоровой стиль, жанр, сочинение, звучность, фонация, а как одна из систем духовного жизнеобеспечения (хоровое движение, хоровое искусство, хоровое мышление, хоровые ресурсы)» [2, с. 118]. Именно системный подход позволил А. Лащенко сделать вывод о необходимости разработки целостной модели «науки о хоровой культуре» [2, с. 118].

Хороведение, по мнению А. Лащенко, должно стать «способом актуализации хоровой культуры» [2, с. 129].

Заложенный учёным системный подход не потерял актуальности и сегодня, но требует некоторых уточнений. Так, необходимо укрупнение системы хороведения, разработка его структуры, определение предмета хороведческой науки и её категориального аппарата.

Анализ хороведческой литературы на рубеже тысячелетий позволяет сделать вывод, что проблемные ситуации хороведения, в частности, взаимодействие теории и практики в хоровом исполнительстве, являются актуальными и сегодня (В. Живов «Хоровое исполнительство: теория, методика, практика», 2003 г.; Я. Кириленко «Театрализация в современном украинском хоровом концерте: теория и практика», 2017 г.); профессионализация хорового искусства (С. Казачков «От урока к концерту», 1990 г.; «Дирижёр хора – артист и педагог», 1998 г.; Ю. Калинюк «Духовные константы творческой личности дирижёра», 2007 г.); обобщение накопленного столетиями опыта (А. Хакимова «Хор a cappella (историко-эстетические и теоретические вопросы жанра)», 1992 г.; К. Никольская-Береговская «Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века», 2003 г.; А. Лащенко «Из истории киевской хоровой школы», 2007 г.; В. Рожок «История украинского дирижерского исполнительства: творчество Стефана Турчака», 2013 г.). В конце XX – начале XXI в. продолжают поиски новых средств выразительности как в хоровом композиторском творчестве, так и в хоровой исполнительской практике: И. Гулеско «Национальный хоровой стиль» (1994), Ю. Воскобойникова «Театрализация хоровых сочинений как метод художественной интерпретации» (2003); Ю. Пучко «Современная хоровая музыка: к проблеме интерпретации» (2007). О методической направленности украинского хороведения на современном этапе свидетельствуют труды, преимущественно хормейстеров-практиков, посвящённые изучению истории хорового исполнительства (О. Бенч-Шокало «Украинское хоровое пение», 2002 г.; М. Бурбан «Украинское хоровое исполнительство», 2005 г.); анализу хоровой литературы (Н. Белик «Оперно-хоровое творчество украинских композиторов 80 – 90-х годов XX ст.», 2003 г.; Е. Батовская «Хоровой компонент в операх западно-европейских композиторов XVII – XVIII ст.», 2010 г.); вопросам интерпретации композиций для хора и проблемам специфики работы с профессиональными, самодеятельными и детскими хоровыми коллективами (Л. Бутенко «Оперно-хоровое исполнительство», 2002 г.; Ю. Иванова «Психофизический аспект работы в детском хоре», 2008 г.; Ю. Пучко-Колесник «Деятельность дирижёра-хормейстера как социокультурный феномен», 2009 г.; Ж. Долинская «Детский хор как исполнительский феномен в жанровой системе музыкального искусства», 2018 г.; статьи выдающихся украинских хоровых дирижёров Л. Венедиктова, Н. Гобдича, Е. Савчука).

Новейшему этапу развития украинского хороведения характерна тенденция, которая была заложена в середине XX в.: дальнейшая разработка

хороведения как учебной дисциплины (Т. Смирнова, И. Заболотный, А. Коломиец, Т. Кудрявцева, Ю. Кузнецов). Так, Ю. Кузнецов, совершенствуя этот учебный курс, подчёркивает его практическую направленность («Практическое хороведение», 2009 г.). В то же время исследователь рассматривает хороведение как науку, которая уже прошла «стадию прикладной дисциплины» и находится на следующем уровне – «вычленении из общего контекста» [1, с. 8]. Ю. Кузнецов даёт ей следующее определение: «Хороведение – часть музыковедения, наука, изучающая специфические закономерности хорового искусства» [1, с. 8].

Хороведение как самостоятельная научная сфера является и составляющей музыковедения как такового. Из этого следует соединение двух следующих закономерностей. Первая связана с хороведением как самостоятельной наукой, о чём свидетельствует наличие собственного предмета изучения, терминологии, методологии, структуры, направлений исследования. Вторая закономерность обусловлена тем, что хороведение является составляющей музыковедения как разветвлённой системы наук о музыке. Это означает, что хороведение наследует категориальный аппарат, принципы, методы, подходы, которые актуальны для музыковедения как такового, отражая их сквозь призму собственной специфики. О взаимодействии этих закономерностей, в частности, свидетельствует структура украинского хороведения, образцом для которой являются структурные принципы современного музыковедения. Между музыковедением и хороведением существуют системные связи. Во-первых, хороведение как область музыковедения своеобразно отражает те процессы, которые происходят в науке о музыке в целом. Во-вторых, музыковедение как всеобщая наука о музыке, может изучать процессы, происходящие в хоровом искусстве. Отличия заключаются в конкретизации предмета исследования, дальнейшей спецификации исследовательской методологии, целенаправленности понятийного аппарата.

Предмет хороведения – хор – включает разные уровни: 1) выражение индивидуального композиторского мышления; 2) исполнительскую систему; 3) объект научного познания.

Проблематика хороведения как науки ставит ряд взаимосвязанных научных задач: изучение периодов его развития, становления хорового мышления, хорового творчества в его эпохальных, национальных и индивидуальных проявлениях; хорового исполнительства в его жанрово-стилевом разнообразии.

Важнейшей задачей современного украинского хороведения является разработка его методологии. В методологическую систему хороведения входят философские, общенаучные и специально-научные методы исследования. Но в рамках хороведения происходит их спецификация, которая обуславливается предметом, структурой и задачами хороведческой науки. Среди методов, которыми оперирует хороведческая наука, – индуктивный и дедуктивный, диалектический, исторический, а также такие

виды анализа, как системный, структурно-функциональный, терминологический, компаративный, типологический, целостный, жанрово-стилевой, интонационно-драматургический и исполнительский. Исполнительский, в свою очередь, разветвляется на вокально-хоровой, вербальный, анализ дирижёрских приёмов и, собственно, анализ репетиционного процесса и публичного исполнения. Эти методы анализа должны быть направлены на предмет изучения хороведения, то есть на хор.

По мнению В. Медушевского, современное развитие музыковедения обусловлено утверждением его интегрированного типа, ведь «только интегрированному музыковедению открыта тайна сгущения культуры в интонационную плоть музыки» [5, с. 5]. В настоящее время хоровая историко-художественная ситуация в Украине требует разработки интегрированного хороведения, включающего в свою структуру теорию истории хороведения и историю теории хороведения. Дальнейших исследований требует историография хороведения, ведь современный этап хороведческой науки невозможен без научного осмысления удалённых во времени письменных свидетельств развития хорового пения.

Украинское хороведение имеет многоуровневую структуру, которую В. Матюхин определяет следующим образом: «композиторское хоровое творчество; хоровое исполнительство; хоровое образование и воспитание; социология хорового искусства; организация, управление и экономика хоровой культуры» [4, с. 9]. На наш взгляд, некоторые из них требуют расширения и уточнения. Так, целесообразно добавить следующее: к первому уровню – историю и теорию композиторского хорового творчества; ко второму – историю и теорию хорового исполнительства, психологию хорового исполнительства; к третьему – дирижёрско-хоровую педагогику. Четвёртый уровень лучше обозначить «социология хоровой культуры»; пятый – «менеджмент хоровой культуры».

В основе первого уровня структуры украинского хороведения – истории и теории композиторского хорового творчества – лежит исторический метод. Среди аналитических подходов, которые способствуют развитию этого уровня, выделим жанрово-стилевой и функционально-структурный.

Важной научной задачей второго уровня выступает выявление особенностей исполнительских стилей, разработка на основе новейших исследований методологических принципов работы с хорами различных творческих направлений. Вместе с тем, остаётся нерешённой проблема освещения истории украинского хорового исполнительства до XX в.

Психология хорового исполнительства должна включать, в частности, разработку вопросов психологии хормейстера-исполнителя, руководителя коллектива творческих личностей; решение проблем психологического сосуществования артистов в хоре, создание психологического «климата» в хоровом коллективе для достижения творческого единства в решении художественно-исполнительских задач.

Третий уровень структуры украинской хороведческой науки – дирижёрско-хоровая педагогика – характеризуется обобщением педагогических принципов, переосмыслением накопленных столетиями знаний, усовершенствованием устоявшихся и поисками более эффективных методик преподавания дисциплин дирижёрско-хорового цикла, что привело в настоящее время к актуализации системного подхода в подготовке хоровых дирижёров.

Современное состояние четвёртого уровня (социологии хоровой культуры) требует дальнейшей систематизации и определения закономерностей развития хорового движения, а пятый уровень структуры украинского хороведения (менеджмент хоровой культуры) – разработки принципов организации хорового дела в новых социально-экономических условиях.

Утверждение хороведения как науки свидетельствует о зрелости современной хороведческой мысли. Системный характер, присущий украинской хороведческой науке, сегодня даёт возможность определить данную научную область следующим образом. Хороведение – наука о бытии и становлении хора в соответствии с типами, видами и формами его художественного воплощения в композиторском творчестве, исполнительской практике и научном осознании в процессе исторического развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов, Ю. М. Практическое хороведение / Ю. М. Кузнецов. – М. : Спутник +, 2009. – 362 с.
2. Лащенко, А. Хорова культура: аспекти вивчення та розвитку / А. Лащенко. – Київ : Музична Україна, 1989. – 133 с.
3. Левандо, П. П. Проблемы хороведения / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1974. – 87 с.
4. Матюхин, В. П. Предмет и задачи хороведения / В. П. Матюхин // Преподавание дирижёрско-хоровых дисциплин в культурно-просветительном училище : программа и методические материалы курса для слушателей ФПК / Харьковский гос. ин-т культуры ; ред.-сост. В. П. Матюхин. – Харьков, 1985. – С. 9 – 10.
5. Медушевский, В. О предмете и смысле истории музыки / В. Медушевский // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності : матеріали Міжнар. наук. конф. / ред.-упоряд. О. Зінкевич, В. Сивохіп. – Львів, 1997. – С. 5 – 17.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены процессы становления современного украинского хороведения. Определены предмет, методология, задачи хороведения, представлена периодизация его исторического развития во второй половине XX – начале XXI в.

SUMMARY

The article considers with the processes of formation of modern Ukrainian choral studies. Further development was given to the choral studies as a science, in particular, its subject, methodology, tasks were determined, and the periodization of its historical development in the second half of the twentieth and beginning of the twenty-first centuries was provided.

ДИАЛОГ ВИДОВ ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ М. БЕЖАРА

*Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
(Поступила в редакцию 18.12.2017)*

Диалог «человек – мир» опосредован миром культуры, царством символа, метафоры, в котором художник стремится разрешить проблемы и противоречия современности, создавая систему новых отношений. Философия диалога была близка известному во всем мире хореографу Морису Бежару. Выстраивая спектакль как диалог философских идей и смыслов, М. Бежар отталкивался от модели антиномии, «пребывания на границе» по отношению к другому (иному): жизнь – смерть, мужское – женское, творчество – ремесло, добро – зло и др. И на этой границе-антиномии всегда пребывал танец. Для М. Бежара значимо только то, что способно породить идею, которая воплощается в реальном спектакле: «...меня не слишком увлекает созерцание того, как вертятся чужие мельницы. Всё, что не способно породить идею, которую я когда-нибудь смогу воплотить в спектакль, меня почти не занимает, – даже если это гениально» [1]. Каждый его спектакль затрагивает эмоционально-чувственный аспект субъект-субъектного отношения, основанный на взаимосвязи духовных личностных структур. Вхождение в систему взаимодействия «внешнее – внутреннее» задаётся хронотопом (временем-пространством) в переходе «замысел – бытие».

Создавая каждый балет как воплощение определённой философской идеи, М. Бежар переводил из небытия в бытие то, что просилось к высказыванию, воплощая при этом своё видение и понимание мира, отношение к людям, искусству, самому себе: «Я принял танец всерьёз, так как убеждён, что танец – явление религиозного порядка. И, кроме того, явление социальное» [1].

Искусство хореографа заключается в материализации музыкальных и пластических образов, объединённых определённой философской идеей, в расстановке акцентов развития, выстраивания единой линии, уравнивающей сольные и групповые номера, продумывании композиционных приёмов организации художественно-сценического пространства и т. д.

Субъективная идентификация смыслов и ценностных представлений позволила хореографу выстроить балетный спектакль как процесс структурирования «идеального», духовной сущности, именно в этом поле смыслов происходит адекватное воплощение богатой палитры пластических, музыкальных, динамических, цвето-световых, архитектурных выразительных средств глубины мира художественной реальности. В этом видится принципиальный успех его спектаклей и внутренний источник развития, динамичности, а порой, непредсказуемости поворота событий театрального действия. «Расширение» философских идей, заложенных в балетах М. Бежара, невозможно осознать без «антропологической меры», для

него, в первую очередь, важен сам человек как мера танца (балета). Раскрывая сущность человеческой истории через язык танца, балетмейстер рассказывает о смысле жизни, акцентируя путь его обретения: любовь, разлука, страдание, борьба и другое. М. Бежар представляет человека, изначально наделённого жизненной энергией, в диалоге с Другим: «внутренним я», другим человеком, миром в целом.

М. Бежар считал, что искусство – это загадка, шифр, который необходимо раскрыть самому. Постигание искусства вне общения с ним невозможно, как невозможно видеть, слышать мир глазами другого человека. Только собственный опыт диалога с искусством помогает личности разобраться, что есть совершенство, а что подделка, что есть гармония, а что диссонанс, что есть истинное, а что ложное. Но, понимая, что собственное видение всегда ограниченное, М. Бежар стремился расширить горизонт своего видения и понимания в сопряжении с другим видением и пониманием, вступая в художественный диалог с Другим. Опыт общения с искусством позволял хореографу вводить в свои спектакли расширительный личностный ценностный смысл, обогащённый видением Другого.

Разные виды искусства становились источником для воплощения идей мастера. Мирокружение музыкой, живописью, архитектурой, литературой, театром, искусством в целом формировало М. Бежара – художника со своим уникальным «я», и чем больше было у него следов, ярких впечатлений от соприкосновения с совершенством, разнообразных влияний, полученных в ходе восприятия художественных образов, тем ярче проявлялась его индивидуальность и самобытность. В этом отношении он последователь С. П. Дягилева, антреприза которого сформировала «новую эстетику оперы и балета, в которых воплотилась самая острая проблема времени – идея синтеза, диалога искусств, характерная для эпохи “серебряного века” с его культом недостижимого совершенства, символизмом, идеей “новой красоты”» [2].

М. Бежар говорил, что, «нужно влюбиться в музыку», чтобы создать балет, «который чего-то стоит» [1]. Музыкальность артиста балета, его умение тонко чувствовать музыку и передавать её в пластике движений, Бежар ценил выше всего, рассматривая её как «один из самых лестных комплиментов», который можно сделать артисту. Это значит, танцовщик музыку слышит в движениях, которые «играют для музыки роль переводчика и делают её зримой и доступной, то есть понятной» [1]. Он считал, что балетный спектакль призван представить музыку, что-то сообщить, высказать, сделать неявное видимым. М. Бежар верил в очищающую силу искусства и думал, что искусство способно выпрямить душу человека, освободить его от страданий; подобно слову священника или хорошего доктора, оно лечит, успокаивает, разглаживает рубцы на сердце, ведёт сокровенный разговор напрямую, минуя посредника, пытается уберечь от недостойного. Он считал, что союз муз наиболее полнокровно раскрывается в театральной постановке. По мнению Н. А. Ювченко, «профессиональные композиторы, музыканты-творцы всегда нуждаются в точке опоры, обретении стабильности, возможности

гарантированных выходов своего труда, в том числе в сценическом творчестве» [7, с. 37]. М. Бежар увлекался восточными учениями, считал, что вибрация и ритм музыки настраивают дыхание человека, проникают в ритм жизни мускулов и тканей, вводил элементы йоги в хореографию. Многие танцовщики его труппы испытывали оздоравливающий эффект йоговской пластики.

Влияние музыкального искусства (приёмы полифонического письма, форма сонатного *allegro* и др.) в творчестве М. Бежара сказалось на композиции спектаклей, принципах их построения. Хореограф прекрасно понимал, что танцевально-пластические средства являются сценической проекцией художественных образов, воплощённых композиторами в музыкальных произведениях. Например, в балете М. Равеля «Болеро» М. Бежар использовал полифонический приём одновременного вступления отдельных ансамблевых групп, исполняющих одинаковые хореографические фразы по аналогии с полифоническим приёмом развития музыкальной ткани – имитацией. Можно отметить и влияние стиля музыкального импрессионизма (М. Равель, К. Дебюсси) на творчество М. Бежара, которое сказалось на композиции. Стало возможным создание независимых одновременных пластических партий в одном ансамбле, наблюдалась их зыбкость, мимолётность, неустойчивость, некая «размытость» хореографического рисунка. Для создания определённого эмоционального состояния режиссёр использует разнообразные приёмы ассоциативного ряда, сгустки «хореографических пятен» ближнего и дальнего пространственного размещения и другие. Хореография М. Бежара испытала и влияние джаза с его рваным ритмом (регтайм), сочными гармониями, свингом, ярким синкопированием и т. д. В спектаклях стали применяться новые хореографические приёмы: резкие акцентированные движения, утрированно подчеркнутые повороты и позы в окончании фраз, неожиданные смещения одного движения на другое, полиритмия тела (движения разных частей тела в разных ритмах) и другие [5]. В режиссуре М. Бежара встречаются и элементы музыкального авангарда (Д. Кейдж): абсурдистские мотивы, отсутствие сюжета и связей между отдельными частями спектакля, когда эпизоды соотносятся между собой скорее по эмоциональному знаку, нежели выстраиваются логически.

Влияние живописи, архитектуры сказалось в выборе разнообразия поз танцоров (повороты, ракурсы фигур, распределение групп на сцене, позволяющее артистам либо выходить к зрителю, либо находиться в удалении от него), организации архитектоники спектакля и его художественном оформлении, продуманности конструктивных принципов «графики», «цвето-световых» решениях и другом. Цвет и свет М. Бежар использует в разнообразных выразительных целях: параллельные или пересекающиеся лучи, свет концентрированный или рассеянный, идущий синхронными или асинхронными потоками создаёт свою философию смысла, вводит зрителя в мир символики и метафоры либо подчёркивает драматические переходы в

спектакле. Используя магическую природу света и цвета, режиссёр превращает реальное в фантастическое. М. Бежар был знаком со многими художниками и архитекторами и признавал влияние их творчества. Воплощённые в спектаклях творческие находки позволили создать новое сценическое пространство, составляющее важный элемент спектакля. В режиссуре мастера можно усмотреть влияние таких течений в живописи, как кубизм, абстракционизм, сюрреализм, своеобразно сочетающих цвет, форму, объёмную пластику. Широко использовалась режиссёром техника коллажа, предполагающая конструирование нового образа из фрагментов, осколков, отдельных частей зримого мира, связанного с идеей деструкции. М. Бежар порой соединял несоединимое: классику и джаз, авангард и фольклор и другие направления.

Интересен опыт М. Бежара, создающего спектакли вне театра, вне сцены, на открытом пространстве, когда окружающий ландшафт и архитектура вписываются в балетный спектакль. Так, работая одновременно с русскими и французскими артистами в Санкт-Петербурге, хореограф придумал оригинальное пластически-архитектурное решение спектакля, который разворачивался на фоне Казанского собора, Петропавловской крепости, набережной Невы и других исторических достопримечательностей города. Вдохнувшие в себя красоту танца, эти шедевры словно ожили, а танец впитал в себя ритмы архитектуры Санкт-Петербурга. Вот как об этом сказал сам М. Бежар: «Архитектура создавала впечатление глубины; необычайное чувство пространства» [5, с. 173].

В творчестве М. Бежара объединились в диалоге различные театральные системы: театр кабуки и комедия *del arte*, «салонный театр» и европейский средневековый театр, фольклорный и авангардный театр и другие. Выстраивая свои спектакли на принципе «сквозного развития», режиссёр сохранил верность театру К. С. Станиславского. Постановки хореографа можно рассматривать с точки зрения воплощения основной идеи – «сверхзадачи» (К. С. Станиславский). М. Бежар добивался предельной выразительности мимики и пантомимики, пластики всех артистов труппы. Хореографу были близки мысли К. С. Станиславского о режиссуре, мастерстве актёра, его «вхождении в роль», умении взаимодействовать с партнёрами по сцене. Сравнивая исполнительское искусство и работу режиссёра, М. Бежар отмечал, что артист балета играет одну роль в спектакле, а режиссёр проигрывает все роли, и в то же время на сцене его нет, он – никто. Это достаточно амбивалентное психическое переживание. Своё «я», «alter ego» он находит в лучших танцовщиках мира, которых он выпестовал в своей труппе. Когда не стало Хорке Донна, Бежар с горечью сказал: «Часть моего псевдо-я умерла вместе с ним» [4, с. 147]. Мотив двойника присутствует во многих спектаклях хореографа, часто через атрибутирование зеркала, обладающего магической силой отражения «я», внутреннего мира человека. С помощью зеркала М. Бежар пытался заглянуть в Зазеркалье, сконцентрировав время и пространство, понять природу человека, собственного «я». Диалогический мотив «я» – «другое я» присутствует и в маске, которая является

частой гостьей на спектаклях мастера. Режиссёр использовал маску с разными целями и задачами: «грим-маска», маска как таковая, «лицо-маска» («Петрушка», «Кабуки» и др.).

Ю. Ю. Рязанова подчёркивает влияние литературы на творчество М. Бежара, которое проявилось в следующем: смещение жанров, алогичный поток смыслов, эклектика, раскрепощённое сознание, нарушение пропорций, фрагментарность, усиление иррационального начала, «мерцание смыслов», двойной контрапункт, принцип произвольного монтажа, примат трагического над идеальным и другое. В хореографии своих спектаклей режиссёр часто использует литературный приём цитирования. Это прямые цитаты (непосредственное заимствование из балета другого хореографа), автоцитаты (из собственных ранее созданных спектаклей), псевдоцитаты (не буквальные, а воссоздающие дух эпохи, верность стилистике) [6, с. 291].

Размышляя о диалогической природе балетного искусства, М. Бежар был уверен, что присутствие зрителя в ином измерении, «хронотопе» спектакля умножает его «я», обогащая новыми ценностными смыслами. В понимании своего «я» и «я» Другого (автора) и возможен подлинный диалог, когда человек убеждается в общности и различии взгляда на мир. Только рефлексивная позиция помогает личности найти некий общий смысловой порядок.

Морис Бежар, выстраивая спектакль, не только управлял вниманием зрителей, их эмоциями, но и выстраивал переходы границ смыслов, ориентируясь на собственную интуицию и художественные законы развития спектакля. Режиссёр был убеждён в том, что «танец позволяет соединить эстетическое наслаждение с эмоциональным. Минимум объяснений, минимум фабулы и максимум чувств» [3].

Таким образом, спектакли М. Бежара – это всегда смелые, творческие, новаторские решения, и в этом отношении он последователь С. П. Дягилева, который требовал от себя и от других высшего мастерства и стремления к новому, необычному, провозглашая лозунг «Удиви меня!», обращаясь к Ж. Кокто [2]. М. Бежар старался приблизить свои спектакли к современности, проникнуть в дух времени, поэтому не жалел сил для творческих дерзаний, открытия новых горизонтов в балете. Спектакли хореографа несут в себе диалог смыслов, который предполагает собственный режим общения между субъектами особого рода (творцами, культурами «Восток – Запад», эпохами, стилями и т. д.). Идея сближения, диалога культур разных стран и народов (Франция, Япония, Испания, Россия, Индия, Греция и др.) воплотилась в талантливых, самобытных и оригинальных спектаклях М. Бежара: «Весна священная» (1959), «Бхакти» (1968), «Леда» (1979), «Кабуки» (1986) и других. Балет, искусство М. Бежар понимал как явление общемирового значения и подчёркивал мысль о том, что культура не имеет границ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бежар, М. Мгновения в жизни другого. Чьей жизни. Мемуары / М. Бежар. – М. : Русская творческая палата, 1998. – 240 с.

2. Бочкарёва, О. В. Личность С. П. Дягилева в культурном диалоге «Россия – Запад» на рубеже XIX – XX веков / О. В. Бочкарёва // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 2. – С. 231 – 235.
3. Ермакова, О. А. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века: творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера : дис. ... канд. искусств. : 17.00.09. – СПб., 2003. – 237 с.
4. Каварина, Н. Морис Бежар: «Наивысшая радость! Творить, умирать, любить, исчезать...» / Н. Каварина // Петербургский театральный журнал. – 1998. – № 15 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ptzh.theate.ru>. – Дата доступа: 15.09.2016.
5. Портнова, Т. В. Архитектонические принципы в балете (диалог искусств в пространственной среде) / Т. В. Портнова // International journal of Experimental education. Международный журнал экспериментального образования. – 2014. – № 1. – С. 170 – 174.
6. Рязанова, Ю. Ю. Влияние различных видов искусства на балетный театр и его выразительные свойства в XX веке / Ю. Ю. Рязанова // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 2. – С. 290 – 294.
7. Ювченко, Н. А. Музыка спектакля: к истории театрального искусства Беларуси / Н. А. Ювченко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1. – С. 37 – 43.

РЕЗЮМЕ

Морис Бежар, известный в мире хореограф, воплотил в своих спектаклях философские размышления о жизни и смерти, искусстве, творце, современности. Разные виды искусства (музыка, литература, архитектура, живопись, театр и др.) становились источником для воплощения идей мастера. Балет, искусство М. Бежар понимал как явление общемирового значения и подчёркивал мысль о том, что культура не имеет границ.

SUMMARY

Maurice Béjart, the world famous choreographer in their performances represents philosophical reflections on the life and the death, the art, the creator, the modernity and others. Different forms of art (music, literature, architecture, painting, theater, etc.) became the pierian spring for the embodiment of artistic ideas. Ballet, art Maurice Béjart understood as a phenomenon of global importance and pointed the idea that culture has no boundaries.

Данилец В. В.

ФОЛЬКЛОР В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ К. ШИМАНОВСКОГО И М. СКОРИКА

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
(Поступила в редакцию 22.11.2017)*

Народная музыка – исходный пункт творчества известных композиторов, бессмертный источник идей и образов. Обработка и использование фольклорных элементов в композиторском творчестве происходит путём глубокого исследования мелодики, ритмики, ладовых и тональных черт традиционной музыки. К наиболее ярким пластам народной музыки Украины и Польши принадлежит гуцульский и гуральский фольклор.

Этой теме посвящены работы Н. Нижанковского; украинский фольклор в композиторском творчестве исследовали Л. Кияновская, М. Копица.

Польский фольклор в его взаимосвязях с профессиональной музыкой изучали А. Хибинский, П. Дахлиг.

В основе индивидуального творческого стиля украинских и польских композиторов XX в. был фольклор. В конце XIX в. украинский композитор Николай Лысенко стал основателем национальной композиторской школы. Творческую линию Н. Лысенко продолжили Н. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовой, В. Косенко, М. Колесса, В. Барвинский, С. Людкевич, М. Скорик.

Кристаллизация национального стиля в польской музыке связана с творчеством С. Монюшко во 2-й половине XIX в. Национальный характер музыки представлен в творчестве Л. Ружицкого, М. Кондрацкого, С. Веховича, Ф. Рыбицкого, Ф. Нововейского, В. Малишевского, Л. Роговского, К. Шимановского.

В композиторском творчестве наиболее часто используется метод стилизации, характерный для жанра фантазии, вариации, рапсодии, сюиты [8, с. 63]. Композиторы, используя в творчестве народно-песенные мотивы, обращаются не только к стилизации или обработке народных мелодий. Авторы глубоко проникают в суть народного мелоса, усваивая характерные принципы ритмической организации музыкальной ткани, а также ладовые, фактурные, тембральные черты музыкального фольклора.

Во 2-й половине XIX в. европейские композиторы стремились выработать на основе народной музыки свой индивидуальный стиль. Наиболее распространёнными жанрами для этого периода были опера и концерт, музыкальный тематизм которых был основан в большинстве случаев на фольклорных элементах. Ярким примером является оперное творчество С. Монюшко в Польше и оперная музыка Н. Лысенко в Украине. В их произведениях прослеживается национальный колорит – основополагающий концептуальный принцип эпохи романтизма.

Композиторы не всегда цитируют или изображают народные темы в своих сочинениях, а чаще всего трансформируют в музыке живой импульс народной традиции.

В XX в. родоначальником обращения к архаическим пластам фольклора являлся Бела Барток. Народная музыка была источником поиска музыкального архетипа, заложенного генетически в сознании народа. Композиторы XX в. редко цитировали в сочинениях аутентичные народные мелодии. К примеру, К. Шимановский подчёркивал своё безразличие к точному использованию народных цитат в композиции [8, с. 54].

В польской музыке поиск музыкального архетипа прослеживается в мазурках Ф. Шопена, где отображён национальный колорит Мазовше и Куяв. Также польские композиторы большой интерес проявляли к фольклору Подгале. Музыку этого горного региона называют гуральской. Название происходит от слов «гора, гурал». Гуральская музыка – яркая страница музыкального фольклора Польши. Гуральский лад – семиступеньчатый мажорный звукоряд с повышенной IV ступенью и пониженной VII ступенью.

Для гуральской музыки, как и для гуцульской, характерны стремительность, энергичность, импульсивность. Общие черты проявляются и в области ритма: пунктирность, синкопы.

Музыка Подгале была источником вдохновения для польского композитора Кароля Шимановского. Фольклорные элементы искусно вплетены в музыкальную ткань его произведений: две оперы, четыре симфонии, два скрипичных концерта, цикл «Стабат Матер», Песни курпевские, ораторийно-кантатные композиции, камерные сочинения, 20 мазурок для фортепиано опус 50 и национальный польский балет «Харнаси» («Разбойники») опус 55.

На формирование творческого стиля К. Шимановского большое влияние оказали новаторские черты музыки И. Стравинского. Важную роль в творческих взглядах К. Шимановского сыграл польский музыковед Адольф Хибинский, который исследовал музыкальный фольклор Подгале и заинтересовал аутентичной музыкой композитора.

Ярким примером трансформации фольклорных мотивов является балет Шимановского «Харнаси»: большинство тем взято из народной музыки, некоторые из них представлены в изменённом виде, но остаются узнаваемыми. Балет «Харнаси» – пример композиторской стилизации.

К. Шимановский, увлечшись красотой горных ландшафтов Татр, сумел воссоздать атмосферу гуральской жизни в балете. «Харнаси» – прогрессивное произведение начала XX в. В балете простота народной музыки сочетается с новейшими приёмами композиторской техники.

«Харнаси» К. Шимановского – балет-пантомима в трёх действиях для тенора соло, смешанного хора и оркестра. Сценарий М. Ритарда – мифологическое обобщение Гуральщины: действие символическое, все персонажи без имён. Действующие лица балета – Девушка, Пастырь, Преступник.

К. Шимановский новаторски применил здесь метод стилизации фольклора. Композитор использовал 9 цитат народных мелодий, из них 3 гуральские мелодии. Данные цитаты высокохудожественно вплетены в кружево современных диссонирующих гармоний.

В музыке балета народные мотивы звучат в форме многоголосных канонов, расписанных для большого симфонического оркестра. Музыкае присущи лейтмотивы Жениха и Невесты. Лейтмотив Жениха звучит в партии трубы, музыка имеет иронический характер. Лейтмотив Невесты отведён партии солирующих скрипок, характер мелодии стремительный. Балет К. Шимановского преисполнен гуральским колоритом и энергией народной жизни. Ян Лехонь назвал «Харнаси» «музыкальной легендой Татр».

Украинские композиторы в своём творчестве также опирались на фольклор. Одним из ярких примеров является музыка Мирослава Скорика. Композитор соединил национальный фольклор и современные приёмы композиторской техники. М. Скорик писал в разных жанрах и стилях, экспериментировал с новейшими композиционными приёмами. Симфоническая музыка М. Скорика

представлена рельефными образами и мотивами фольклора. Особое место в творчестве композитора занимает гуцульский фольклор с его стихийной ритмикой и тембральным разнообразием.

Заинтересованность М. Скорика западноукраинским фольклором заметна уже в ранних сочинениях композитора: «Карпатская рапсодия» для кларнета и фортепиано, цикл фортепианных пьес «В Карпатах». Известны произведения автора на народной основе: «Карпатский концерт», музыка к кинофильму «Тени забытых предков», «Гуцульский триптих».

Гуцульский тематизм характерен для музыки к кинофильму Сергея Параджанова «Тени забытых предков». Симфонические эпизоды, основанные на аутентичных напевах и инструментальных мотивах, передают колорит народной музыки Карпат. М. Скорик мастерски подобрал приёмы музыкальной выразительности: насыщенная современная гармония соединена с тембральной линией произведения, использован принцип лейтмотивов и музыкально-образных арок. Как отмечает Л. Кияновская, «музыкальная палитра кинофильма в соединении её разных составляющих воспринимается как настоящая симфония гуцульской жизни» [3].

Симфоническое произведение М. Скорика «Гуцульский триптих» (1965) ознаменовало новое стилевое направление в украинской музыке XX в. – «новая фольклорная волна». М. Копица подчёркивает, что композитор «возглавил своё направление, основанное на принципах нового понимания национального. Художник понимал, что радикальные процессы музыкального обновления должны происходить на фоне утверждения национального сознания» [4, с. 4]. А национальная традиция, утверждает И. Ляшенко, «всегда является отправной точкой дальнейшего диалога в музыке не только для современников, но и для следующих поколений художников» [5, с. 25].

Как отмечает Т. Гнатив, в музыке «Гуцульского триптиха» «мы слышим ... величественный клич трембиты, переливы сопилки, звучание лиры и гуцульского инструментального ансамбля» [1, с. 150]. Во второй части звучат цимбалы, создавая колористический эффект народно-инструментальной музыки Гуцульщины.

Черты гуцульского фольклора ярко представлены в «Карпатском концерте» М. Скорика. Концерт написан в неофольклорном стиле. Это новаторское произведение в украинской музыке второй половины XX века, в котором использованы приемы современной композиторской техники. Особенностью концерта является соединение в нем джазовых интонаций и ритмов с элементами гуцульского фольклора.

М. Скорику удалось вывести стилевую формулу психологизации национальной интонации, включив её в систему полистилевых исканий. Индивидуальный стиль композитора характеризуется чёткостью мелодических линий, структурной компактностью, строгостью и логичностью построения музыкального материала. Л. Кияновская обозначает, что в «“Карпатском концерте” народнопесенное ядро существенно интеллектуализировано, дополненное и переосмысленное сквозь призму многих других стилистических тенденций, прежде

всего через идею джазовой импровизации, а также через экспрессию барокковой концертности» [3, с. 311].

Е. Дзюпина утверждает, что «отдельные элементы карпатского, а именно гуцульского фольклора такрастают в индивидуальную языковую лексику, что становятся неотъемлемой чертой собственного стиля композитора [2, с. 86].

Особенности гуцульского фольклора проявляются в сочетании характерных тембров карпатского региона: трембиты, сопилки, фляры и цимбал. К формообразующим чертам относятся импровизационность, речитативность, вариационность, повторность, остинатность, бурдонный бас. Важная особенность гуцульской музыки заключается в её ладовом разнообразии, что даёт композиторам большие возможности для творческих экспериментов. Перечисленные черты фольклора переосмыслены в творчестве М. Скорика. Творческий гений композитора соединил особенности архаической карпатской мелодики, ритмики и ладовой многогранности, объединив их с новейшими приёмами композиторской техники.

Симфонические произведения М. Скорика «Гуцульский триптих» и «Карпатский концерт» представляют разнообразные сонорные эффекты, полиладовость, политональность и элементы алеаторики. Л. Кияновская пишет, что эстетика неофольклоризма отвечала натуре композитора и для него характерным является «находить необычные грани народно-песенного источника, не теряя связи с “дыханием времени”» [3, с. 295].

Также украинский фольклор является основой творческого метода Льва Колодуба, особенно в «Концерте» для валторны. И. Штилец отмечает, что «фольклор для них, для М. Скорика и Л. Колодуба, это не только местный колорит или музейный экспонат, а оригинальная часть современного профессионального мышления, новый эстетический феномен, который начинает влиять на развитие музыки нашего века» [6, с. 31].

Целая плеяда украинских композиторов XX в. в своём творчестве обращалась к карпатскому фольклору: Л. Колодуб «Украинская карпатская рапсодия», «Гуцульские картинки»; Л. Дичко «Карпатская кантата» для хора без сопровождения; В. Зубицкий «Карпатская сюита», хоровой концерт «Мои горы».

Особого внимания заслуживают симфонические произведения В. Зубицкого. Композитор ввёл в основной состав оркестра аутентичные гуцульские инструменты – сурму, най, трембиту, сопрановые, альтовые, теноровые, басовые сопилки, а группу ударных дополнили редкие народные инструменты – бубон с колотушкой, бухало, берест, бугай, деркач, деревянные бруски, черепашки.

Рассмотрев творчество известных композиторов XX в. (К. Шимановского и М. Скорика), отметим знаковость их музыкального стиля. «Карпатский концерт» М. Скорика и балет «Харнаси» К. Шимановского представляют неофольклорные тенденции в музыке XX в., которые указывают на сформировавшийся национальный стиль в творчестве композиторов Украины и Польши.

Фольклорные элементы, переосмысленные по-новому в творчестве М. Скорика, – это новый толчок к восприятию и трансформации архаического фольклора в искусстве новых поколений композиторов, а гуральский фольклор в

творчестве К. Шимановского определил новые грани использования польской народной музыки в широком стилевом и жанровом разнообразии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнатив, Т. Ф. М. Скорик (краткий обзор творчества) / Т. Ф. Гнатив // Украинское музыковедение. – Киев, 1968. – Вып. 3. – С. 142 – 150.
2. Дзюпина, Е. Некоторые принципы использования карпатского фольклора в струнных ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Е. Станковича / Е. Дзюпина // Украинское музыковедение. – Киев, 1983. – Вып. 17. – С. 82 – 90.
3. Кияновская, Л. А. М. Скорик / Л. А. Кияновская // Стилевая эволюция Галицкой музыкальной культуры XIX – XX в. – Тернополь, 2000. – С. 294 – 319.
4. Копица, М. Д. Императив красоты (обзор творчества М. Скорика) / М. Д. Копица // Музыка. – 1999. – Вып. 1-2. С. 4 – 6.
5. Ляшенко, И. Ф. Национальное и интернациональное в музыке / И. Ф. Ляшенко. – Киев : Научная мысль, 1991. – 268 с.
6. Штилец И. Орбиты украинской музыки / И. Штилец // Музыка. – 1981. – № 6. – С. 31.
7. Chybinski, A. Karol Szymanowski a Podhale / A. Chybinski. – Kraków : Polskie Wydawnictwo muzyczne, 1976. – 81 s.
8. Dahlig, P. Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie / P. Dahlig. – Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987. – 126 s.

РЕЗЮМЕ

В исследовании проанализированы особенности украинского и польского фольклора в симфонической музыке К. Шимановского и М. Скорика. Особое внимание уделяется гуцульскому и гуральскому фольклору в симфонических произведениях указанных авторов. Рассмотрены работы украинских и польских музыковедов, посвященные элементам фольклора в композиторском творчестве.

SUMMARY

In the article are analyzed peculiarities of Ukrainian and Polish folk in the symphonic music of K. Shymanovsky and M. Skoryk. I pay special attention to gutsul and gural folk in the symphonic compositions. The works of Ukrainian and Polish musicologists were overviewed dedicated for using and rethinking folk elements in the composer's art.

Жуковская И. И.

СУПРАСЛЬСКИЙ КОДЕКС 1598 – 1601 ГГ. И ВЕКТОР РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ ПЕВЧЕСКИХ КНИГ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 12.03.2018)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г16-055

Создание нотолинейного Ирмологиона 1598 – 1601 гг. связано с развитием восточнославянской церковно-певческой книжной культуры и выступает реминисценцией процесса, происходившего с середины XV по XVIII век в условиях структурной биполярности православной конфессии. Сакральное художественное творчество церквей, продолжающих греко-византийскую литургическую традицию, осуществлялось в этот период в противоположных культурно-политических

локусах Европы – Великом Княжестве Литовском и Московской Руси. Символами возникшего в XV – XVIII вв. противостояния стали, как пишет В. К. Лурье, Киев и Москва. И хотя киевский центр на отдельные столетия перемещался в Новоград, а московский – в Санкт-Петербург, Киев оставался центром литургической традиции, общей для нынешних Украины и Беларуси, а Москва – Московской Руси/России: «Эти традиции нередко сталкивались в конфликтах, но никогда не отделялись друг от друга окончательно» [1, с. 11]. Исследуя типологию и эволюцию русских певческих книг, Н. Б. Захарьина сформулировала тезис о певческой книге как о форме хранения и передачи певческой информации. Структура книги, выступая основным принципом её формирования, развивается согласно закономерностям музыкально-исторического процесса, и в то же время вписывается в контекст своей эпохи [2, с. 14].

Цель статьи – выявить тенденцию формирования «Обихода» в белорусско-украинском и древнерусском монодийном искусстве XVI – начале XVII в. Материалом исследования стал Супрасльский нотопевиный кодекс 1598 – 1601 гг. (Институт рукописей Национальной библиотеки Украины, I, 5391) и крюковые певческие сборники конца XVI – начала XVII в. (Российская национальная библиотека (РНБ), Кир-Бел. 586/843; Российская государственная библиотека (РГБ), Троице-Сергиева Лавра (ТСЛ), 304. I. 428; 429); конца XVII в. (РГБ, фонд 379, Собрание Разумовского, № 40; РНБ, Соловецкое собрание, 618/644).

В исследованиях, посвящённых «Обиходу», отмечается своеобразие истории его формирования, специфика содержания и использования в богослужбном пении [2, с. 22 – 25; 3, с. 47]. Этот источник стал объектом изучения в трудах учёных 2-й половины XIX – начала XX в. Д. Разумовского, И. Вознесенского, С. Смоленского, В. Металлова. В XX – XXI вв. исследование «Обихода» определено проблемами типологии и эволюции русских певческих книг (Н. Б. Захарьина [2]), взаимодействия слова и напева (Е. Л. Бурилина [3], И. Ф. Безуглова [4]), стилистики песнопений (Н. Д. Успенский [5], И. Ф. Безуглова [6], М. В. Богомолова [7], Р. К. Хачаньян [8]), певческих циклов (З. М. Гусейнова [9]), а также выявлением закономерности использования средств и приёмов для распевания различных по литургическому значению текстов (В. Ю. Перелешина [10]).

Появление «Обихода» вызвано переходом совершения богослужения по Иерусалимскому уставу (XIV – XV вв.) и созданием ранее не распевавшихся текстов [3, с. 47 – 71]. Певческая книга «Обиход» формировалась на протяжении XVI в. в монастырской среде, в период наивысшего расцвета монодийного певческого искусства. Отличительной чертой содержания книги выступала фиксация песнопений, впервые распетых в XV – XVI вв. Они создавались на основе принципа самогласия, став характерными для этой книги и определяющими её. К собственно обиходным были отнесены песнопения Всенощного бдения и трёх литургий: Иоанна Златоуста, Преждеосвящённых даров и Василия Великого [3, с. 50 – 64].

Е. Л. Бурилиной установлено, что в конце XV – 1-й половине XVI в. наблюдалась постепенная концентрация обиходных песнопений в крупные разделы, а к середине XVI в. «Обиход» уже переписывался как книга. Аутентичное название было выявлено ею в рукописях, датируемых 1-й половиной XVII в. Исследователем отмечен факт существования в рукописной традиции XVI – 1-й половины XVII в. «Обихода» как раздела сборников. Вне окружения других нотированных книг его стали переплетать во 2-й половине XVII в. [3, с. 50 – 59].

Обиходу свойственно сложное и вариативное строение. В литературе определено несколько моделей его структуры. Е. Л. Бурилина выделяет две крупные части – «Постный Обиход» (песнопения первых недель поста, литургии Преждеосвящённых Даров, Василия Великого и страстной недели) и «Простой» (песнопения всенощного бдения и литургии Иоанна Златоуста). К «Обиходу» могли примыкать песнопения различных чинов. Прежде всего, в рукописях определено содержание «Постного Обихода» [3, с. 53 – 54, 59]. Н. Б. Захарьина отмечает «зональный» характер структуры книги и размытость границ сформированных зон. В каждой из таких областей представлен избранный спектр роспевов. В «Обиходе» используются все известные принципы расположения материала: богослужебное последование, календарный порядок, осмогласие, группировка по роспевам. При этом последний принцип стал для «Обихода» характерным [2, с. 10]. З. М. Гусейнова рассматривает «Обиход» как совокупность певческих циклов [9].

Н. Б. Захарьина отмечает формирование «Обихода» параллельно с феноменом многороспевности. В монодийном искусстве это явление определяло образ музыкального мышления и выступало одним из оснований создания новых мелодий. «Обиход» отразил эволюцию композиторского творчества. В процессе развития он стал восприниматься как книга, в которой «принципиально собраны песнопения разных роспевов» [2, с. 22 – 23]. Своей структурой и назначением «Обиход» выводил к закономерностям Нового времени, а период расцвета пережил за пределами монодийной традиции, в XVIII – XIX вв. [2, с. 22 – 24].

Итак, ко времени создания Ирмологиона 1598 – 1601 гг. в певческом искусстве Московской Руси «Обиход» выделился как нотированная книга и находился на этапе активного развития и кристаллизации типологических черт. В Супрасльском Ирмологионе были внесены песнопения «Обихода». Осознавали ли белорусские переписчики специфику этой книги при формировании кодекса? Рассмотрим организацию, состав обиходных песнопений и представленные ими стили, сопоставив с древнерусскими певческими сборниками.

Наряду с Ирмологием, воскресными песнопениями Октоиха и Праздниками в рукописи 1598 – 1601 гг. сформированы разделы, озаглавленные «Избранное пение демественное вящше ж от напела монастыря Супрасльского», «Ночало святей Велицей четверодесятницы», «Ночало

святы́х Страстей в Великий пяток», «Подобники на осмь гласов напелу монастыря Супрасльскаго». Каждая часть маркирована заставками балканского стиля и орнаментальными заголовками. Раздел «Ночало святы́х Страстей в Великий пяток» (л. 316 – 361) представляет собой чин Страстей Христовых. Также в кодексе записаны чины в «Избранном пении демественном» и в Праздниках – это, соответственно, песнопения заупокойной службы (л. 290 об. – 291) и чин «Освящения воды» (л. 497 – 502). В конце «Избранного пения демественного» зафиксирован блок богородичнов на восемь гласов мирского роспева. В разделах, представленных аутентичными заголовками, исключая чин Страстей Христовых, записаны музыкально-поэтические тексты, ставшие типичными для «Обихода» – они поются на Всенощном бдении (утрене и вечерне), литургиях Преждеосвящённых даров, Василия Великого и Иоанна Златоуста. Раздел «Избранное пение демественное» начинается Всенощным бдением, а затем выписаны песнопения трёх литургий. Эта последовательность строго не выдерживается, и в «литургийной» части помещаются тексты Всенощного бдения («На реце вавилонстей», «Возбранной воеводе»). Характерно, что в нотолинейном кодексе «Подобники» (с указанием супраслевского роспева) находятся после разделов постных песнопений. В певческих сборниках их расположение связано, как правило, с Октоихом. Рассматривая «Подобники» как форму теоретического руководства, Л. Ф. Морохова пишет об их незакреплённости в певческих сборниках. «Если в XVI веке они чаще всего располагались после Октоиха, то в XVII веке Подобники перемещаются в Обиход, в раздел Всенощной» [11, с. 186].

При сравнении нотолинейного кодекса и древнерусских «Обиходов» конца XVI – начала XVII в. (РНБ, Кир-Бел. 586/843; РГБ ТСЛ 304. I. 428; 429; РГБ, фонд 379) и конца XVII в. (Собрание Разумовского, № 40; РНБ, Соловецкое собрание, 618/644) определяется крайне малочисленная номенклатура песнопений, записанных в Ирмологионе. Инципитарий всенощного бдения и литургий, совпадая в основном с последовательностью в крюковых книгах, выглядит как «выборка» из «полного» перечня. В «Избранном пении демественном» преобладают постные песнопения. Литургия Иоанна Златоуста представлена херувимской («Иже херувимы») и причастным, предписанным для вторника («Во память вечную»). Несмотря на редукцию состава служб в Ирмологионе, группировка обиходных песнопений в едином разделе кодекса очевидна.

Вариативный состав «Обихода», а также неунифицированный подход к составлению этой книги в крюковых сборниках проявляются в организации музыкально-поэтических текстов. Песнопения, зафиксированные как целое, в разделе Ирмологиона «Избранное пение демественное», в древнерусских рукописях конца XVI – начала XVII в. рассредоточены в Обиходе и Стихираре. Например, в Постном Стихираре записаны песнопение на великий вход «Ныне силы небесные», причастен «Вкусите и видите», задостойник «О Тебе радуется», кондак на утрени пятой недели поста «Возбранной

воеводе» (РНБ, Кир-Бел. собр., 586/843), прокимен на вечерне в Великий пост «Не отврати лица Твоего» (РГБ, ТСЛ, 304. I. 414), стихира по пятидесятом псалме на утрне в Великий пост «Покаяния отоверзи ми двери», стихира в Великую субботу «Приидите ублажимо веси Иосифа» (РГБ, ТСЛ, 304. I. 428; 429). В Певческом сборнике конца XVII в. (РГБ, фонд 379, Собрание Разумовского, № 40) эти музыкально-поэтические тексты сгруппированы в «Постном Обиходе». Песнопения «Четверодесятницы» и «Цветной недели», а также «чин Страстей Христовых» расположены в рукописях начала XVII в. в составе «Постного Стихираря» (РГБ, ТСЛ, 304. I. 428; 429). «Чины освящения воды, о здравии царском и венчания» примыкают в сборнике начала XVII в. (РГБ, ТСЛ, 304. I. 429) к Постному Обиходу, а «Подобны на восемь гласов» представлены как обиходные песнопения и выписаны в зоне текстов всенощного бдения.

Репрезентация певческого материала в крюковых «Обиходах» конца XVI – начала XVII в. и разделе Ирмологиона «Избранное пение демественное» различна. В древнерусских списках конца XVI – конца XVII в. преобладает литургический и жанровый принципы, в «Избранном пении демественном» песнопения представлены, преимущественно, по стилистическому признаку, а также в соответствии с литургическим принципом. Приоритет роспева в нотолинейном кодексе подчёркнут в названии раздела, где говорится о преобладании мелодий Супраслевской лавры: «вящше ж от напела монастыря Супрасльского». Как и заявлено, наиболее часто в рубриках указывается супрасльский распев («напел монастыря Супрасльского», «напелу супряского», «напелу супряського»). Переписчиком также атрибутированы песнопения мирского роспева, и одно песнопение названо как «знаменное». Гай де Пикардо (Пихура), изучая роспевы, записанные в Ирмологионе 1598 – 1601 гг., отметил включение в список белорусских и «чужих» роспевов, вошедших в певческий репертуар Благовещенского монастыря [12, с. 196].

В «Избранном пении» есть поэтические тексты, зафиксированные в нескольких мелодических версиях. Например, задостойник «О Тебе радуется» записан в трёх монодийных стилях. В древнерусских «Обиходах» конца XVI – начала XVII в. многороспевность выражена слабо. Найдено единичное указание на усольский распев как «ин перевода» для песнопения «Да молчит всякая плоть» (РГБ, ТСЛ, 304. I. 429, л. 195). Но в «Обиходах» конца XVII в. названия разных мелодических версий песнопений – «путь», «путевое», «преводне», «произволительный», «демеством», «краткая» – не редкость.

Таким образом, осознание «Обихода» как самостоятельной нотированной книги белорусскими переписчиками очевидно. Это прослеживается в компановке песнопений Простого и Постного Обихода, Подобников и чинов. В Великом Княжестве Литовском была отмечена и развита характернейшая черта этой книги – многороспевность. Ясно прочитываемая в разделе «Избранное пение демественное» Супрасльского Ирмологиона 1598 – 1601 гг. и не свойственная крюковым «Обиходам» конца

XVI – начала XVII в., она становится атрибутом древнерусских «Обиходов» конца XVII в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лурье, В. К. Русское православие между Киевом и Москвой. Очерк истории русской православной традиции между XV и XX веками / В. К. Лурье. – М. : Три квадрата, 2009. – 296 с.
2. Захарьина, Н. Б. Русские певческие книги : типология, пути эволюции : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Н. Б. Захарьина ; Рос. академия музыки им. Гнесиных. – М., 2006. – 37 с.
3. Бурилина, Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI – XVII веков (на материале певческой рукописной книги «Обиход») : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Л. Е. Бурилина ; Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1984. – 259 с.
4. Безуглова, И. Ф. Этикетность в древнерусском певческом искусстве (на материале стихир на целование плащаницы) / И. Ф. Безуглова // Древнерусская литература. Источниковедение : сб. науч. тр. / АН СССР, Ин-т русской литературы ; отв. ред. Д. С. Лихачёв. – Л., 1984. – С. 215 – 221.
5. Успенский, Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – М. : Музыка, 1965. – 216 с.
6. Безуглова, И. Ф. Опекаловский роспев / И. Ф. Безуглова // Памятники культуры. Новые открытия : ежегодник. – М., 1979. – С. 196 – 205.
7. Богомолова, М. В. К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого распева (на материале стихир «Приидите ублажим Иосифа» и задостойника «О тебе радуется») / М. В. Богомолова // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII – XVII веков) : сб. науч. трудов. – Л., 1983. – С. 114 – 141.
8. Хачаньян, Р. К. Путевой роспев в Северно-русской традиции / Р. К. Хачаньян // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Поэтика древнерусского певческого искусства : сб. науч. тр. / Рос. национальная библиотека ; сост. и науч. ред. : А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. – СПб., 1992. – С. 161 – 171.
9. Гусейнова, З. М. Певческие циклы Обихода / З. М. Гусейнова // Гимнология : материалы Междунар. науч. конф. «Церковное пение в литургическом контексте : Восток – Русь – Запад» (к 2000-летию от Рождества Христова), Москва, 15-19 мая 2000 г. / Научный центр русской церковной музыки ; отв. ред., сост. И. Лозовая. – М., 2003. – С. 215 – 235.
10. Перелешина, В. Ю. Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / В. Ю. Перелешина ; Гос. ин-т искусствознания. – М., 2008. – 28 с.
11. Морохова, Л. Ф. Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве / Л. Ф. Морохова // Древнерусская литература. Источниковедение : сб. науч. тр. / АН СССР, Ин-т русской литературы ; отв. ред. Д. С. Лихачёв. – Л., 1980. – С. 181 – 190.
12. Pichura, N. The podobny texts and chants of the Suprasl Irmologion of 1601 / N. Pichura // The Journal of Byelorussian Studies. – 1970. – Vol. 2, № 2. – P. 192 – 221.

РЕЗЮМЕ

В течение XV – XVIII вв. восточнославянское церковно-певческое искусство развивалось в разных культурно-политических локусах Европы – Великом Княжестве Литовском и Московской Руси. В статье устанавливается наличие в XVI – начале XVII в. общей для белорусско-украинских и древнерусских (московских) певческих книг тенденции формирования «Обихода».

SUMMARY

In XV – XVIII centuries the Eastern Slavic liturgical chant tradition was developed in different cultural and political European loci – the Grand Duchy of Lithuania and Grand Duchy of Moscow. The research paper establishes that in the XVI – the beginning of the XVII century there was a common tendency for developing the Belarusian-Ukrainian and Ancient Russian (Moscow) rules of church singing.

Карпилова А. А.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКИ В ЭКРАННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

В настоящее время диалектическая связь звукового и визуального начала в экранных искусствах приобрела обостренную актуальность во многом благодаря мощной эстетико-технологической эволюции их звукового компонента и, соответственно, усложнения динамических взаимоотношений изобразительного и звукового рядов.

Современная методология изучения музыки в экранным произведении основывается на междисциплинарном подходе. З. Лисса в 1970-х годах писала: «Нужен не музыковедческий, стилистический анализ киномузыки, не анализ применённых средств музыкальной выразительности и их развития, не анализ творчества отдельных авторов киномузыки и их индивидуального стиля, а анализ того, каким образом музыка и другие звуковые факторы сочетаются с визуальной сферой и её элементами» [5, с. 32].

План методики анализа музыки в структуре экранного текста предложила Т. Шак в монографии «Музыка в структуре медийного текста» [7]. Авторская методика анализа музыки в медиатексте предполагает комплексное рассмотрение музыки в синтезе с визуальным и сюжетно-вербальным рядом, в связи с чем за основу берётся аудиовизуальный, а не нотный вариант текста, поскольку партитура, созданная кинокомпозитором, звуковая дорожка, записанная в студии звукозаписи, и музыка, непосредственно звучащая в фильме, разнятся между собой. Таким образом, в основе методики лежит именно слуховой анализ музыкальной составляющей, без обращения к нотному тексту.

Использование исключительно слухового анализа в большой степени обусловлено спецификой и самого явления медиатекста, не предполагающего открытого доступа к нотному материалу. Т. Шак выделяет три основных этапа анализа музыки в структуре художественного фильма. Первый этап, вспомогательный по своей сути, заключается в выстраивании вертикальной таблицы-партитуры, показывающей соотношения вербально-сюжетного, визуального и звукового рядов текста. На этом же этапе автор рекомендует делать эскизные нотные записи основного музыкального тематизма, составлять горизонтальные таблицы-партитуры всего музыкального тематизма для

выявления принципов структурирования музыкальной композиции и отдельных тем в их экспозиции и трансформации, а также таблицы-партитуры кульминаций медиатекста. Этот очень важный этап анализа, при его соотнесении с музыковедческим, по сути, представляет собой детальное ознакомление с текстом и требует неоднократного просмотра материала для составления таблиц, выявления закономерностей в изложении, развитии и взаимодействии единиц музыкального материала, в их взаимосвязи с видеорядом, сюжетной ситуацией, видом драматургии, типом функционирования музыки и т. п. Второй этап исследователь отводит на изучение литературы по данному медиатексту, сбор и анализ информации о жанре фильма, его литературном первоисточнике (если это экранизация) и создателях. Наиболее важным и сложным в методике анализа является третий этап. Он посвящён выводам и обобщениям, которые могут быть сделаны в отношении ряда ключевых вопросов: типы функционирования музыки, виды взаимодействия музыки с вербально-сюжетным и видеорядами; роль звуковых/шумовых эффектов; жанрово-стилистические характеристики; музыкально-выразительные средства в их связи с беззвучными прообразами; роль музыки в драматургии медиатекста; музыкальный ряд как реализация смыслового подтекста; использование лейтмотивной техники и принципа монотематизма; выводы по композиции и музыкальному формообразованию на различных уровнях и т. д.

Ранее подобная методика была предложена, но не разработана столь системно в работах И. Шиловой, Т. Егоровой, Н. Кононенко. В частности, Н. Кононенко вводит в научный обиход метод анализа слуховой партитуры, объединяющий киноведческий (монтажные листы) и музыковедческий (слуховой анализ) подходы [4]. На наш взгляд, методика создания и анализа звукозрительного образа впервые была апробирована в записях С. Эйзенштейна к фильму «Александр Невский», предназначенных для С. Прокофьева.

Продолжаются теоретические споры по поводу методики изучения музыкально-звуковой составляющей экранного текста, требующей всестороннего совершенствования по части органичного соединения изучения звукового параметра фильмов с изобразительными аспектами проявления музыкального контекста в экранных произведениях.

Методология изучения музыки в экранном тексте предполагает также использование структурно-системного анализа, поскольку важно понимание соотношения части (музыкальный компонент) и целого (экранный текст). В то же время музыка представляет часть такого целого как фоносфера фильма, включающая, помимо музыкального, вербальный и шумовой компоненты.

Структурно-системный анализ в данном случае обуславливает следующую логику методологического подхода: конкретно рассматриваемая система (экранный текст – фильм, передача, клип и др.) входит как часть в систему более высокого уровня (метасистему экранных искусств). В то же время сама она складывается из компонентов, которые, в свою очередь, могут рассматриваться как системы ещё более низкого уровня и т. д. В данном случае

такой подсистемой выступает звуковая сфера фильма (передачи, клипа и т. д.), также состоящая из отдельных компонентов. Нижним предельным уровнем каждой изучаемой системы является уровень элементов, которые принимаются за неделимые, какой бы сложной структурой они ни обладали. Относительно нашей проблематики это уровень мельчайших музыкальных и экранных структур (по О. Дворниченко, экранно-музыкальная интонация-кадр).

Важным методологическим посылом является теория фоносферы, которую в 1986 г., опираясь на теорию ноосферы П. Тейяра де Шардена и В. Вернадского, музыковед М. Тараканов выдвинул как глобальную концепцию фоносферы Земли, трактованную им как звуковая среда обитания человека и социума. Экранная фоносфера, по сути, также образует самостоятельную упорядоченную систему и имеет несколько параметров, среди которых важны эстетический, технологический, экологический и другие. И хотя М. Тараканов имел в виду в первую очередь решающую роль музыки в создании фоносферы, можно в развитие его идей говорить о целостной фоносфере фильма, где существуют музыкальной, речевой и шумовой компоненты. Все они имеют диффузный характер, и в контексте фильма происходит их пересечение и взаимоналожение.

Ученица М. Тараканова искусствовед Т. Егорова в статье «Музыкальная фоносфера фильма и эффект «виртуальной реальности» отмечает, что понятие «фоносфера» обладает «редкой для терминов подобного рода универсальностью, масштабностью, а главное – удивительной точностью предвидения и констатации процессов, которые (сейчас об этом можно говорить с уверенностью) определяют индивидуальные и специфические особенности искусства XXI века. В свете событий, наблюдающихся в развитии кинематографа конца XX – начала XXI века и связанных с внедрением ультрасовременных интерактивных экранных технологий, компьютерной кино- и видеосъёмки, электронного монтажа, цифровой записи звука, мне представляется весьма перспективным и целесообразным использование данного понятия применительно к такому важному элементу экранного синтеза, как музыка фильма» [3, с. 284]. Автор справедливо отмечает, что в центре внимания нескольких поколений исследователей была музыка фильма и её взаимодействие с изобразительной стороной произведения, в то время как звуковая подсистема фильма, вопросы функционального сопряжения музыки с другими компонентами звукового ряда оставались на периферии исследований.

Музыка как выразительный элемент звуковой и одновременно звукозрительной сферы фильма определённым образом участвует в формировании структуры всего произведения, его композиции и драматургии. В результате образуется особая сложноорганизованная система, куда входит несколько подсистем, в том числе звуковая. В таком расширенном контексте рассматривается медийная музыка в работах А. Чернышова [6].

Некоторые исследователи (Г. Троицкая, Т. Егорова) в своих работах позиционируют исторический аспект исследования, предполагающий рассмотрение общих музыкально-драматургических приёмов, применяемых в

фильмах разных периодов и стран, в контексте исторического процесса, художественных течений и различных эстетических направлений.

Культурологическую проблематику по вопросам музыки фильма, а шире – взаимодействия экранного и музыкального искусства – можно определить двумя направлениями: во-первых, киномузыка рассматривается как часть музыкальной культуры, как прикладной вид музыкального искусства; во-вторых, киномузыка как часть экранной культуры, экранного звукозрительного синтеза. Есть две основных закономерности взаимодействия музыки и экранной формы: роль музыки в структуре фильма, которая может быть рассмотрена в историческом, условно говоря, композиторском плане (как новый вид самой музыки), и с точки зрения элемента экранной образности. И тот, и другой аспекты имеют свои основания и нашли реализацию в научных трудах.

Первый аспект обусловлен специфическими особенностями киномузыки, которая понимается как новая область музыкальной культуры. В частности, О. Дворниченко трактует киномузыку как продолжение в новом качестве той области музыкальной культуры, где музыка выступала в синтезе с театром, балетом, пантомимой [2]. Открытие звукового кино создало не только новое искусство, новый синтез, но и способствовало появлению новой области музыкальной культуры. Музыка сыграла особую роль в становлении кинематографа как нового вида искусства.

Второй аспект раскрывается по преимуществу в работах киноведа, рассматривающего музыкальный компонент как часть кинематографической формы. Общая историческая парадигма состоит в постепенном превращении музыки из «аккомпанемента», атрибута демонстрации фильма в его неотъемлемую часть. Из сопровождения, «иллюстратора» фильма музыка стала активным элементом экранного синтеза. Что же, собственно, отличает музыку фильма от автономной музыки, задаётся вопросом исследователь и выделяет константные (постоянные и обязательные) признаки, которые имеются во всех образцах музыки фильма и без которых они перестают быть объектами данного рода. Среди них – «включённость музыки в кинематографический звукозрительный синтез; новое понимание музыкальной драматургической целостности (завершённая концепция при условии дискретности музыкальной линии); статика исполнительской интерпретации и участие звукорежиссёра не только в механическом воспроизведении музыкального материала, но и в творческом процессе; создание музыки с учётом бисенсорности процесса её восприятия» [1, с. 14].

Итак, в изучении музыки в экранном произведении требуется междисциплинарный подход, поскольку эта область пограничная и по своему предмету связана с эстетикой, теорией культуры, искусствознанием, социологией искусства, психологией и другими смежными науками.

В целом комплексное изучение музыки фильма включает такие подходы, как: – философско-эстетический (онтологические основы объединения звуковой и визуальной сфер в кинофильме – проблемы движения, пространства и времени в

кинотексте; структура зрительной и звуковой сферы в кино и их диалектическое единство);

- психологический (восприятие музыки в контексте фильма);
- феноменологический (изучение авторского творчества – режиссёрского или композиторского);
- функционально-эстетический (эстетические функции музыки в структуре фильма);
- жанрово-видовой (музыка и её связь с видом экранного искусства – игровое, неигровое, анимационное; с жанром – детектив, фантастика, мелодрама, фэнтэзи, сказка, телепередача, музыкальный видеоклип и др.);
- стилевой (киномузыка и индивидуальный стиль композитора и режиссёра; типы отношений «режиссёр-композитор»);
- структурно-семантический (значение музыки на фабульно-сюжетном, композиционно-драматургическом, концепционном уровнях фильма);
- исторический аспект (этапы становления киномузыки) и другие.

Таким образом, при изучении места музыки в системе средств выразительности фильма и определении её художественных функций в структуре кинотекста среди основных методов следует учитывать системный, позволяющий рассматривать музыку как составную часть целостной системы экранного произведения в единстве содержания и формы; структурно-функциональный, дающий возможность выявить композицию и функции музыки в экранном произведении; киноведческий и музыковедческий в их жанрово-стилевом и стилистическом аспектах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьева, О. Н. Эстетическая и социальная природа киномузыки : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 09.00.04 / О. Н. Астафьева. – М., 1992. – 20 с.
2. Дворниченко, О. И. Музыка как элемент экранного синтеза / О. И. Дворниченко : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Всесоюзный гос. ин-т кинематографии. – М., 1975. – 27 с.
3. Егорова, Т. К. Музыкальная фоносфера фильма и эффект «виртуальной реальности» / Т. К. Егорова // Звуковая среда современности : сб. ст. памяти М. Е. Тараканова (1928 – 1996) / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова – М., 2012. – С. 284 – 294.
4. Кононенко, Н. Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма / Н. Г. Кононенко. – М. : Прогресс-Традиция, 2011. – 286 с.
5. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса ; пер. с нем. А. Зелениной, Д. Каравкиной. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
6. Чернышов, А. В. Медиамузыка: основы теории, практика и история : автореф. дис. ... д-ра. искусств. : 17.00.02 / А. В. Чернышов. – М., 2013. – 40 с.
7. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медийного текста / Т. Ф. Шак. – Краснодар : КГУКИ, 2010. – 326 с.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается комплексная основа теоретико-методологического подхода к изучению музыки в структуре экранного произведения (фильма, передачи, клипа), включающего системный, структурно-функциональный, киноведческий и музыковедческий методы анализа.

SUMMARY

The article reveals the complex of the basis in the theoretical and methodological approach to the study of music in the structure of the screen product (film, transmission, clip), including system, structural, functional, cinematographic and musicology methods of analysis.

Костюкович М. Г.

ОБРАЗЫ ВЛАСТИ И РУКОВОДСТВА В БЕЛОРУССКИХ ИГРОВЫХ ФИЛЬМАХ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

В изображении общественного устройства и социальных отношений белорусское кино не занимает главенствующих позиций. Задача говорить про общество и создавать его портрет давно делегирована телевидению. В 2010-е годы кинематограф избегает высказываться о социальном устройстве, создаёт образ общества сумбурным и фрагментарным, со множеством социальных стереотипов и минимумом социальных маркёров, всегда используя строго определённые. Социальное положение персонажа обычно маркируется по двум критериям: «богатство/бедность» и «руководитель/подчинённый». Первый критерий ясен и предсказуем, его отличие в том, что он не влечёт социального взаимодействия: мир бедных и мир богатых не пересекаются, конфликт богатых и бедных остался в игровых фильмах 1990-х годов. Второй критерий часто задействуют в сюжетобразующем конфликте. Так раскрывается его двоякость: с одной стороны, положение персонажа в социальной иерархии «подчинённый – руководитель» или «подданный – властитель» важно в развитии сюжета; с другой – оно не создаёт полноценного образа социальных отношений, потому что чаще всего сюжет не выходит за пределы личного конфликта.

Тем важнее обобщить, каков образ власти и руководства, властителя и руководителя, подданного и подчинённого в игровых киносюжетах 2000-х годов, какого рода отношения между такими персонажами, насколько строга социальная иерархия и какими коннотациями наделяются элементы этих социальных отношений в целом, какие элементы социального устройства отображаются и какие социальные стереотипы, желаемые и действительные модели социального взаимодействия связываются с парадигмой «власть – подчинение». Важно определить, чью точку зрения транслирует кинематограф – руководителя, подчинённого, «чужого» или маргинала, исключённого из социальных отношений.

Чаще других в белорусских фильмах изображается строгая военная иерархия. Современные военные сюжеты не имеют приписываемого им генетического родства с классическими военными лентами «Беларусьфильма» по основным характеристикам – тематике и жанрам, сюжетным мотивам, специфике конфликта и сети персонажей.

В представлении белорусского кинематографа социальные отношения обычно уподобляются воинской иерархии со специфической субординацией: каждый в этой иерархии одновременно чей-то начальник и чей-то подчинённый. Притом иерархия всегда прослеживается снизу доверху: главного героя обычно изображают младшим чином, лейтенантом, выпускником военного учебного заведения. Он поступает в подчинение старшему офицерскому составу, здесь обязателен образ капитана, эпизодически появляются персонажи в звании майора и полковника. Завершается иерархия образом военного министра и опосредованным, данным, например, портретом в кабинете, образом главнокомандующего (фильмы «Щит Отечества», «Днепровский рубеж», «Снайпер. Оружие возмездия», «Снайпер-2. Тунгус» и др.).

Эта чёткая иерархия, всегда состоящая из таких звеньев, воспроизводится и в «милицейских фильмах», где главный герой – лейтенант милиции (сериал «Участок лейтенанта Качуры», «Следы на воде»).

Взаимодействие в иерархии подчинено воинскому уставу, который в сюжетах связан с таким же закономерным переходом от исполнения к распоряжению, от действия к слову и от динамики к статике. Жизнь главного героя связана с исполнением приказов и проходит в непрерывном, изматывающем движении. Чем выше воинское звание персонажа и его положение в иерархии, тем меньше движения и больше слов ему позволено в кадре. Старшие чины монументальны, неподвижны, единственное доступное им средство проявления воли – слово, или приказ.

Такой драматургический стереотип даёт военной иерархии коннотации неповоротливости, косности, архаичности. Через ассоциативную связь она передаёт концепту порядку коннотации неизменности, косности, невозможности перемен.

Миссия главного героя формально – защищать правопорядок, а содержательно – восстанавливать статус-кво, нарушенный по чужому умыслу. В результате главный герой не получает повышения по службе и чину, то есть никоим образом не меняет сложившуюся иерархию, отождествлённую с порядком. Как правило, герой или просто остаётся в живых и это подаётся как его сюжетный выигрыш, или же получает выигрыш вне социальной иерархии, например, добивается взаимности в любви или восстанавливает прерванную дружбу.

Такое положение вещей подаёт подвиг, незаурядное усилие обыденным, не стоящим поощрения и, в конце концов, безрезультатным, ведь, совершив что-то экстраординарное, герой не меняет своего статуса.

Очевидно, при всей авторской симпатии к герою социальное устройство в подобных сюжетах изображается с точки зрения и в интересах персонажей, которые находятся на высших позициях в иерархии. В образах вышестоящих всегда акцентируется забота о подчинённых и проводится коннотация отцовства, опеки. Изображаются они исключительно в сценах совещаний и никогда в контакте с нижестоящими, тем более с главным героем, и, как

правило, на совещаниях высшие чины подробно расспрашивают о положении дел. Для сравнения: в советских военных фильмах начальствующий командный состав изображался всегда и неизменно решающим – направляющим войска, дающим распоряжения. Высшее начальство семантически связывалось с приказом вплоть до фильма «В августе 44-го...» (2001 г., сцен. В. Богомолов, реж. М. Пташук), главным проявлением власти было ограничение и испытание: военачальники отдавали трудные в исполнении приказы и ставили строгие ограничения, например, сокращали срок операции. Постсоветский белорусский кинематограф заменил устойчивый образ начальника-вершителя образом неосведомлённого начальника-опекуна. В современных фильмах военное начальство проявляет свою власть скорее в том, что избегает отдавать приказы под нажимом коннотации «отцовства». Так, появляются невозможные прежде сцены, как в фильме «Следы на воде» (2017 г., сцен. Н. Ильинский, А. Житков, А. Голубев, реж. А. Анисимов), где низовые подчинённые уговаривают военного министра на операцию, а тот отказывается отдавать приказ, заботясь о подчинённых.

«Возможность отказать» – вот новый признак человека, наделённого властью. «Невозможность отказаться» – признак подчинённого. Это значит, что даже военная иерархия теперь парадоксально трактуется в понятиях «свобода/несвобода»: каждый в иерархии одновременно более свободен, чем нижестоящий, и менее свободен, чем вышестоящий. Таким образом, главнокомандующему абсолютистски приписывается полная свобода действий.

В этой иерархии ещё нет бунтарей, но уже появляются «чужие». Лейтенант Стрижев в фильме «Щит Отечества» (2007 г., сцен. А. Мышалов, реж. Д. Скворцов) показан как будто бунтарём – стритрейсером, «тусовщиком», носителем хаоса, но это сделано для оттенения его «положительных», армейских черт, на деле же он не делает ничего, что может нарушить положение вещей. А вот капитан милиции из фильма «Следы на воде» – оборотень, «чужой», «лазутчик» в строгой иерархии. Похожий оборотень, «чужой» есть и в фильме «Мы, братья» (2015 г., сцен. Р. Макушев, реж. У. де Виталь). Для него сюжет всегда заканчивается гибельно, потому что он подразумевается предателем. Это навязывает иерархии коннотацию безысходности – в ней невозможна личная воля.

Можно предположить, что военная иерархия именно в такой трактовке преподносится в кинематографе как приемлемое устройство общественных отношений. При этом следует делать поправку на чрезвычайно низкий уровень драматургии: подобные образы могут быть просто неумелой калькой с известных кинообразов воинской иерархии.

Вне военной темы не так много образов социального устройства, их можно восстановить по фрагментам, и самый отчётливый и показательный образ социальных отношений дан в фильме «Белые Росы. Возвращение» (2014 г., сцен. А. Дударев, А. Бутор, Ю. Гирель, реж. А. Бутор).

Первая сцена фильма задаёт ключевую метафору сюжета – деловые переговоры на нереальных условиях, в которых власть обозначена у того, кто ставит ограничения. Драматургия довольно последовательно выстроена на тривиальном сентиментальном конфликте «бизнеса» и «личной привязанности» или, проще, стяжательства и совести. В основе фильма лежит сюжет раскаявшегося грешника, трактованный как отказ от успеха и благополучия.

Формально власть отождествляется с богатством: у кого больше имущества, тот и могущественнее. Но содержательно воспроизводится примерно та же иерархия, что в военных сюжетах, только трактуется она в понятиях «торг – соглашение»: кто выше в социальной иерархии, тот может торговаться, сбивать или набивать цену, кто ниже – может только соглашаться. Примечательно, что нижестоящему как будто позволено отказаться, но только до определённого хода, за которым следует наказание, в целом отказ запрещён и карается исключением из иерархии.

Эта раздвоенность воплощается на всех сюжетных уровнях. Главные герои двойки, как герои военных фильмов. Они руководят как будто успешным бизнесом, но в то же время стеснены строгими, почти невыполнимыми условиями договора и вынуждены прятаться от тех, у кого больше власти, и давить на тех, кто ниже в иерархии. Власть имущим – это значит, более богатым – они не имеют права диктовать и с ними не пытаются хитрить: хитрят с теми, кто ниже по статусу. В самом низу этой иерархии располагаются положительные герои, наделённые тривиальными положительными чертами, прежде всего принципиальностью, честностью, добросердечием и чистотой помыслов (это важный маркёр – идеалистические черты сентиментально связываются с неуспешностью и низшими позициями в социальной иерархии).

Таким образом, положение героя в социальной иерархии маркируется по трём критериям: «успешность/неуспешность», «богатство/бедность», «хитрость/добросердечие». Создаётся сентиментальный образ социальных отношений, в которых чем выше социальный статус, тем человек хитрее, успешнее и богаче. Как ни изменяются причинно-следственные связи, все они будут верны: «чем хитрее, тем успешнее» (для подтверждения служит фраза главного положительного героя «Я лучше буду дворником, чем как «эти»); «чем успешнее, тем хитрее», «чем богаче, тем успешнее», «чем честнее, тем беднее» или «чем хитрее, тем богаче». Примечательно, что такая модель социальных отношений исключает фактор труда, отсутствующего как таковой или изображающегося тщетным, не дающим плода.

Такой сентиментальный взгляд видит власть и руководство исключительно как результат хитрости и стяжательства – других образов власти в фильме нет. У этого образа три эпизодических воплощения: глава сельсовета, который принимает взятку, не выполняет просьбу; заведующая приютом для одиноких, отказывающаяся героям, а потом брезгливо подписывающая заявление об опеке; заведующая детским домом,

присваивающая гуманитарную помощь. Образы власти и руководства обрастают коннотациями отрицательными, связываются со стяжательством, равнодушием, хитростью, изворотливостью и просто отвратительностью, даже внешней.

Героям низовым, нищим, невезучим и принципиальным позволено отказываться только до определённого хода: когда они слишком мешают, против них устраивают козни или от их услуг отказываются, словом, их исключают из иерархии, тем самым подтверждая, что иерархия основана на соглашении, буквально на безусловном согласии нижестоящих с правилами вышестоящих. Бунт невозможен.

В этом сентиментальном образе мира любопытны два обстоятельства: переговоры никогда не дают результата (договориться не могут даже партнёры и друзья, хотя в фильме постоянно акцентируется подписание договора и подпись как знак согласия); движение возможно только вниз по социальной лестнице. В конце концов иерархия редуцируется, с верхних позиций персонажи спускаются в самый низ, и это преподносится как победа положительных героев. Успешные богатые руководители добровольно, из добрых чувств, отказываются от своего статуса и оказываются на одном уровне с неуспешными и нищими, которые не становятся успешными и состоятельными.

Вместо возможных социальных выигрышей герои получают только один, тоже из-за пределов социальной иерархии, – родство. Всеобщее родство, которое вскрывается к финалу сюжета, – расхожий сериальный приём, который создаёт удивительный образ мира: мир так узок, что все в нём друг другу родственники. Можно принять это за отголосок драматургии 1990-х годов, которая наслаивала родственные связи поверх социальных, так что вертикальная социальная иерархия в конце концов определялась только горизонтальной степенью родства всех её участников. Такой образ социальных отношений можно видеть в фильмах на изломе десятилетий: «Сын за отца», «Бальное платье». Возможно, образ всеобщего родства – просто результат не совсем уместного сочетания старого и нового сюжетов в новой версии известного фильма «Белые Росы». Примечательно, что чужеродные мотивы власти и подчинения проявились и стали сюжетообразующими в сиквеле сюжета, который исчерпывается мотивами родства и родного дома.

Нельзя сказать, чью точку зрения выражает образ социальной структуры в фильме «Белые Росы. Возвращение». Судя по тому, что образы вышестоящих пародийны, фильм пытается выразить симпатию нижестоящим персонажам, но и их образы не без язвительной сатиры, и в сюжете нет «чужого», которому был бы позволен взгляд извне.

Несколько фрагментарных образов социальной иерархии и интересующих нас связей «подчинённый – начальник» можно заметить в фильмах «ГараШ» (2015 г., сцен. и реж. А. Курейчик) и «Party-zan фильм» (2016 г., сцен. А. Курейчик, реж. А. Курейчик, С. Дмитренко). Отношения

власти, руководства и подчинения изображены в них неизменно сатирически, но чёткого критерия иерархии, последовательных признаков власти и руководства не прослеживается. Иерархии как таковой нет, все персонажи связаны не вертикальными связями подчинения/управления, а горизонтальными отношениями сделки. В определённом ракурсе такой образ мира можно назвать наиболее достоверным: общество как хаотическая совокупность сделок, соединяющих людей из разных социальных сфер; сделка как главное социальное взаимодействие в диапазоне от кумовства и взяточничества до коммерческого и политического договора. Притом нельзя сказать, что в этой сделке у кого-то есть привилегия и возможность диктовать условия, то есть власть: кажущийся перевес одной стороны оборачивается победой другой, все персонажи оказываются трикстерами и ведут игру. Сделка как попытка схитрить – таков образ социальных отношений в этих фильмах, к этому располагает и жанр (сатирическая комедия) и фарсовая подложка сюжетов.

Можно заметить, что наделённые властью изображены в единственном действии – они давят на тех, с кем совершают сделку, а те, с кем они заключают сделку, изображены только в попытках увильнуть. Если же изображается коллектив, который трудится, то отношения руководителей и подчинённых не выстроены в традиционной иерархии, потому что жанр предписывает инверсию: сюжеты изображают умелых и честных подчинённых, пытающихся руководить, и жуликоватых начальников, которые стремятся избежать ответственности. Только в фильмах А. Курейчика социальный статус героев несколько раз в течение фильма меняется, что является основой коллизий. Но это не влияет на общее положение вещей в мире героев.

Борьба за власть – нечастый мотив. Иногда он проявляется опосредованно, фрагментами и намёками, как в фильме «Мы, братья», где неназванные и несуществующие силы из-за границы государства пытаются захватить власть в стране. Но поскольку не названы и не показаны обе стороны конфликта и действие развивается только на уровне низших субъектов социальной иерархии, говорить о внятной теме борьбы за власть не приходится.

Образ власти в детском кино («Новогодние приключения в июле», 2008 г., сцен. Е. Турова, реж. Е. Турова, И. Павлов; «Рыжик в Зазеркалье», 2011 г., сцен. и реж. Е. Турова) двояк: есть хорошая власть (она отождествляется с «законной») и плохая власть (незаконная, желающая зла). Канон предписывает двум властителям-конкурентам не бороться за власть, а решать свой спор через посредничество главных героев, чужаков, избранных для спасения мира. В постсоветское время, лишившись идеологической подложки, конфликт мимикрировал под более простой и аморфный сказочный мотив сражения добра со злом и потерял основные сюжетобразующие элементы.

В детском кино заметны признаки отсутствия разговора о социальном устройстве, например, исчезновение школьной темы и жанра школьного фильма, изобретённого в советском кино. Образ школы всегда читался как миниатюра социального устройства, и в этом безопасном пространстве позволялось его обсуждать и даже критиковать. То, что образ школы исчез, не означает, что исчезла необходимость обсуждать социальное устройство, просто этого стали избегать. Фрагментарные школьные сценки есть в фильме «Невероятное перемещение» (2014 г., сцен. Р. Шаграй, реж. А. Анисимов). Из них можно понять, что дети и взрослые, ученики и учителя, состоят в отношениях зависимости и абсолютной власти. Ученики занимают низшую ступень в иерархии, им позволено только слушаться. Учителя, находящиеся на верхней ступени, обладают полной властью распоряжаться временем и свободой учеников, но проявляют власть только в упрёках, возможности уязвить детей, то есть власть и руководство трактуется в натуральном смысле превосходства сильного над слабым.

Таким образом, чаще всего социальная структура перенимает в белорусских фильмах иерархические черты армии, другая метафора социального договора – сделка. В целом же белорусский игровой кинематограф нового века избегает говорить о социальном устройстве, сужая пространство героев до личного и интимного.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется образ социальных отношений, предложенный белорусским игровым кинематографом в 2000-е годы. Выделены основные маркёры социальной идентичности, социальные стереотипы и ключевые метафоры социальных отношений, а также описаны главные художественные особенности изображаемых элементов социальной иерархии.

SUMMARY

The article examines the image of social relations proposed by the Belarusian cinema in the 2000s. Highlighted are the main markers of social identity, social stereotypes and key metaphors of social relations, as well as the main features of the depicted elements of social hierarchy.

Котович Т. В.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: ИСТОРИЯ И ВИТЕБСКИЕ СМЫСЛЫ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ

*Витебский государственный университет им. П. М. Машерова
(Поступила в редакцию 01.02.2018)*

«Победа над Солнцем» 1913 г. обладала качествами пограничного спектакля: в ней предлагался не просто раскол структуры художественного произведения путём отвержения ясных параметров всей системы в пользу хаоса – в ней таились потенциальные возможности всех тех художественных высказываний, что найдут воплощение в искусстве на протяжении XX – начала XXI в.

Цель статьи – выявление хронотопа футуристической оперы «Победа над Солнцем» от первой постановки в декабре 1913 г. до недавних сценических действий в Витебске. Проведён структурный анализ и прояснение семантики постановок.

История и структура первого спектакля «Победа над Солнцем». В июне 1913 г., находясь в Кунцево под Москвой, Казимир Малевич сообщал Михаилу Матюшину: «Кроме живописи я ещё думаю о Театре футуристическом, об этом писал Крученыху, который согласился принять участие ... декорации будут такие, что оближешься» [1, с. 52]. В декларации съезда баячей от 20 июля было отмечено следующее: «Устремиться на оплот художественной чахлости – на Русский театр и решительно преобразовать его. Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! – с этой целью учреждается *новый театр* “Будетлянин”» [2, с. 23 – 24].

В «Победе над Солнцем», опере в двух деймах и шести картинах, 15 персонажей: два Будетлянских силача, Нерон и Калигула в одном лице, Путешественник по всем векам, Некий злонамеренный, Забияка, Неприятель, Разговорщик по телефону, Пёстрый глаз, Толстяк, Чтец, Старожил, Внимательный рабочий, Молодой человек, Авиатор. А также Новые, Трусливые, Вражеские воины, Спортсмены, Похоронщики, Несущие солнце и хор.

В первом дейме четыре картины, причём каждая имеет собственную окраску визуального облика. В первой картине белое (стены) контрастирует с чёрным (пол). Она самая длинная по времени. Будетлянские силачи начинают действия, провозглашая поражение Вселенной, вооружение всего мира и погружение гор.

Во второй картине – зелёные стены и пол. Здесь многолюдно, проходят Вражеские воины в костюмах турков, певцы в костюмах Спортсменов, вступает в действие хор и выступают солистами Силачи: «Скрылось солнце. / Тьма обступила. / Возьмём все ножи / Ждать взаперти».

В третьей картине чёрные и стены и пол. В ней действуют только Похоронщики, и состоит она только из их короткой арии. Четвёртая картина не выявлена конкретным цветом, она представляет собой некий итог всего только что произошедшего. Разговаривающий по телефону узнает, что Солнце покорено, и тут же Несущие солнце провозглашают, что Земля больше не вертится, так как Солнце вырвано с жирными, «пропахшими арифметикой» корнями. Хор поёт гимн тьме и чёрным богам, потому что солнце железного века умерло. Один из несущих утверждает, что отныне солнце и свет будут только внутри.

Второе деймо происходит в месте, которое называется «десятый стран» и имеет свой точный топос: «Изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь, как просверленные трубы, много окон, расположенных неправильными рядами, и кажется, что они подозрительно движутся» [3, с. 17]. В диалоге Новых и Трусливых выясняется, что прошлое уничтожено,

весь город проветривается другими ветрами, а Чтец кричит о том, что жизнь без прошлого хороша, ибо всё уподобляется чистому зеркалу и все свободны от тяжести всемирного тяготения. В шестой картине, такой же по времени, как и самая первая, начальная, Толстяк видит башню, небо и улицы вниз вершинами, словно в зеркале. Спортсмены, Авиатор, силачи создают невероятное движение, в котором всё перевернуто с ног на голову.

Есть ещё один очень важный элемент во всём, что происходит в «Победе...» и что оказалось принципиально важным в визуальном облике первого спектакля. Это отсутствие личности и личностного начала в сюжете, смыслах, сущностных переплетениях событий (в данном случае фрагментов, обрывков событий). Спортсмены, Хор, Несущие солнце, Новые, Похоронщики – это масса. И они на самом деле персонажи будущей цивилизации, свергающей Солнце и живущей в новых условиях перевернутого мира. Но, кроме того, и случайные, время от времени появляющиеся частные герои (Внимательный рабочий, Забияка и пр.), и масса режутся на части прожекторами. Ни основных, ни тем более второстепенных уже нет ни в каком качестве. Наступает полное «расчеловечивание» мира. Ещё не началась Первая мировая война, а на сцене уже была выявлена главная трагедия XX века.

Примечательно то, что дело не в новой стилистике сценического высказывания и не в новых выразительных средствах его оформления. Важно понять, что, как это ясно из слов И. Терентьева, «заумь» – это ничто, абсолютный ноль [4, с. 37]. Существенным в этом контексте является осознание, что авангардистское произведение не воссоздает хоть какую-нибудь из возможных реальностей (действительную, подразумеваемую или воображаемую), а производит принципиально новый системный тип: главное здесь – построение, формирование знака.

Суть произведения в принципиально новом хронотопе, то есть в ином, чем принято и существовало до сей поры в искусстве, пространстве-времени спектакля.

Витебское ветвление в нелинейности. 6 февраля 1920 г. в центре Витебска на сцене Латышского клуба в один вечер были представлены «Победа над Солнцем» и Супрематический балет. С этого вечера открывается путь УНОВИСа (Утвердителей нового искусства), ядра Витебской школы, возглавляемого Казимиром Малевичем (14 февраля 1920 г.).

Эскизы оформления витебского спектакля сделала Вера Ермолаева, сподвижница К. Малевича и ректор Витебского художественно-практического института. Они были выполнены в технике раскрашенной гравюры, и это решение строилось на технологиях кубизма и футуризма. В. Ермолаева руководила и театральной студией, и действие исполняли её ученики, звуковым сопровождением был закулисный шум. Сам К. Малевич также участвовал в создании витебского варианта футуристической оперы «Победа над Солнцем» и сделал эскиз костюма витебского Будетлянского силача,

которого А. Шатских называет провозвестником будущего, очеловеченного Чёрного квадрата [5, с. 46].

10 февраля 1920 г. в «Известиях Витебского губернского совета депутатов» И. Абрамский писал: «Театральный Витебск ожил... К начавшимся спектаклям “Театра Революционной сатиры” подоспел организованный группой левых художников в пользу “Недели фронта” спектакль “Победа над Солнцем”, состоявшийся 6 февраля в Латышском клубе. В наше время, когда вопрос о новых формах в искусстве вызывает к себе такой усиленный интерес, когда происходит ожесточённая война между старым и новым миром творчества, этот спектакль, несомненно, имеет большое значение в художественной жизни нашего города.

Предшествовавший спектаклю митинг прошёл вяло и бесцветно, выделяясь резким контрастом от настроения, созданного Мих. Пустыниным своего нового стихотворения “Да здравствует Долой”, выступали ученики художественного класса худ<ожников> Малевича и Ермолаевой, Гаврис, Зуперман и Носков, причём последний преподнёс аудитории довольно нудный, хотя и не лишенный интереса доклад о новых достижениях в искусстве ... Что касается самого спектакля “Победа над Солнцем”, то хорошо, что он происходил поздним вечером, а то бы солнце могло обидеться на витебских “будетлян” и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушинных криков, имевших место в этой пьесе.

Нужно отдать справедливость устроителям вечера. Декорации и костюмы в пьесе были необыкновенно оригинальны и интересны, и на этой внешней обстановке можно было построить великолепное содержание на настоящем русском языке.

В общем же нужно приветствовать организацию этого вечера как несомненно интересное проявление исканий в области создания нового вида театрального представления. Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка» [6, с. 4].

Супрематический балет представлял собой выявление основных форм: «элементов движения, его развёртывания из центра в порядке следования многих фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращение по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом». По мысли Нины Коган, направляемой К. Малевичем, основной мыслью балета был порядок развития самого движения форм: «Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат» [7, с. 21].

Актёр, несший перед собой большой чёрный квадрат на плоскости, был центром сценической композиции, объединяющим началом и финалом всего передвижения других плоскостей в сценическом пространстве. Актёры, несшие круг, и актёры, несшие красный квадрат, вместе с теми, кто сформировал линию пересечения, образовывали крест. А потом появлялись ещё десять актёров, которые располагались на планшете сцены дугой, пересекающей этот крест.

«Победа над Солнцем» и Супрематический балет, показанные совместно единой группой, представляли собой целостное действо, развивающееся друг в друге. К этому времени концепция супрематизма уже обрела свою целостность и художественное проявление в работах К. Малевича, объединения «Супремус», сподвижников и единомышленников.

«Победа над Солнцем» 1913 г. – точка бифуркации и свержение в хаос. Она оказалась новым и неожиданным явлением даже в контексте скандальных диспутов, акций и дискуссий художников первого эшелона авангарда. Значение постановки определяется ещё и историей её воздействия, силой вызванного ею шока, импульсом, который длится целый век.

Модернистские проекты выявляли изысканность идеи, значение цвета и согласованность форм по законам супрематической композиции. В советские времена модернистская тенденция в искусстве не приветствовалась, была чуждой и в сценические условия не допускалась. В ней не видели ни внешней красоты, ни внутренней духовной составляющей. В сегодняшнем контексте она выглядит красивой до математичности, но несколько архаичной. Несмотря на подобный нюанс, подобные тенденции сохраняют потенциал самой структуры, а главное – свойства знака в культуре, так как акцентированы именно на выявлении и фиксации знака, а не значения и содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М. : Русский авангард, 2004. – Т. 1. – 583 с.
2. Малевич, К. Собрание сочинений : в 5 т. / К. Малевич. – М. : Гилея, 1995. – Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913 – 1929. – 393 с.
3. Кручёных, А. Победа над Солнцем : опера в двух деймах, шести картинах / А. Кручёных. – СПб. : Тип. т-ва «Свет», 1913. – 24 с.
4. Сироткин, Н. О методологии исследования авангардизма, или Семиологические отношения авангардизма к действительности / Н. Сироткин // Семиотика и авангард : антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов. – М., 2006. – С. 33 – 42.
5. Шатских, А. Театральные затеи УНОВИСа и их инициатор / А. Шатских // Малевич. Классический авангард. – Витебск, 2000.
6. Абрамский, И. Витебские «будетляне» / И. Абрамский // Известия Витебского губернского совета депутатов. – 1920. – 10 февраля. – С. 4.
7. Коган, Н. О супрематическом балете / Н. Коган // Альманах УНОВИС. – Витебск, 1920.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется хронотоп авангардного произведения «Победа над Солнцем», ставшего символом веры всего русского модернистского движения. Созданная во 2-й половине 1913 г. футуристическая опера в представлении её создателей Казимира Малевича, Алексея Кручёных, Михаила Матюшина и Велимира Хлебникова взламывала классическое сценическое мышление, а также визуальную образную систему, уже набравшую силу в алогизме и кубофутуризме, лучизме и абстракционизме, – всех тех направлениях, которые прошли быструю апробацию в арт-пространстве России в первом десятилетии XX в. Именно в декорациях «Победы над Солнцем» появилась идея

супрематизма как высшего проявления беспредметного, внебытового, внеземного в искусстве. В 1920 г. с вечера, на котором была показана опера «Победа над Солнцем», в истории осуществляет себя УНОВИС – творческое объединение под руководством К. Малевича в Витебске.

SUMMARY

The subject of article is the analyses of the chronotope of the famous avant-garde works «Victory over the Sun», which became credo of all the Russian modernist movements. The futurist Opera was created in the second half of the 1913 by Kazimir Malevich. Alexei Kruchenykh, Mikhail Matyushin and Velimir Khlebnikov. It hacked a classic stage thinking, and visual imagery system has gained strength in the «cubofuturism» and the «alogism», the «lutchism» and the abstract art, all those areas that were quick approbation in the art space of Russia in the first decade of the XX century. There is in «Victory over the Sun» the idea of Suprematism appeared as the ultimate manifestation of pointlessness, metaphysical in the art. «UNOVIS» creative Association, under the leadership of Malevich starts in 1920 the evening, which was shown to the Opera «Victory over the Sun» in Vitebsk.

Кучеренко Л. П.

БИОГРАФИЯ РОЛИ – ОСНОВА В СОЗДАНИИ АКТЁРОМ ХАРАКТЕРА И ОБРАЗА

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 20.02.2018)*

Процесс создания сценического образа не может ограничиваться изучением только настоящего или будущего героя. Актёр должен знать биографию действующего лица, его прошлое, часто уходящее далеко за рамки драматургического произведения. Действуя в качестве сценического персонажа, актёр добивается определённой цели, раскрывая при этом все свойства личности и характер героя.

Чтобы глубже понять, в чём состоит сложность и своеобразие личности, необходимо проследить путь её становления, начиная с детства. Многие закладываются в семье, где герой родился, зависит от среды, в которой он вырос, воспитывался, учился и в которой формировались его привычки и вкусы, возникали физические, социальные или эмоциональные проблемы. Проблемы, уже решённые или ожидающие своего решения. В них сокрыты цели на будущее, тайные мечты, планы, мировоззрение и мироотношение – пристрастия и антипатии. Другими словами, это внутренний мир роли, её содержание.

Для того, чтобы сценический образ был живым, необходимо выяснить его прошлое до начала пьесы. Если нет возможности узнать его из текста, то биографию персонажа актёр должен додумать. Направление актёрской фантазии обуславливается режиссёрским замыслом будущей постановки, определяющим цель, сверхзадачу спектакля.

Составленная актёром биография сценического образа не должна быть сухой и формальной, несущей информационно-хронологический характер. Это должен быть эмоциональный, живой, увлекательный рассказ о прошлом

персонажа, вмещающий не только данные из пьесы, но и фантазии самого исполнителя. Необходимо, чтобы в рассказе проявился опыт не только профессиональный, актёрский, но и человеческий – опыт его души и сердца.

Прошлое человека включает и то, что он смог реализовать, и то, что осталось неосуществлённым. Поэтому именно здесь исполнитель должен искать корни внутреннего конфликта, нерешённую эмоционально-психологическую проблему, которая обнажает «зерно» его характера.

Вот что говорит о своём прошлом героиня пьесы «Иванов» А. Чехова Анна Петровна: «Вы говорите, что Николай то да сё, пятое, десятое. Откуда вы его знаете. Разве за полгода можно узнать человека? Это, доктор, замечательный человек, и я жалею, что не знали его года два-три тому назад. Он теперь хандрит, молчит, ничего не делает, но прежде... Какая прелесть!.. Я полюбила его с первого взгляда. Взглянула, а меня мышеловка – хлоп! Он сказал: пойдём... Я отрезала от себя всё, как, знаете, отрезают гнилые листья ножницами, и пошла... А теперь не то... Теперь он едет к Лебедевым, чтобы развлечься с другими женщинами, а я... сижу в саду и слушаю, как сова кричит».

Только подробно и эмоционально представив время, когда Анна Петровна была счастлива со своим мужем Ивановым, актриса сможет понять и раскрыть чувства героини, которые передают её нынешнее состояние, постичь внутреннее содержание и действенный конфликт характера. Если же прошлое персонажа изучено недобросовестно, если его биография не выстраивается в единую непрерывную «киноленту видений», то актёр в качестве сценического образа «теряет память».

Связь прошлого и настоящего непроста, иногда возникает конфликт. Так, чеховский Иванов вспоминает: «Был я молодым, горячим, искренним, неглупым; любил, ненавидел и верил не так, как все, работал и надеялся за десятерых, сражался с мельницами, бился лбом об стены; не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни, я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и потянулись жилы: я спешил расхотать себя на только одну молодость, пьянел, возбуждался, работал, не знал меры. И скажи: можно ли было иначе? Ведь нас мало, а работы так много! Боже, как много, много! И вот как жестоко мстит мне жизнь, с которою я боролся! Надорвался я...! И мне уже кажется, что любовь – вздор, ласки приторны, что в труде нет смысла, что песня и горячие речи пошлы и стары. И всюду я вношу с собою тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни... Погиб безвозвратно! Перед тобою стоит человек, в тридцать пять лет уже утомлённый, разочарованный, раздавленный своими ничтожными подвигами: он сгорает со стыда, издевается над своею слабостью».

Проживая самые яркие события из прошлого персонажа в своём воображении, актёр должен добиться такого состояния, как будто всё случилось с ним самим. Создавая биографию героя, следует учитывать те воспоминания, которые так или иначе составляют внутреннее содержание роли сегодня, так как именно прошлое формирует сверхзадачу образа.

Эмоциональный груз прошлого – один из самых мощных элементов для создания «второго плана» роли. Чем содержательнее внутренний мир артиста, тем внимательнее и напряжённее следит зритель за происходящим на сцене. Он включается в процесс наблюдения за сценическим характером. А это и есть мечта каждого режиссёра и актёра. «Современный способ игры, – подчёркивал Г. Товстоногов, – обязательно предполагает максимальное участие зрителя в процессе спектакля... Как только зрителю не над чем думать, игра артистов становится несвоевременной, хотя она может быть хорошей и качественной с точки зрения других критериев. Но зритель не участвует в спектакле в том смысле, что мысль его остаётся пассивной... Если артист перестал ставить всё новые и новые загадки зрителю, его творчество лишается интереса. Я говорю сейчас не о сюжете, не о том, что буквально случится с кем-то из героев, а о внутреннем процессе, потому что сегодня зрителя процесс интересует больше, чем конечный результат» [1].

Сходных взглядов придерживался В. Немирович-Данченко: «Когда я, зритель, буду смотреть пьесу, я это внешнее поведение актёра не унесу домой, а вот груз ваш я унесу. Я (зритель) в какой-то момент вдруг скажу себе: “Ага, я разгадал его!”. И вот это разгадывание за внешним поведением того, чем живет актёр, есть самое драгоценное в искусстве актёра, и именно это “я унесу из театра в жизнь”» [2, с. 332].

Почему мы так пристально и долго всматриваемся в портреты, написанные П. Рубенсом, Рафаэлем, Д. Веласкесом, Х. Рембрандтом, Ф. Хальсем, И. Репиным, В. Серовым, М. Врубелем? Потому что нами двигает острое желание разгадать внутренний мир людей, изображённых художниками: инфанты Изабеллы, Эль Примо, автопортрет с Саскией, Малле Боббе, Горбуна, А. И. Дельвига, девушки, освещенной солнцем, пианистки Забелы. Каждый портрет завершён и повествует о судьбе, характере, личности, человеке. Это не мгновенные фиксации жизни, а существование во времени, его непрерывном течении, движении. Секрет восприятия произведений в том, что художник угадывает, понимает, умеет передать душевный «груз» героев, эмоциональную и интеллектуальную суть, динамику их внутреннего содержания. На изображённых лицах видится печать не только настоящего, но прежде всего прошлого, размышления о нём. В этих портретных шедеврах заключена «вся жизнь человека», его биография.

По справедливому замечанию В. Сахновского, «обычно действие в пьесе захватывает какой-нибудь небольшой кусок жизни действующего лица, часто один день. И тем не менее действие сконцентрировано таким образом, что весь человек раскрывается полностью в этих нескольких сценах или актах. Наиболее выразительных для изображённого драматургом лица. Но для того, чтобы в этом куске своей жизни оказаться вполне живым человеком, правдиво действующим в предлагаемых обстоятельствах для разрешения тех проблем, ради которых написана пьеса, необходимо действующему лицу продумать свою биографию, восстановить из различных реплик других действующих лиц, кто он такой в прошлом, если возможно, выяснить ранние годы его

жизни, все те последующие события его биографии, которые привели его к такому мировоззрению, к этим чертам характера, к определённым привычкам и стремлениям, выявляющимися в куске жизни, изображённой в пьесе» [3, с. 106].

Как правило, человек рассказывает о своей жизни с того момента, как помнит себя. Так и биографию образа следует проследить с раннего возраста и продолжить её до начала пьесы.

Без фактов прошлого жизнь человека как случайная глава из книги, как середина или окончание романа без начала. Только с точки зрения прошлого и будущего можно оценивать переживания персонажа в настоящем времени. Данная работа очень сложная и трудоёмкая, в ней участвуют ум, фантазия, воображение, воля режиссёра и исполнителей.

У человека при упоминании того или иного факта или слова возникает ряд ассоциаций. В. Сахновский, в частности, рассуждал: «Лариса в драме А. Островского “Бесприданница” говорит матери: “Мало, что ли, я страдала?”».

Что стоит за этими словами? Исполнительница должна отчётливо представлять себе семейную жизнь Огудаловых, нужно знать, какова была эта семья, каково было их материальное положение, когда умер отец, и что это за разорившаяся дворянская семья, где бывают попойки и кутежи, где принимают наряду с более или менее почтенными лицами города всякий сброд: каких-то проезжих офицеров, проворовавшихся кассиров, куда приглашаются цыгане, буфетчик из городского сада. Платят же за всё приглашённые гости Огудаловой, причём делается всё очень ловко и незаметно. Если исполнительница не будет представлять себе всего этого, как своего прошлого, ей не нажить той грусти, того глубокого раздумья и тревоги, в которых находится Лариса.

Но самое главное – актриса должна детально знать весь роман Ларисы с Паратовым, историю первой встречи, её любовь к нему, как он её бросил, как вслед за ним она бежала, догоняя его по железной дороге, как её вернули обратно и потекли для неё тяжёлые дни. Сначала она ждала его, а потом, когда ясно ей стало, что он исчез для неё безвозвратно, она перестала ждать.

И вот вся эта биография Ларисы, прошлые годы и дни, и в особенности последний год, когда так невыносимо было оставаться в доме матери, так как она знала, что та хочет её непременно повыгоднее сбыть с рук, а никто ее не берёт, потому что нет приданого, этот год, когда Карандышев со своими назойливыми предложениями оказался для неё соломинкой, за которую хватается утопающий, – всё это может продиктовать исполнительнице роли Ларисы верное поведение» [3, с. 107].

Создавая «жизнь человеческого духа», режиссёр и актёры должны дать ответы на многие вопросы. Например, что за прошлое у чеховского Пети Трофимова, который говорит о себе крайне немногословно и значительно: «Я уже столько вынес! Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и – куда только судьба не гоняла меня, где я только ни был!»; видит

себя «в первых рядах» людей, идущих «к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле».

Представляя прошлое персонажа, актёр выясняет его мировоззрение и мироотношение – «жизненную позицию», что даёт возможность легко импровизировать «киноленту видений», «внутренние монологи», «зоны молчания» и подтексты, связанные «зерном» роли. Важно, чтобы актёр включил в этот творческий процесс свою чувственно-эмоциональную природу, а не одну логику и рациональный анализ роли.

Подобные идеи высказывал критик В. Стасов. Так, после просмотра картины И. Репина «Исповедь» он писал художнику: «Илья, я вне себя – не то что от восхищения, а от счастья... Я помню, как мы с Вами вместе, лет десятков тому назад, читали “Исповедь” и как мы метались словно ужаленные и чуть не смертельно пораненные. Ну вот, у такого только чувства и бывают такие художественные всходы потом. Всё остальное без такого “ужаления” – ложь, вздор и притворство в искусстве. Какой взгляд, какая глубина у Вашего осуждённого!!! Какой характер, какая **целая жизнь** тут написалась» [4, с. 129].

Чтобы целостно передать «жизнь человеческого духа», актёру необходимо создать непрерывную линию событий, действий – линию жизни роли. Нельзя просто выйти на сцену, не представив себе, откуда и зачем пришёл персонаж, что было до этого. Это мы называем «течение дня».

Мария Николаевна Ермолова в день спектакля, в котором она играла роль, вставала с постели, завтракала, общалась уже в образе. Она проживала «течение дня» роли, и приходила в театр уже не Ермолова-актриса, а Ермолова-образ. В театре все об этом знали, и в этот вечер никто не смел обращаться к ней по имени.

Говоря о работе актёра над ролью, В. Сахновский писал: «Как известно, комедия Гоголя “Женитьба” начинается со следующего монолога Подколесина, который лежит на диване с трубкой: “Вот, как начнёшь этак один день на досуге подумывать, так и видишь, что, наконец, точно нужно жениться. Что, в самом деле? Живёшь, живёшь, да такая, наконец, скверность становится. Вот опять пропустил мясоед. И ведь, кажется, все готово, и сваха вот уже три месяца ходит. Право, самому как-то становится совестно. Эй, Степан!”».

Каково “течение дня” Подколесина? Какой же сейчас идёт пост? Какое время дня? Подколесин в конце второго акта выпрыгивает в окошко, следовательно, исполнителю надо знать, какое это время года.

В ремарке в первом действии сказано: комната холостяка. Какова же квартира Подколесина; откуда приходит Кочкарев; откуда пришёл Подколесин, прежде чем лёг на диван?

Подколесин говорит, что он подумывает, лёжа на досуге: а почему сегодня досуг?

Поставив все эти вопросы и выяснив, как течёт у него день, можно так или иначе произнести этот монолог, т. е. так или иначе действовать, хотя бы

лѐжа на диване, ибо лежать, думать и говорить – это всё равно сценически действовать» [3, с. 106 – 107].

Утверждать актуальность работы над прошлым персонажа для создания сценического образа отнюдь не значит противопоставлять прошлое настоящей и будущей жизни действующего лица либо предпочитать первое двум остальным. Анализируя внутреннюю жизнь персонажа и делая акцент на его прошлой жизни, мы должны помнить его сложную природу, которая часто ускользает от внимания актѐров и режиссѐров.

В процессе создания «жизни человеческого духа» все стороны жизни персонажа должны разрабатываться в полном равноправии. «Жизнь человека, заключѐнная в пьесу, – подчѐркивала М. Кнебель, – предполагает широкие социальные и психологические связи. Угадывание этих связей, сопоставление с тем, что сегодня волнует меня – режиссѐра и актѐра, – эта глубокая пахота и есть проникновение в предлагаемые обстоятельства» [5, с. 275].

Несомненно, эта работа предполагает, что актѐр и режиссѐр понимают важность таких элементов, как сверхзадача и сквозное действие, которые собирают воедино все проявления внутренней жизни роли и направляют к намеченной цели.

Говоря о важности сверхзадачи и сквозного действия для создания «внутренней жизни» роли, актѐр и режиссѐр помнят о двух перспективах: о перспективе роли и перспективе артиста. Если первая указывает на путь, по которому развивается сквозное действие, внутренняя жизнь персонажа, то другая «нужна нам для того, чтобы в каждый момент пребывания на сцене думать о будущем, чтобы соразмерять свои творческие внутренние силы и внешние выразительные возможности, чтобы правильно распределять и разумно пользоваться накопленным для роли материалом» [6, с. 549].

Действующее лицо не предполагает, что его ожидает в процессе развития пьесы, а актѐр обязан знать весь ход действия и финальную развязку. На это обращал внимание А. Попов: «Постигается человеческий характер, который мы хотим реализовать на сцене, не только по тем звеньям его жизни, какие даны в пьесе, но и творческим прозрением актѐра в те годы, какие он прожил до пьесы и после пьесы, ибо мы обязаны знать, как и чем он кончит свою жизнь, независимо от того, кончается ли эта жизнь в пьесе» [7, с. 140].

Имеется в виду, что режиссѐр и актѐр понимают важность мысли В. Немировича-Данченко о «зерне» спектакля и «зерне» роли. «Зерно» роли – один из основных признаков подлинности и убедительности внутреннего содержания роли, определяющей и подчиняющей «зерну» всего спектакля.

В данной статье изложены не все элементы построения роли, а только процесс создания биографии действующего лица, процесс, которому режиссер и исполнитель должны уделять особое внимание. Без прошлой жизни персонажа нет сценического образа, как не бывает человека без прошлого, настоящего и будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. / Г. А. Товстоногов. – Л. : Искусство. Ленинградское отд-е, 1984. – Кн. 1. О профессии режиссёра. – 304 с.
2. Немирович-Данченко, В. И. Театральное наследие / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1952. – 443 с.
3. Сахновский, В. Режиссура и методика её преподавания / В. Сахновский. – М. : Искусство, 1939. – 300 с.
4. Репин, И. Е. Переписка : в 3 т. / И. Е. Репин, В. В. Стасов. – Л. : Искусство. – Т. 2. 1887 – 1894. – 456 с.
5. Кнебель, М. О том, что мне кажется особо важным : статьи, очерки, портреты / М. Кнебель. – М. : Искусство, 1971. – 488 с.
6. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1957. – Т. 4. Работа актёра над ролью: материалы к книге. – 551 с.
7. Попов, А. Д. Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. – М. : Всероссийское театральное о-во, 1959. – 295 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные нюансы при работе актёра над ролью. Обращено внимание на то, что необходимо глубоко исследовать прошлое персонажа, чтобы понять его характер и мотивы поступков.

SUMMARY

In the article the main nuances are considered during the work of the actor on a role. The attention that it is deeply necessary to investigate the past of the character to understand his character and motives of acts is paid.

Мдивани Т. Г.

БЕЛОРУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ И ЛИТЕРАТОРЫ НЕСВИЖСКОЙ ЗЕМЛИ: АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 11.12.2017)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г16-055

Художественная культура Несвижа складывалась в течение шести столетий. Архитектура, живопись, театр, декоративно-прикладное искусство, музыка – вот неполный перечень проявлений творческого духа, обеспечивших несвижской земле статус *genius loci*. В историю мировой художественной культуры вошли имена драматурга Франтишки Уршули Радзивилл, литератора и музыканта Матея Радзивилла, композиторов Яна Давида Голланда и Антония Радзивилла, художников Томаша Маковского и Ксаверия Доминика Геского, архитектора Джованни Бернардини, литераторов Симона Будного и Людвика Кондратовича (Владислава Сырокомли).

XX век и нынешнее столетие продолжили линию преемственных связей, подарив миру творчество народных поэтов Беларуси Якуба Коласа и Янки Купалы; кавалера орденов Славы 3-й степени, Отечественной войны 2-й степени, медалиста и лауреата Литературной премии имени Я. Мавра, Литературной премии имени В. Витки, Международной премии А. Швейцера, Государственной премии Республики Беларусь, премии имени А. Грина,

члена Союза писателей СССР В. Липского; лауреата Литературной премией имени А. Кулешова, премии Федерации профсоюзов Беларуси и Президента Республики Беларусь, обладателя медали Франциска Скорины Н. Малявки; лауреата премии Федерации профсоюзов Беларуси К. Жука, членов Союза писателей Беларуси И. Гурбана и М. Сазончика; поэта П. Пронузо; композиторов – кавалера ордена «Знак Почёта», заслуженного деятеля культуры Беларуси П. Косача и лауреата премии Федерации профсоюзов Беларуси В. Шиковца – автора музыки гимна Несвижа; художников – заслуженного деятеля культуры, лауреата премии «За духовное возрождение» Е. Ждана и члена Союза художников Беларуси М. Севрука; а также Ж. Левитан и Н. Деленковского. Жизнь и творчество этих творческих личностей тесно связаны с Несвижем и Несвижской землёй.

В центре нашего внимания находится белорусское композиторское творчество XX – XXI вв., а точнее произведения белорусских композиторов на стихи и прозу литераторов, так или иначе связанных с Несвижчиной. Так, Якуб Колас – основоположник современной белорусской литературы – с 1898 по 1902 гг. учился в Несвижской учительской семинарии, где написал первые стихи «Весна», «Ворона и лисица» и фольклорную тетрадь «Наша сяло, людзі і што робіцца ў сяле». Творчество этого мастера слова охватывает разнообразные жанры и формы – от поэтической миниатюры до поэмы и романа. Белорусские композиторы широко используют наследие Якуба Коласа. В 1939 г. на сцене Государственного театра оперы и балета БССР была поставлена опера «У пушчах Палесся» А. Богатырёва по повести Я. Коласа «Дрыгва». В 1940 г. опера показана на сцене Большого театра СССР в Москве во время Первой декады белорусского искусства и литературы (в 1982 г. осуществлена её экранизация на Белорусском телевидении). Критика дала высокую оценку сочинению, отмечая мелодический талант композитора и глубину раскрытия темы Гражданской войны. В 1941 г. за эту оперу композитору была присуждена Государственная (Сталинская) премия СССР. Ко времени написания Якубом Коласом повести в 1933 – 1934 гг. А. Богатырёв являлся студентом 3 курса Белорусской консерватории по классу композиции. Как только «Дрыгва» была опубликована, она попала в поле зрения талантливого музыканта. Сначала А. Богатырёв отдал текст повести Е. Романовичу для составления либретто и по окончании консерватории в 1937 г. приступил к сочинению музыки. На написание 4-актной оперы и её постановку у композитора ушло 2 года. Опера «У пушчах Палесся» не единственный случай обращения А. Богатырёва к коласовскому наследию. В 1934 г. им был написан романс «Гуси» на одноименные стихи, в 1953 г. – кантата «Ленину слава», в 1973 г. – «Юбилейная» на тексты стихов «Край седой старины в нищете и нерадости бился», «И в грозный год восстал народ», «Край, где тьма царила», «Прошли года, ушла беда». Таким образом, литературные произведения народного поэта Беларуси Якуба Коласа и музыка народного артиста и лауреата Государственной премии Беларуси

А. Богатырёва находили точки соприкосновения и взаимодействия на всех этапах творчества писателя и композитора.

Другим крупным сценическим произведением, связанным с творчеством Якуба Коласа, является опера «Новая зямля» народного артиста Беларуси, лауреата Государственной премии Ю. Семеняко. Произведение, созданное по мотивам одноименной поэмы, было поставлено в Большом театре оперы и балета БССР в 1978 г. К творчеству поэта Ю. Семеняко обращался и в студенческие годы, используя его стихи в кантате «Ясныя дарогі», Хоровом триптихе и романсе «3 мінулага». По мотивам сказки Якуба Коласа композитор Д. Лукас написал первую в Беларуси радио-оперу «Рак-вусач» (1960).

Особую притягательную силу для композиторов имеет образ Сымона-музыканта. Он лежит в основе сюиты Г. Пукста «Сымон-музыка» на темы белорусских народных песен. Композитор создал собственную образную систему, инструментальный программный цикл с авторскими названиями: «У полі», «Мары Сымона», «Лёс Сымона», «У карчме». В сочинении подчёркнуто фольклорное начало, имеющее своим истоком народнопесенную интонацию. В симфонической поэме «Сымон-музыка» лауреата Государственной премии О. Ходоско акцентируется драматический аспект содержания, в крупной инструментальной пьесе для народного оркестра «Сымон-музыка» народного артиста Беларуси В. Иванова – лирико-романтический и утончённо-психологический. Новое прочтение литературного текста Якуба Коласа предложено в оригинальной музыкально-театральной композиции «S-музыка» Л. Симакович, представляющей новейшее течение в белорусском композиторском творчестве современности. Композитор использовала только одну строфу из «Сымона-музыки», которая определила содержание и эмоциональный настрой сценической композиции. Стихи Якуба Коласа нашли музыкальное воплощение в кантатах В. Доморацкого, И. Кузнецова, В. Кузнецова, А. Мдивани, А. Новохроста, Ф. Пыталева; романсах и песнях Л. Абелиовича, Н. Аладова, И. Любана, С. Полонского, Н. Соколовского, Д. Каминского, Г. Вагнера, А. Туренкова, М. Крошнера, Д. Лукаса, В. Оловникова, И. Лученка, Э. Зарицкого, Л. Захлевно, С. Бельтюкова, В. Каризны, Д. Долгалева, А. Безенсон. В белорусской академической музыке есть и произведения, посвящённые белорусскому песняру: вокально-симфоническая композиция «Дума аб Коласе» Ю. Семеняко и хор *a cappella* «Якубу Коласу» Э. Носко.

Знаменитым несвижцем является и Янка Купала, который в начале XX в. соприкоснулся с Несвижской землёй, работая чернорабочим в Дольном Снове под Несвижем (1907 – 1908). К этому времени им уже были опубликованы первые стихотворения – на польском языке в журнале «Ziarno» под псевдонимом «К-а» (в 1903 – 1904 гг.) и на белорусском языке в газете «Северо-Западный край» («Мая доля», 15 июля 1904 г.). Поэзии Янки Купалы принадлежит важное место в творчестве белорусских композиторов. Так, стихотворение «А хто там ідзе?», которое Максим Горький перевёл на

русский язык и в феврале 1911 г. опубликовал в журнале «Современный мир», стало поэтической основой одноимённых кантат Г. Пукста, хоровой поэмы А. Мдивани, хоров А. Безенсон, Л. Мурашко, Л. Роговского. Каждый из композиторов стремился подчеркнуть в своей музыке глубокое чувство сострадания к белорусскому народу и одновременно – чувство национального достоинства, присущее природе белоруса.

Из сценических произведений на слова Я. Купалы прежде всего отмечается спектакль «Павлинка», музыка народного артиста Евгения Тикоцкого, идущий до сих пор на сцене Национального академического театра имени Янки Купалы с 1944 г. Композитор написал музыку и к купаловским «Прымакам». Творчество поэта не обошли стороной и музыканты, владеющие мастерством в области оперно-балетного жанра. По мотивам поэмы Янки Купалы «Могила льва» Г. Пукстом написана опера «Машэка», которая впоследствии дважды была смонтирована на радио. Молодым композитором, нашим современником Владимиром Савчиком написана опера «Янка Купала», ожидающая своего постановочного решения.

В 1970 – 1980-е годы большой общественный резонанс получили балеты «Избранница» и «Курган» народного артиста СССР Е. Глебова, написанные по мотивам сборника стихотворений «Гусяр» и поэмы «Курган» Янки Купалы. Главная идея сочинений Е. Глебова созвучна купаловской: память народа хранит в истории только те имена, которые отдают своё дело, жизнь и творчество народу. За балет «Избранница» композитору была присуждена Государственная премия БССР. В русле этой идеологемы построены кантата для солистов, хора и оркестра «Курган» и вокально-инструментальная сценическая композиция «Гусяр» И. Лученка. Композитор взял в текстах Янки Купалы ключевой монолог седовласого гусяра, подчеркнув в нём глубокий гражданский смысл, актуальный для нашего времени. На стихи Янки Купалы написаны оратории «Вызваленне» (1939) Е. Тикоцкого, «Паданне» В. Кондрусевича (1978), «Поэт» (1979) Д. Смольского; кантаты «Замчище» Л. Мурашко и «Купалаў час» О. Елисеенкова. В оратории «Поэт» для солистов, хора и симфонического оркестра Д. Смольским создан сложный и психологически точный образ белорусского песняра, связанный с образом белорусского народа. Его музыкальной характеристикой выступают колорит цимбал и звучание народного хора *a cappella*. В оратории-поэме «Памяти поэта» народного артиста Беларуси С. Кортеса достигнут органичный синтез фольклорной интонации и свободной диссонансной звуковой фоники, направленных на актуализацию духовного мира поэта. Помимо сочинений крупных форм, на стихи Янки Купалы написано множество романсов, песен, хоров и хоровых циклов, вокально-инструментальных произведений. Это сочинения Г. Пукста, А. Богатырёва, В. Оловникова, Д. Каминского, Э. Зарицкого, И. Лученка, А. Мдивани, В. Войтика, Л. Шлег, В. Серых, Н. Литвин, А. Клеванца, С. Бельтюкова, В. Каризны, А. Гулая, В. Грицкевича, А. Безенсон,

Е. Атрашкевич. Песня И. Лученка «Спадчына» в 1972 г. стала лауреатом Всесоюзного песенного конкурса.

В белорусской музыке есть и своего рода музыкальные приношения Янке Купале. Прежде всего это вокально-симфоническая поэма «Янка Купала» В. Помозова, написанная к 100-летию поэта. В раскрытии образно-драматургического замысла поэмы большую роль для композитора сыграла картина белорусского художника Михаила Савицкого «Янка Купала». В сочинении В. Помозова белорусский поэт предстаёт как пиит, передающий свою поэзию и дар будущему поколению. За это произведение композитору была присуждена Государственная премия. Есть и песни, специально посвящённые Я. Купале как яркой творческой личности. Таковы «Балада Купала» Э. Носко и «Янка Купала» В. Будника, последняя стала лауреатом песенного Национального фестиваля белорусской песни и поэзии в городе Молодечно.

Яркой творческой личностью, внесшей весомый вклад в художественную культуру Беларуси является несвижец Павел Пронузо. В критической литературе его представляют как «поэта-фронтовика». Однако белорусские композиторы трактуют его стихи в лирико-романтическом ключе. Это песни «Сінявокі маладзец», «На лыжах» заслуженного деятеля искусств Д. Каминского, «Сняжынкi» и «Ходит котик по полям» Е. Глебова, «Я вясну маляю» и «Камар» современного композитора Н. Литвина и вокально-инструментальная композиция «Я вясну маляю» для детского хора с оркестром молодого и творчески очень активного композитора Д. Долгалёва.

Существует ещё один аспект взаимодействия белорусских писателей и композиторов. Речь идёт о писателе В. Липском, который начал свою трудовую деятельность в 1960 г. после окончания Минского техникума пищевой промышленности. Как писатель он дебютировал в 1964 г. в Несвижской районной газете. В 1971 г. появилась его первая книга публицистики «Райкомовские будни». В том же жанре написаны «День за днём», «Найди себя», «Какое оно, счастье?», книга-очерк «Придвинское чудо». По приезду в Минск и окончании факультета журналистики БГУ началась плодотворная творческая деятельность. Многие произведения писателя инсценированы, звучат по радио, являются основой телепостановок. Для композиторов Беларуси несвижец В. Липский ценен не только своими литературными трудами, но и тем, что в 2009 г. была издана его документальная повесть «Басанож па зорках» о белорусском композиторе И. Лученке – народном артисте СССР и Беларуси, лауреате Государственной премии Республики Беларусь.

Таким образом, белорусские композиторы разных поколений активно используют в своей музыке литературное наследие поэтов и писателей Несвижчины. Формы взаимодействия музыки и литературы различны: здесь и музыкальное переложение литературного материала, и использование стихов, повестей и поэм в качестве сюжетной основы для опер, балетов,

симфонических поэм, кантат, ораторий, хоров и песен с последующей композиторской интерпретацией литературного текста, и посвящения белорусским литераторам, в разные годы своей жизни соприкоснувшимися с Несвижской землёй.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются сочинения белорусских композиторов, созданные на литературные произведения литераторов, связанных с Несвижской землёй.

SUMMARY

In the article the compositions of the Belarusian composers created on literary works of the literatuor connected with the Nesvizhsky earth are analyzed.

Мельникова Л. И.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТВОРЧЕСКО-ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ СТРАТЕГИИ БЕЛОРУССКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ.

*Институт журналистики БГУ
(Поступила в редакцию 12.03.2018)*

В начале 2000-х годов телевидение Беларуси существенно расширило своё присутствие в социокультурном пространстве: 01.01.2001 г. начал вещание телеканал «Столичное телевидение» (СТВ), 25.06.2002 г. – «Общенациональное телевидение» (ОНТ). В структуре Национальной государственной телерадиокомпании появились семейный телеканал «Лад» (2003) и международный спутниковый телеканал «Беларусь-ТВ» (2005), что позволяло белорусскому телевидению, контент которого стал доступным для просмотра за пределами республики, интегрироваться в межгосударственную, транснациональную информационно-коммуникативную систему. Многоканальность белорусского телевидения, обеспечив зрительской аудитории возможность выбора контента, создавала конкурентную среду для производителей программного продукта, что обусловило учреждение первой профессиональной премии – Национального телевизионного конкурса «Телевершина» (2005).

Освоение новейших интерактивных технологий создания и распространения экранных произведений, переход на цифровые стандарты вещания позволили телевидению Беларуси не только улучшить качество изображения, но и вступить в принципиально новые отношения со зрителем. Высокий уровень техники и технологии создания, а также распространения контента, достигнутый белорусским телевидением на рубеже XX – XXI вв., актуализирует необходимость осмысления его влияния на личностную творческую активность, профессиональное мастерство создателей телепрограмм.

Профессиональная деятельность творческой личности в медийной сфере экранной культуры зависит от ряда факторов. Среди них принято выделять

так называемый социальный заказ, который формируют запросы и ожидания зрительской аудитории на конкретном этапе развития общества, обуславливая функционирование телевидения как важнейшей составляющей социокультурной системы [1]. В специфических условиях телевизионного творчества-производства важная роль принадлежит уровню технического и технологического обеспечения процесса создания экранной продукции: инновации в этой сфере открывают перед творческой личностью новые, ранее не известные возможности, что находит отражение в научном дискурсе [2]. На рубеже XX – XXI вв., помимо вышеперечисленных факторов, профессиональная деятельность создателей белорусского телеконтента оказалась под влиянием творческо-производственной стратегии телевидения, которая претерпевала существенную трансформацию. В самых общих чертах данную трансформацию можно охарактеризовать как поворот от авторского к продюсерскому, форматному, телевидению.

Стратегия авторского телевидения, в алгоритмах которого белорусское ТВ функционировало до конца 1990-х годов, предполагала максимальную творческую самоотдачу создателей телепрограмм, в первую очередь автора-тележурналиста, что предусматривало его профессионально-личностную идентификацию на телеэкране. Несмотря на то, что длительное время на отечественном телевидении не было принято акцентировать внимание на персоне автора сценария (ведущего) в названии передачи (такая практика получила распространение на рубеже 1990 – 2000-х гг.), популярность ряда белорусских тележурналистов и режиссёров определялась их профессиональной неординарностью, выражавшейся в способности олицетворять на телеэкране оригинальный творческий замысел.

В 1980 – 1990-е годы, «золотую эпоху» авторского белорусского телевидения, десятки цикловых программ, ежегодно выходивших в эфире БТ, ассоциировались у зрительской аудитории с такими тележурналистами, как Е. Авринская, И. Александрович, С. Виноградов, Т. Воробьёва, М. Горецкая, О. Морозов, А. Чуланов, режиссёрами В. Гумилевской, С. Катьером, В. Скворцовой и другими благодаря успешному совмещению ими функций авторов сценария и ведущих. Несмотря на регулярность выхода в эфир авторских программ этих тележурналистов и режиссёров («Беседы на завалинке», «Я и мы», «Телеконтакт», «Семь минут на размышление», «Телевизионный дом кино», «Белорусский дом» и др.), в них осуществлялся постоянный поиск новых оригинальных драматургических приёмов, нестандартных творческих методов подачи экранного материала. Иными словами, авторское телевидение представляло творческую личность как субъект эффективной продуктивной профессиональной деятельности, художественного творчества, возможность которого применительно к ТВ предсказывал В. Саппак [3].

В 1990-е годы доля собственного оригинального вещания студии Белорусского телевидения составляла не менее 60% [4]. Это находило отражение в еженедельной программе телепередач БТ, включавшей порядка

сотни наименований [5]. Анализ телеконтента 1990-х годов позволяет утверждать, что нацеленность белорусского ТВ на всестороннюю поддержку личностной творческой активности способствовала существенному сокращению имперсонального телевидения. Затронув все сегменты, данный процесс наиболее эффективно происходил в белорусском документальном телевидении.

Преимущества авторского информационного и информационно-аналитического ТВ раскрыло организованное на Белорусском телевидении в 1991 г. творческое объединение экспериментального информационного вещания. Ежедневная программа «НИКа» («Новости. Информация. Комментарий»), еженедельные выпуски «Воскресного приложения “НИКи”» ассоциировались с авторами-репортёрами И. Сушкевич, М. Бабкиной, В. Стельмаковым, Э. Герасимовичем и другими, которые представляли одновременно в качестве ведущих.

Индивидуальность авторского интонирования, обусловившая в середине 1990-х годов окончательное вытеснение дикторов в качестве ведущих информационных выпусков БТ, стала важнейшим стилеобразующим элементом, во многом определившим образ информационной программы «Панорама» производства Агентства телевизионных новостей (АТН), структурного подразделения Белтелерадиокомпании, организованного в 1995 г. Благодаря первому главному редактору АТН Т. Тимохиной, имевшей многолетний профессиональный опыт работы в белорусском молодёжном телевидении, авторами-ведущими «Панорамы» стали журналисты «молодёжки»: А. Кругляков, О. Лукашевич, И. Хрущева, Ю. Шамшур. Отрицая канонические нормы подачи информационных сообщений дикторской школы советского телевидения, белорусское информационное телевидение минимизировало дистанцию между автором-ведущим информационной программы и зрителем, предельно либерализовав их взаимоотношения. Этому способствовали диалогическая форма взаимодействия ведущих-телерепортёров в прямоэфирных выпусках «Панорамы», построение текстов-подводок, которые включали элементы авторского комментария, личностной оценки фактов и событий.

Идентификации творческой личности в информационном и информационно-аналитическом телевидении на рубеже XX – XXI вв. способствовал также брендинг контента, который впервые осуществило Агентство телевизионных новостей, формировавшее у зрительской аудитории привлекательный образ «команды АТН» посредством создания аудиовизуальных мини-портретов репортёров. Экранная промопродукция, сочетавшаяся с активным анонсированием информационно-аналитических программ «Панорама» и «Резонанс», стала частью межпрограммного оформления Белорусского телевидения. В 2000-х годах данное направление деятельности АТН существенно расширилось за счёт появления авторских телепрограмм, персонализация которых закреплялась в названии: «Променад с Михаилом Ревуцким», «“Панорама недели” с Максимом Короткиным»,

«“Жёсткий разговор” с Александром Зимовским», «“В центре внимания” с Юрием Гроеровым» и т. д. Попытками поддержать авторское начало, глубокую смысловую взаимосвязь автора-тележурналиста с содержанием сообщения можно квалифицировать появление на белорусских телеканалах в 2000-х годах таких информационно-аналитических программ, как «Репортёр СТВ», «Дыхание планеты», «Репортёр “Белорусского времечка”» и других. На позиционирование имиджа автора-телерепортёра было направлено и регулярное использование анонсов информационных сообщений, акцентирующих внимание на фигуре телерепортёра, а также титров с ярко выраженным цветографическим дизайном.

Авторское телевидение позиционирует тележурналиста как инициатора, непосредственного участника и лидера творческого процесса по созданию информационных, информационно-аналитических, общественно-политических и других программ документального сегмента. Лидерские позиции автор-тележурналист сохранял также и при создании тематических программ в художественном сегменте ТВ, во многом определяя их художественно-эстетический уровень.

Алгоритм продюсерского телевидения предполагает тиражирование форматов, обеспечивающих успешность функционирования ТВ как медийной индустрии информации и развлечений. Формат, определяющий место информационного продукта в процессе аудиовизуальной коммуникации, является «рыночным договором между продюсером и автором» [6, с. 65]. Тележурналисты и режиссёры как участники инициированного продюсером творческо-производственного процесса по созданию «форматного» контента ориентированы преимущественно на репродуктивную профессиональную деятельность в качестве хранителей его формо- и стилеобразующих признаков. Особое предпочтение отдаётся, в частности, таким приёмам драматизации, которые заведомо обеспечивают повышенное зрительское внимание. Стремясь сохранить лидирующие позиции среди иных источников информации о текущих событиях, современное телевидение привлекает и удерживает зрителей за счёт зрелищности, повышенной чувственности и эмоциональности, которые не характерны для передачи сообщений другими средствами массовой коммуникации. Это приводит к унификации творческого процесса, в котором глубина, содержательность авторской концепции, оригинальность замысла подменяются поисками внешней привлекательности, ярких визуальных и аудиальных впечатлений.

Одним из первых форматов белорусского телевидения, освоению которого во многом способствовало появление в эфире БТ проекта «Доброй раніцы, Беларусь!» (1997), стали утренние программы и телешоу: «Утро столицы», «Утро. Студия хорошего настроения» (СТВ), «Большой завтрак с Еленой Яковлевой» (Первый национальный телеканал), «Наше утро» (ОНТ). Типологически универсальный формат утренней телепрограммы включает музыкальные видеоклипы и мультфильмы, разнообразную информацию, которая представляет интерес для широкой аудитории в начале дня, разговор

с гостем в студии ТВ, не обременяющий зрителей глубиной и серьёзными проблемами.

В 2000-е годы форматное белорусское телевидение расширилось за счёт распространения программ криминальной тематики. Несмотря на то, что данная тематика была представлена на разных телеканалах страны («Зона Х», «Вне закона» – Первый национальный, «Детективная сага», «Другие» – Лад, «Закон и криминал» – СТБ, «Документальный детектив», «Преступления века» – ОНТ), сценаристы, режиссёры, телеоператоры не отступали от формо-стиле- и смыслообразующей матрицы, определявшей алгоритм их профессиональной деятельности. Интервью записывались в условиях типологически универсальной мизансцены следственного изолятора или тюремной камеры, продолжительные синхроны чередовались с закадровым авторским текстом, детализировавшим подробности криминальных дел.

Модели форматного ТВ, унифицирующего программный продукт, соответствует также доминирование на белорусском телеэкране в 1990 – 2000-е годы в качестве основной жанрово-стилевой формы телепублицистики ток-шоу, которое не предусматривает персонализации автора. Ведущие белорусских ток-шоу 1990 – 2000-х годов («Сегодня с вами...», «Будни», «Главный вопрос», «Форум», «Плюс-минус», «Судьба человека», «Крок-2», «Выбор», «Личный интерес» и пр.) Ю. Козиятко, Г. Давыдько, А. Доморацкий, Т. Сулимова, В. Перцов, И. Яковлева, Т. Сокова, В. Семашко, Е. Хрусталева, П. Корневский и другие тиражировали характерные для каждого из них модели поведения, взаимоотношений с участниками ток-шоу, не являясь авторами сценариев этих телепрограмм. Посредническая «исполнительская» роль ведущего затрудняла профессиональную идентификацию авторского коллектива ток-шоу, нивелировала, обесценивала понятие авторства как творческой индивидуальности, неповторимости, креативности.

Стратегия форматного ТВ, нацеленная на оптимизацию творческо-производственного процесса, предполагает также тиражирование заимствованных программных модулей, в которых автор поставлен в жёсткие рамки заданных семантических и жанрово-стилевых характеристик, драматургических приёмов реализации замысла. Не отступая от смысло- и стилеобразующей матрицы, создатели такого контента предстают в качестве хранителей заимствованного формата. На рубеже XX – XXI вв. практика заимствования экранных модулей обусловила появление в национальном телеэфире так называемых «народных новостей» («Белорусское времечко»), многочисленных игровых и развлекательных программ («Звёздный цирк», «Две звезды», «Крутые ребята», «Звёздные танцы», «Я могу!» и пр.).

В начале 2000-х годов унификация экранного продукта вследствие существенного расширения рекреативно-развлекательного сегмента вещания на Первом национальном телеканале сопровождалась сокращением производства детского, а также такого социально значимого контента, как художественно-публицистический, культурно-просветительский,

познавательного-образовательного, авторская уникальность которого позволяла Белорусскому телевидению позиционировать себя в качестве медийной сферы художественного творчества, экранного искусства.

Таким образом, изменение содержательных, жанрово-стилевых характеристик национального телеконтента на рубеже XX – XXI вв. обусловлено трансформацией модели ТВ – от авторского к продюсерскому, форматному. В отличие от авторского телевидения, форматное ТВ создаёт условия для функционирования творческой личности в качестве субъекта репродуктивной деятельности, затрудняя его профессиональную личностную идентификацию, ставит под сомнение совместимость модели продюсерского ТВ с эффективной творческой самореализацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурдые, П. О телевидении и журналистике / П. Бурдые ; пер. с фр. Т. В. Анисимовой [и др.] ; отв. ред., предисл. Н. А. Шматко. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры» ; Институт эксперимент. социологии, 2002. – 159 с.
2. Новые аудиовизуальные технологии : учебное пособие для ВУЗов / отв. ред. К. Э. Разлогов. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 482 с.
3. Саппак, В. С. Телевидение и мы: четыре беседы / В. С. Саппак. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 168 с.
4. Фрольцова, Н. Основные тенденции развития современного телевидения Республики Беларусь / Н. Фрольцова // Современная журналистика: методология, творчество, перспективы : сб. науч. ст. / редкол. : Н. Т. Фрольцова (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2008. – С. 31 – 51.
5. Фларызык, А. Тэлебачанне ў святле сацыялогіі / А. Фларызык, С. Бубнова // Беларускае тэлебачанне і радыё. – 1993. – 20-26 снежня. – С. 1, 16.
6. Новикова, А. А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности / А. А. Новикова. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 240 с.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются особенности творческо-производственного процесса на белорусском телевидении 1990 – 2000-х годов, характеризуются механизмы унификации телеконтента, вводится понятие форматного ТВ.

SUMMARY

The article reveals the creative specifics of production process on Belarusian TV in 1990 – 2000s. The unification mechanisms of TV content are characterized, the definition of Format TV is introduced.

О КОРРЕЛЯЦИИ САКРАЛЬНОГО И СЕКУЛЯРНОГО В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ НА КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НЕСВИЖСКОГО ОРГАНИСТА 1-Й ПОЛОВИНЫ XX В. ЭДВАРДА ГИРДО)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 08.02.2018)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г16-055

Органисты и капельмейстеры издавна вносят свою лепту в общее дело художественного оформления христианского богослужения в соответствии со своим профессиональным, социальным и сакральным бытием. Однако до сих пор в отечественном искусствоведении хоровым произведениям церковных музыкантов специальное внимание уделяется крайне редко. Творческая деятельность несвижского органиста 1-й половины XX в. Эдварда Гирдо также всё ещё ждёт своего часа. Белорусскими музыковедами-краеведами С. Шейпой и С. Немогай постоянно и успешно предпринимаются попытки в этом направлении. Из опубликованных ими материалов следует, что авторы буквально по крупицам добывают информацию о биографии несвижского органиста, изучают его архив [1; 2; 4]. Цель статьи – показать специфику композиторского творчества органиста несвижского костёла Божьего Тела Эдварда Гирдо с позиции корреляции сакрального и секулярного в хоровой музыке на канонический текст.

Синтез профессиональных музыкально-творческих установок и духовной культуры личности церковного музыканта составляет основу особой, высшей формы его миропонимания – музыкального мировоззрения. При этом в каждом творческом опыте автор позиционирует себя как творческая личность в соответствии со своим музыкальным мировоззрением и формирует облик богослужebной и паралитургической практики. Созданные несвижским органистом гармонизации и произведения в разных хоровых жанрах являются носителями творческих авторских установок в сфере сакральной музыки. Исходя из анализа нот из Собрания несвижского костёла Божьего Тела, можно сделать вывод о том, что Э. Гирдо был знаком с творчеством западно- и восточноевропейских приверженцев реформы богослужebной музыки в католической церкви, которая развивалась в русле идей, объединявших музыкантов в общества св. Цецилии. Так, в собрании есть произведения Франца Витта (1834 – 1888), теолога и церковного музыканта, основателя Общества св. Цецилии («Allgemeinen Cäcilienvereins für die Länder deutscher Sprache», 1868 г.); Станислава Монюшко, который служил органистом костёла святых Иоаннов в Вильно (1840 – 1858) и вместе с Флорианом Миладовским основал там общество св. Цецилии [3].

В силу того, что многие хоровые произведения создавались Э. Гирдо не для концертного исполнения, его творческая свобода была ограничена

правилами церковного канона и условиями богослужебной практики. Это вело к использованию различных приёмов хоровой композиционной техники, присущих обиходному хоровому жанру, сакральному по своей сущности. Вопрос соотношения светского и религиозного в хоровой музыке, не предназначенной для богослужения, требует специального рассмотрения, чему ранее были посвящены наши работы [7]. В данной статье мы уделим внимание хоровой специфике произведений Э. Гирдо, предназначенных для богослужебной практики католической христианской конфессии на примере «Мессы в честь св. Андрея Боболи», партитура которой находится в Национальной библиотеке Беларуси (рисунок 1).

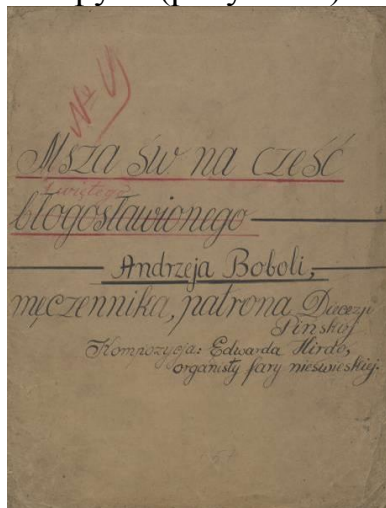
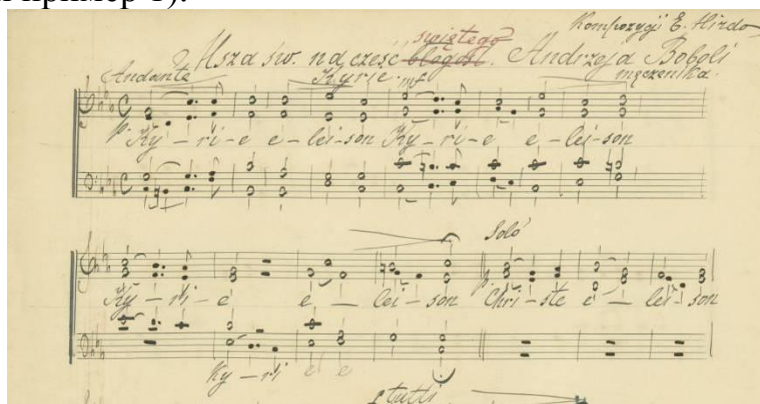


Рисунок 1. Титульный лист партитуры

Андрей Боболя (1591 – 1657) – польский и белорусский католический святой, священномученик, «апостол Полесья», служил и работал в Несвиже в 1623 – 1624 гг. Месса создана на канонический латинский текст («Missa ordinariū») и традиционно состоит из пяти частей: «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), «Gloria» («Слава в вышних Богу»), «Credo» («Верую»), «Sanctus» («Свят»), «Benedictus» («Благословен»), «Agnus Dei» («Агнец Божий»). Партитура написана для четырёхголосного хора без сопровождения и сопрано соло.

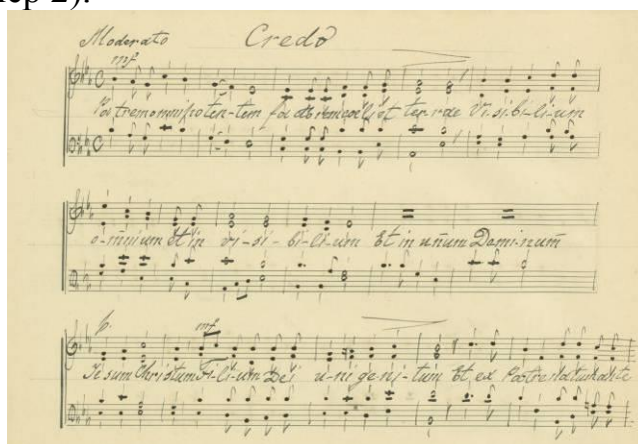
Вначале рассмотрим особенности воплощения литературной основы, где есть специфическая вокально-хоровая техника, связанная с интерпретацией текста композитором и взаимодействием вербального и музыкального рядов. Важнейшим отличием богослужебной музыки от духовно-музыкальных сочинений является каноническое отношение к повторяемости литературного текста. Автором не допускается концертно-хоровая вокализация текста, для которой характерно повторение, расчленение и свободная (в соответствии с авторской интерпретацией) группировка словесного материала, автономность музыкального ряда. Например, в первом разделе Мессы каноническое «трижды троичное» повторение текста «Kyrie» лежит в основе её трёхчастной музыкальной структуры (ABA1). По богослужебному канону «Kyrie» состоит из трёх возгласов: «Kyrie eleison –

Christe eleison – Kyrie eleison», каждый из них произносится трижды. В этом есть определённая символика, так как число девять служит сакральным знаком, в частности, единения с девятью чинами ангелов [5]. Таким образом, в произведении Э. Гирдо хоровая вокализация текста соответствует церковному канону (нотный пример 1).



Нотный пример 1.

Одним из важнейших качеств сакральной хоровой партитуры является «слышимость» текста, что достигается силлабическим способом вокализации, при котором сводится к минимуму распев слогов и каждой структурной единице слова соответствует музыкальная длительность. При этом музыка несёт семантическую нагрузку, дополняя, раскрывая, колорируя содержательную сторону слова. Отсюда приверженность к гомофонно-гармоническому складу изложения, который превалирует в партитуре «Мессы св. Андрея Боболи», и неконтрастному типу структурирования и фактурных смен (нотный пример 2).



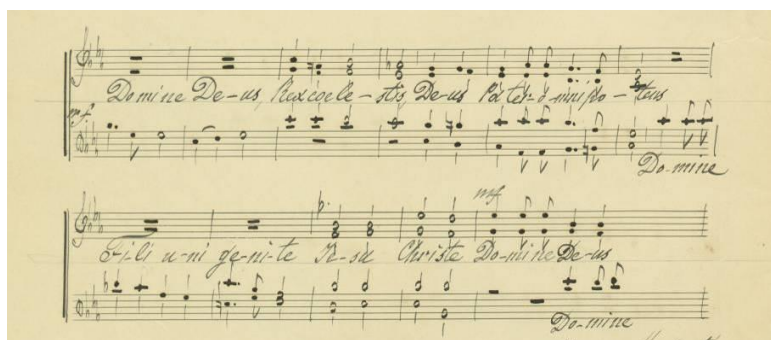
Нотный пример 2.

Обращает на себя внимание комплекс вопросов, связанных с художественной позицией автора хорового сочинения и процессом выявления специфики «музыкального мышления», определяющего композитора как хорового. Именно обладание способностью «музыкально мыслить по-хоровому» является залогом высокого художественного уровня произведения для хора как «вокального инструмента», обладающего уникальными

свойствами. Поэтому мы рассмотрим особенности хоровой органики, хорового письма и хоровой темброакустики.

Исторически сложилось: специфика академического хорового жанра такова, что хор – это особый «вокальный инструмент», который может модифицироваться по разным (в том числе социоисторическим) причинам. В творчестве несвижского органиста хор трактуется как вокальный инструмент, для которого диапазон тембро-колористических и фактурных средств ограничен. Поэтому исполнение партитур Э. Гирдо подвластно любительскому (непрофессиональному) хору, так как в партиях нет *divisi*, не используются крайние участки диапазона, отсутствуют ритмические и интонационные трудности, голосоведение плавное. Вместе с тем хор должен быть именно «инструментом», укомплектованным ансамблем из певцов, обладающих академической вокальной техникой пения, владеющих различными музыкальными стилями и хоровыми исполнительскими навыками в области строя, ритма, дикции. Всего этого требует хоровой материал произведений Э. Гирдо, где предполагается и вокально-хоровая слаженность «вертикали» в хоральном звучании, и выверенная «горизонталь» в полифонических фрагментах формы. Из имеющихся в архиве материалов, а также свидетельств участников хора, которым руководил Э. Гирдо [1], можно сделать вывод о том, что органистом проводилась большая организационная и хормейстерская работа по созданию коллектива единомышленников, владеющих музыкальной грамотой. Его хоровые сакральные и секулярные партитуры, равно как и гармонизации, предназначались для любительского хорового исполнительства, что делает композиторское хоровое творчество Э. Гирдо актуальным и в наши дни, поскольку современные самодеятельные хоровые коллективы испытывают «репертуарный голод». Белорусские композиторы-академисты, в основном, ориентируются на творческий потенциал профессионального хора-инструмента (хоровую капеллу, симфонический или камерный хор) [6].

Эдвард Гирдо демонстрирует мастерское владение различными приёмами хорового письма, доступными хоровому исполнительству, а также апеллирует к историческим фактурным хоровым стилям. Так, художественно убедительно воплощается неконтрастное сопоставление различных церковно-музыкальных стилей, которые на протяжении исторического движения хорового искусства вырабатывались в недрах сакральной музыки католической конфессии. К примеру, это различные фактурные формы респонсорного типа, уходящие корнями в традицию респонсория (чередование сольного и коллективного возгласов). В частности, этот приём лежит в основе логики формообразования части «Gloria» (нотный пример 3).



Нотный пример 3.

Одним из важнейших атрибутов богослужбной хоровой музыки Э. Гирдо является «ровность» хоровой ткани с присущей ей неконтрастной сменой типов строения. Особенность процессуальности богослужбной музыки несвижского органиста основана на близком к эпическому типу развёртывания композиции. При этом драматургия, ориентированная на смену хоровых структур изложения, созданных с помощью гомофонно-гармонических и полифонических композиционных техник, носит не контрастный, а комплементарный характер, чем и отличается от концертных композиций на духовный текст.

В исследуемой мессе сведён к минимуму музыкально-театральный фактор: автор намеренно избегает картинности, «зримости» музыки и её образов, элементов сюжетности, драматургичности хоровых тембров (фактуры). Вместе с тем в партитурах, хотя и с осторожностью, используются некоторые достаточно убедительные приёмы, направленные на создание особого сакрального музыкального «пространства». Так, этому способствует введение соло в хоровую партитуру: в «Benedictus» соло сопрано буквально «парит» на фоне аккордового изложения в партии хора, а в «Kyrie» чередование *tutti* и *solo* выполнено в стиле «диалога-согласия».

Особенности темброакустики в «Мессе св. Андрея Боболи» продиктованы сакральными певческими традициями католичества, пением в сопровождении органа. Для стиля композитора характерна постепенность тембрового перехода, где партия альтов является продолжением сопрано и не контрастирует с тенорами (как у органа). В свою очередь теноровая партия зачастую изложена выше сопрано и трактуется как верхний голос, несмотря на её срединное положение в аккорде. Это строение хоровой фактуры идёт от традиций исполнительства хоров мальчиков: верхний голос (дискант) комплектовался детьми, возможности голоса которых ограничены, а тенор – взрослыми, способными петь тесситурно высокие партии. У Э. Гирдо эта специфика заключается в его хоровой музыке. Например, в начале «Agnus Dei» у сопрано верхний звук – си-бемоль, а у теноров – ми-бемоль. Такого рода использование голосов в разных тесситурных условиях приводит к темброакустическим результатам, направленным на создание «пространственных» эффектов. Согласно хороведческой понятийной системе, это «естественный» и «искусственный» ансамбль хора. Так, «выдвижение»

теноровой партии на «первый план» в тугги или помещение её тесситурно выше сопрано создаёт особый темброакустический эффект в «Glogia», а чередование групп однородных голосов лежит в основе комплементарного развития в «Credo».

В целом автор создаёт текст хоровой партитуры, предполагая сотворчество исполнителя-интерпретатора, который проникнет в глубину его замысла и, мастерски владея хоровыми певческими технологиями интонирования, осуществит фоническое воплощение произведения в русле требований сакральной богослужебной практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Немагай, С. Нотная скарбніца Нясвіжскага фарнага касцёла / С. Немагай // Мастацтва. – 2000. – № 3. – С. 23 – 25.
2. Шэйпа, С. Музычнае жыццё Нясвіжа міжваеннага часу (20 – 30-я гг. XX ст.) / С. Шэйпа // Мастацкая спадчына Нясвіжа : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Нясвіж, 14 мая 2005 г. – Нясвіж, 2005. – С. 54 – 59.
3. Шэйпа, С. Цэцэліянскі рух і рэформа касцельнай музыкі пачатку XX стагоддзя / С. Шэйпа // Наша вера. – 2004. – № 1. – С. 6 – 8.
4. Шэйпа, С. Эдвард Гірдо– нясвіжскі арганіст і кампазітар пачатку XX стагоддзя / С. Шэйпа // Мастацкая культура Беларусі: новыя далягляды : тэзісы навук.-практ. канф., Нясвіж, 18 мая 2002 г. – Мінск, 2002. – С. 24 – 36.
5. Холопов, Ю. Н. Месса / Ю. Н. Холопов // Григорианский хорал. – М., 1998. – С. 38 – 65.
6. Цмыг, Г. П. Академическая хоровая музыка в Беларуси: к вопросу о специфике композиторского творчества / Г. П. Цмыг // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 11. – С. 279 – 284.
7. Цмыг, Г. П. О соотношении светского и религиозного в хоровой музыке на духовный текст (на материале современного белорусского композиторского творчества) / Г. П. Цмыг // XIII міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 24-25 мая 2007 г. / рэдкал. : М.А.Бяспалая (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2008. – С. 171 – 176.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена корреляции сакрального и секулярного в хоровой музыке на канонический текст. В качестве музыкального материала автор привлекает «Мессу в честь св. Андрея Боболи» органиста несвижского костёла Божьего Тела Эдварда Гирдо (1-я половина XX в.).

SUMMARY

The article is devoted to the correlation of sacred and secular in the choral music. As a musical material the author takes «Mass in honor of St. Andrew Bobolya» organist Nesvizh Church of the Body of God in Edward Girdo (the first half of the XX century).

ОБРАЗЫ КИТАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧЕСЛАВА КУЗНЕЦОВА

Хайнаньский университет
(Поступила в редакцию 15.03.2018)

Имя Вячеслава Кузнецова, талантливого композитора современной Беларуси, сегодня известно не только в его стране, но и далеко за её пределами. Его творческий багаж включает произведения различных форм и жанров, в том числе балеты, оперу, симфонии, программные и концертные сочинения. Многие исследователи констатируют особое значение камерных сочинений в творчестве композитора, в которых «его привлекает возможность передать глубину, афористичность композиторских идей» [1, с. 210]. Примером могут служить многие произведения В. Кузнецова; «Гетерофония», «Лента Мёбиуса», «Вино из одуванчиков», «Бельгийская сюита», «Письма Маркиза де Сада», «Слёзы на листьях травы», «Тахикардия» и другие. Не менее широко содержательное пространство камерно-вокальной музыки В. Кузнецова, в поле зрения которого попадает поэзия и литература известных мастеров слова Испании, Австрии, Беларуси, Польши, России. Достаточно назвать такие вокальные сочинения, как «Весёлая пирушка» (сл. Р. Бёрнса), «Две притчи Франца Кафки», «Отчаяние» (сл. Ф. Г. Лорки), «Два текста Даниила Хармса», сонет «Видение» (сл. Р. М. Рильке), «Семнадцать строк О. Мандельштама», «Цябе кахаю» (сл. А. Мицкевича), «Скарынава душа» (сл. В. Стрижака).

Умение тонко интерпретировать семантику и интонацию художественного слова, поэтику стихотворного текста проявляется и в восточных опусах белорусского композитора, музыкальное пространство которого во многом расширяется за счёт интереса к культуре Востока и китайской поэзии в частности. Одним из первых произведений В. Кузнецова, обращённых к восточной образности, стал вокальный опус «Два стихотворения Хо Ши Мина» для баритона и яванского гонга. Необычный для европейца образ правителя постепенно формируется в вокальном диптихе, построенном на свободной и одновременно строгой декламации. Начало первого стихотворения «Глядя на луну» (*«Всюду сиянье луны заливаает листья деревьев и травы; / Свет удаляется, тени деревьев ближе – совсем у окна»*) степенно декламируется в минимальном интонационном амбитусе. Приглушённые удары гонга хотя и вызывают определённые ассоциации с «обобщённо-акустическим» образом Востока, но призваны, скорее, создать особую атмосферу, в которой человек, ежеминутно связанный с проблемами своего народа и страны, способен окрасить изрекаемые мысли в некие особые «вневременные» интонации. В свою очередь, в стихотворении-монологе «В сумерках» исследователи подчёркивают, что «интонирование баритоном лирической, слегка окрашенной пентатоникой мелодии придаёт незатейливым стихам определённую трогательность и в итоге создаёт некую особую

атмосферу сопричастности человека как к Космосу великих дел, так и к миру вечных земных проблем» [5, с. 112]:

*Усталая птица вернулась в лес,
Летят облака по кромке небес.
В деревне девушка мелет маис.
Над печкой алые искры взвились.*

Одним из первых сочинений, связанных с реалиями Поднебесной, стало произведение В. Кузнецова «Хуэйчан. Лирическое стихотворение Мао Цзэдуна для баритона, хора басов и там-тама». Личность легендарного правителя до сих пор неоднозначно оценивается в мировой истории, но то, что по своей природе Мао был незаурядным человеком и талантливым литератором, не вызывает сомнения. Даже в переводе на русский язык строки, ставшие основой сочинения белорусского композитора, свидетельствуют о поэтическом даровании политического деятеля, передавшего в афористически ёмкой форме глубину чувства любви к своему Отечеству: *«Облака пролетают, как снег, холодны. / Гуси к югу летят – в милый отеческий край. / Если мы не дойдём до Великой Стены, – / Значит, мы недостаточно любим Китай»*.

В. Кузнецов тонко почувствовал камерность и одновременно смысловую глубину поэтического текста, строгость, собранность интонации, формирующей особое мужественное начало. В стилистике «вокального стихотворения» композитор, ориентируясь на ангемитонные (бесполутоновые) интонации, в итоге приходит к традиционному пентатоническому ладу «люй», зафиксированному ещё в древних трактатах Китая. Музыканту удалось достаточно убедительно интерпретировать особенности китайского многоголосия, на которые указывали в своё время исследователи: *«Известную самостоятельность голоса начинают приобретать тогда, когда мелодия движется на фоне равномерно пульсирующего выдержанного звука; при этом эффект “разноголосия” увеличивается, если голоса окрашиваются в различные тембры»* [1, с. 242]. В представленном опусе «расслоение» фактуры удачно подчёркивается там-тамом, пришедшим в Европу из восточного инструментария.

Одним из последних опусов В. Кузнецова является вокальный цикл для баритона и фортепиано под названием «Китайская шкатулка». Литературной основой цикла стали стихотворения китайских поэтов эпохи Юань и Мин в русском переводе И. Смирнова. Три стихотворения подобраны таким образом, что вокальный цикл приобретает особую внутреннюю целостность, некую единую элегически-философскую интонацию с оттенком светлой грусти и суггестивности. Композитору удалось тонко почувствовать специфику китайской поэзии, лишённой европейской многословности, описательности и эмоциональных откровений. Многовековая традиция создания поэтического слова приводила в итоге к желанию художника воспринимать мир сквозь призму наработанного предшествующими поколениями эстетического опыта, что обуславливало многочисленные ассоциации, аллюзии и краткость мысли.

Как пишут исследователи китайской литературы, «ни китайскому художнику, ни китайскому поэту и в голову не могло прийти писать что-нибудь с натуры, хотя и поэзия, и живопись до предела насыщены пейзажами с точным указанием, какая это гора, река или озеро. Едва глазам поэта открывался изумительный горный вид, как почти автоматически на память приходили строки кого-нибудь из знаменитых предшественников, а может быть, и не одного. Причём поэзия оказывалась более мощным стимулом вдохновения, чем реальная природа, слишком яркая, режущая глаз буйством красок или причудливых форм. Всего этого нет в великих стихах – в них та же природа, но уже гармонизированная, увиденная как бы сквозь лёгкую дымку, умиряющую излишнюю резкость линий» [6, с. 14].

Первая вокальная акварель «Яркая лампа светит в ночную мглу» тонко интерпретирует поэзию Гао Ци:

*Яркая лампа светит в ночную мглу.
Мокрые листья лежат за окном у стены.
Гость, захмелевший, давно уже видит сны.
Осенний сверчок сам себе напевает в углу.*

Неспешная кантилена баритона в пятидольном размере 5/4, прерываемая паузами, подчёркивающими декламационные истоки мелодии, поддерживается распевными триолями фортепиано. В миниатюре мы ощущаем значение каждого произнесённого слова, поэтической интонации, значимой, как каждая фонема в условном воспроизведении китайской речи.

Второй романс «В тенистом саду» обращён к творчеству Гуань Хань-Цин. Музыкант тонко ощутил особую внутреннюю напряжённость стиха, лишённого пафосного страдания, но исполненного глубокой печалью:

*В тенистом саду птички трели слышны.
Стоит человек у белой стены.
Весенние думы, как нити пряжи, длинны.
Печальные очи слезами увлажнены.*

Ощущение внутренней пустоты, образно говоря, «незаполненности» сознания, с одной стороны, и подающие надежду нежные голоса птиц – с другой, рождаются благодаря глубоким квинтовым созвучиям басов и «фиоритурам» верхнего голоса в партии сопровождения. Своеобразным драматургическим приёмом становится особое распределение динамики, дифференцирующей тончайшие смысловые нюансы текста (динамическая амплитуда *pp-tr* лишь дважды нарушается *mf* на словах «как нити пряжи» и «печальные очи»).

Стихотворные строки Гао Ци стали основой заключительного романса «Тёмный бамбук стебли склонил над дорогой...»:

*Тёмный бамбук стебли склонил над дорогой
Отсвет дрожащей луны в оконце убогом.
Горный отшельник давно погружён в созерцанье.
Душу его осенние звуки не тронут.*

В данной этой вокальной миниатюре композитор удачно подчеркнул смиренную декламацию голоса, одиноко звучащего без поддержки фортепиано. Нарочито отрешённый характер речи, исполненный внутренним покоем и медитативностью, логично сопряжён с осенним «пейзажем души», готовой к долгому уединению и тишине. «Щипковый» характер извлечения кратких попевок с терпкими секундами в партии сопровождения напоминает игру на национальных китайских инструментах (возможно, на цине). И это неслучайно, поскольку игра на цине в Китае «расценивалась как важнейшее средство (наряду с созерцанием природы) духовного раскрепощения человека, помогавшее довести до совершенства обретенную гармонию с окружающим миром» [3, с. 196].

В особенностях взаимодействия голоса и сопровождения, минимально контактирующих друг с другом, проявляются свойства, отсылающие к древним традициям китайского вокального исполнительства. Так, Е. В. Васильченко пишет в одной из монографий: «Вербальное начало ... во многом определяло саму специфику музыкального мышления, а взаимодействие словесного текста и музыки было к тому же жёстко обусловлено тональным характером китайского языка. Такая зависимость не способствовала проявлению в полной мере чисто музыкальных закономерностей в партии циня, что делало её вторичной по отношению к вокальному голосу» [3, с. 203].

Слышание стиха в вокальных опусах В. Кузнецова очень точно передаёт свойственное для китайской поэзии художественное «двоемирие», при котором субъективные переживания человека тонко корреспондируются с объективными реалиями окружающего мира. В стилистике романсов В. Кузнецов стремился адекватно передать не только афористичность, краткость, смысловую глубину китайской поэзии, но и своеобразный колорит китайской речи, тонкие оттенки бесполутоновых ладов китайской музыки. Художественный результат весьма интересен: китайская поэзия в романсах В. Кузнецова окрашивается тонкой психологичностью, свойственной европейскому романсу, вокальному монологу, а музыкальный словарь европейского композитора обогащается за счёт эксклюзивно камерных, построенных в каком-то смысле на «самоограничении» ладо-интонациях, генезис которых обнаруживается в музыкальных культурах Востока.

Восточные рецепции композитора рождаются на пересечении, на первый взгляд, весьма разных культур. Однако, чем более слушаешь музыку белорусского автора, тем более осознаёшь реальную возможность глубокого взаимопроникновения традиций стран, которые по духу являются не столь далёкими, как это может показаться, имея в виду только географический фактор.

Слушая вокальную музыку В. Кузнецова на стихи китайских поэтов, понимаешь, что музыкант открывает для себя новый «духовный континент», который весьма согласуется с его внутренней потребностью «всезнания» и постоянным состоянием «бесконечного удивления и любопытства» [4, с. 15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзаманов, Ф. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф. Арзаманов // Музыка народов Азии и Африки : сб. ст. / ред.-сост. В. Виноградов. – М., 1987. – Вып. 5. – С. 241 – 256.
2. Ахвердова, М. И. Вячеслав Кузнецов: две грани личности / М. И. Ахвердова // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2012. – № 21. – С. 208 – 211.
3. Васильченко, Е. В. Музыкальные культуры мира / Е. В. Васильченко. – М. : Изд-во РУДН, 2001. – 408 с.
4. Златковский, Ю. Д. Композитор Вячеслав Кузнецов / Ю. Д. Златковский. – Минск: Изд. центр БГУ, 2007. – 64 с.
5. Олейникова, Э. А. Восточные интенции в творчестве современных композиторов Беларуси / Э. А. Олейникова // Музычныя скарбы беларускай зямлі. – Нясвіж, 2010. – С. 108 – 113.
6. Шедевры китайской поэзии X – XVII веков / сост., предисл., коммент. И. Смирнова. – М. : Эксмо, 2010. – 480 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена творчеству В. Кузнецова, одного из ведущих композиторов современной Беларуси. В центре внимания – вокальные сочинения автора, связанные с древней поэзией Китая. Анализируются особенности стиля композитора, в котором органично соединены черты восточной и европейской музыки.

SUMMARY

The article is devoted to the work of V. Kuznetsov, one of the leading composers of contemporary Belarus. It focuses on the vocal compositions of the author related to the ancient Chinese poetry. The characteristics of the composer's style, where combined the features of Eastern and Western music are subject to analyse.

Ювченко Н. А.

К ИСТОРИИ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА ИМ. УРШУЛИ РАДЗИВИЛЛ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 12.03.2018)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г16-055

Народные театры Беларуси определяются сегодня как «высшая форма развития любительского театрального искусства» [1, с. 162]. Любительские коллективы получают такое наименование при условии стабильной работы, наличии полноценного репертуара и т. д. Многие из них были таковыми де-факто, ещё до появления соответствующего регламентирующего «Положения о народном самодеятельном коллективе художественного творчества в Республике Беларусь» (1999), к ним относится и театр Несвижского районного дома культуры и досуга, возникший в начале 1950-х годов и получивший наименование «народный» в 1990 г. Сейчас он уже имеет статус «заслуженного любительского коллектива» и носит имя Уршули Радзивилл. В составе театра около 40 любителей сценического искусства.

Прежде чем перейти к рассмотрению его деятельности, отметим следующее обстоятельство контекстуального характера. Театральная культура и радзивилловского Несвижа, и современного Несвижского региона в целом – весьма широкое понятийное явление. Исторически не сводимая к одному виду театра: дидактическому школьному, частновладельческому музыкально-драматическому, современному любительскому, гастрольному оперно-балетному либо драматическому, детскому любительскому, батлейке (старинной и новейшей), фестивальным движениям, театрализованным акциям, – она предстаёт сегодня во всём своём многовековом многообразии. Произведения минувших эпох становятся фактами театральной культуры, в частности, в виде постановок оригиналов и их трансформаций, исторические личности являются героями театральных пьес и персонажами театрализованных представлений и т. д.

Хронологически театральные события в Несвиже до середины XX в. носили, в основном, спонтанный, дискретный характер, что было связано с историческими катаклизмами (в первой половине столетия) и поисками местными энтузиастами жанровой определённости в местных постановках. Здесь ещё много неисследованных либо малоакцентированных в искусствоведении моментов. Известно, что до 1930-х годов фиксировались показы народного театра батлейка в несвижских окрестностях. В конце XIX – начале XX в. ряд сцен из представлений батлейки стал «исполняться “живыми” актёрами. Такое их игровое воплощение получило наименование “живой батлейки”, или “Батлеи” (именно под таким названием организовывались представления на Несвижчине)» [2, с. 39].

Отголоски такой практики фиксировались и позднее. Так, в 1960 г. К. Кабашников записал в деревне Гусаки Несвижского района от трёх участников представлений (с которыми те ходили по деревням ещё в 1920-е гг.) фрагмент «живой батлейки» [2, с. 509]. Имеется также запись батлейки, сделанная Г. Барташевич в деревне Козлы Несвижского района в 1976 г. [2, с. 364 – 368].

Театральные события, казалось бы, не существующие в определённую эпоху либо давно забытые и не нашедшие отражения в историографии края, могут не только целенаправленно, но и по воле случая восстановиться в своих правах. Недавно в фонды Несвижского историко-краеведческого музея поступило письмо из Москвы (от В. Борисова), к которому прилагались три подлинные афиши и две программы спектаклей 1910 – 1913 гг. [3, с. 14]. Из их содержания можно было сделать вывод о наличии в Несвиже относительно развитой театральной жизни, которую нарушила Первая мировая война. Спектакли были благотворительными, они ставились местными любителями театрального искусства, в одном случае – в пользу Несвижского еврейского литературно-артистического общества, в другом – в пользу Несвижского добровольного пожарного товарищества. Репертуар был, в основном, комедийным: комедия-шутка «Вольная пташка» Карпова, водевиль «Невольный двоеженец, или Роковая ошибка» Черепанова, комедия «Брак»

Вульфа, фарс «50 рублей за один час» Сторожевского, комедия «Вдали от шума городского» Рудковского. Кроме того, ставились драмы «Ночи безумные» Деденёва и «Дети черты» Белой [3, с. 14]. Последнее произведение известно своей подчёркнуто трагедийной направленностью. Около 10 лет (с 1926 по 1936 гг.) в деревне Леоновичи существовал также любительский театр (наряду с народным хором). Уникальным явлением в жизни Несвижа и всей республики стала постановка в 1964 г. оперы-сказки «Джаннат» Л. Шварца на либретто Э. Огнецвет. Она была осуществлена силами преподавателей и учащихся местной детской музыкальной школы [4].

История самого известного несвижского театрального коллектива 2-й половины XX – начала XXI в. – театра имени Уршули Радзивилл (сформирован в 1951 г., в 1950 г. создан как драматический кружок под руководством В. Садовского) – вначале была связана с именами И. Оборотова (с 1958 г.) и Г. Сорокина (с 1969 г.). Однако период особого расцвета театра начался со 2-й половины 1970-х годов, когда в 1977 г. его возглавил В. Мороз (1941 – 2009). На рубеже XX – XXI вв. режиссёром, одним из первых в Беларуси, был поставлен спектакль «Чорная панна Нясвіжа» (по пьесе А. Дударева), который стал победителем на Минском областном конкурсе «Бярэзінская рампа» (2001).

Формами театральных спектаклей, поставленных В. Морозом, были, в основном, драматические, а также музыкально-драматическое представления. Среди постановок Несвижского театра, имевших музыкально-комедийный характер, выделялся «Мікітаў лапаць» по пьесе М. Чарота (1989) – за эту работу театр был удостоен звания «народного». С успехом ставились пьесы Я. Купалы, А. Макаенка, Г. Марчука и других белорусских драматургов, а также произведения А. Островского, Н. Гоголя, А. Корнейчука и других.

Уникальность местного театра, который ставит драматические произведения как отечественных авторов, так и современных зарубежных драматургов, заключается в том, что он воплотил и творчество самой Уршули Радзивилл, а затем по праву стал носить и её имя. С 2008 г. по сей день полное название этого театра звучит как «Заслуженный любительский коллектив Республики Беларусь Театр имени Уршули Радзивилл Несвижского районного Центра культуры».

Неудивительно, что несвижская тематика неоднократно фигурировала в репертуаре театра, в том числе и пьеса самой княгини У. Радзивилл «Распуснікі ў пастцы» (2005), а также романтическая история по произведению местного автора К. Шишигиной «Помнік каханню» (2002).

Несвижская тематика на различных сценах Беларуси в данный период была представлена, в основном, композициями, связанными с образом Барбары Радзивилл. По драматической поэме Р. Боровиковой «Барбара Радзивилл» создана одноименная пьеса, поставленная в Республиканском театре белорусской драматургии (реж. В. Мазынский, 1994 г.). На Купаловской сцене поставлена «Чорная панна Несвіжа» А. Дударева, ставшая одним из лучших спектаклей коллектива и идущая по сей день (реж.

В. Раевский, 2000 г.). Новые наиболее яркие столичные постановки несвижского направления: спектакли «Похищение Европы, или Театр Уршули Радзивилл», «Пане Коханку» и другие – это порождение уже начала XXI в. Внимание к несвижской тематике продемонстрировал и состоявшийся в Несвиже в 2016 г. международный арт-фест «Театр Урсулы Радзивилл» (так в оригинале анонса. – *Н. Ю.*), включающий разноплановые музыкальные, батлеечные, хореографические и драматические представления.

Предтечей этого одного из важнейших событий в театральной летописи республики рубежа XX – XXI вв. стала вышеупомянутая постановка 29 декабря 2000 г. на сцене Национального академического театра им. Я. Купалы премьерного спектакля «Чорная панна Нясвіжа» (реж. В. Раевский, композитор В. Копытько). Незадолго до этого пьеса была поставлена в Витебске под названием «Чёрная невеста» (Национальный академический драматический театр им. Я. Коласа, реж. В. Барковский, 1999 г.), однако именно купаловская постановка стала одним из самых значительных явлений в театральном пространстве Беларуси.

Тематическую эстафету купаловцев принял театр в Несвиже. Спектаклем «Чорная панна Нясвіжа» (реж. В. Мороз, он же – в роли Мнишека) открывался 11 мая 2001 г. фестиваль камерной музыки «Музы Несвижа». В главной роли Барбары Радзивилл была самодеятельная артистка Татьяна Лукьянчик (в настоящее время она является директором Несвижского районного центра культуры), роль Жигимонта исполнял В. Лошкарев. На майской премьере в Несвиже присутствовали драматург А. Дударев, режиссёр В. Раевский и исполнительница роли Боны Сфорцы в постановке театра им. Я. Купалы, народная артистка Беларуси Лилия Давидович. В течение 10 лет этот спектакль несвижского театра был своеобразной «визитной карточкой» несвижчан. Он неоднократно показывался в других городах Беларуси и за рубежом.

Далее была поставлена пьеса А. Дударева «КИМ» на современную тематику «отцов и детей». В декабре 2002 г. состоялась ещё одна премьера, связанная с несвижской легендарной тематикой: спектакль по произведению местного автора и литератора К. Шишигиной «Помнік каханню».

В марте 2004 г. торжественно отмечалось 25-летие работы В. Мороза в качестве режиссёра несвижского театра. Он сыграл и ряд ролей в спектаклях, будучи также профессиональным театральным и киноактёром. Одновременно отмечалось 45-летие его творческой деятельности. При театре существует и детская студия, где в этот период была поставлена сказка «Добры змей».

300-летию со дня рождения Уршули Радзивил была посвящена постановка театром её пьесы «Распуснікі ў пастцы» (2005). Об актуальности тематики свидетельствовало и характерное название одной из рецензий на спектакль – «Урок хлуслівым лавеласам». Спектакль имел очевидную музыкально-комедийную направленность: были задействованы участники танцевального ансамбля «Тандем», солистка-вокалистка Л. Лукашевич, а

режиссёр-постановщик В. Мороз сочинил тексты песен для этой постановки (музыку написала Т. Козлова, руководитель ВИА «Нясвіж») [5].

В марте 2006 г. отмечался 55-летний юбилей театра. В театрализованной программе в роли Уршули Радзивилл выступила прима театра Эмма Булат. 11 апреля 2007 г. состоялась премьера фарса Е. Мировича «Графиня Эльвира». Комедийность сценической ситуации заключалась в том, что действие происходило в военном гарнизоне и все роли в поставленном там любительском спектакле играли солдаты. Роль Графини Эльвиры в несвижской постановке исполнял А. Курганский, её матери – А. Зыков.

В начале ноября 2007 г. в спектакле «Чорная панна Нясвіжа» в роли Барбары Радзивилл выступила молодая самодельная актриса Л. Витко. Первая исполнительница этой роли, Т. Лукьянчик, символично передала ей творческую «эстафету». В роли Жигимонта стал выступать М. Курганский. А в апреле 2008 г. режиссёр-постановщик и актёр В. Мороз был удостоен звания «Почётный гражданин города Несвижа».

Следующее пятилетие было связано также с освоением английской, французской и современной российской драматургии. На сцене появилась «Странная миссис Сэвидж» Д. Патрика (2008), «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова (2009), «Я всегда улыбаюсь» Я. Сегеля (2010), «Пока она умирала» Н. Птушкиной (2010), «Легко ли обмануть женщину?» Ж. Пуаре (2011), «Ненормальная» Н. Птушкиной (февраль 2012 г.). Спектакли были поставлены белорусским режиссёром-профессионалом Е. Волобоевым, назначенным руководителем театра и приступившим к работе в Несвиже во 2-й половине 2009 г.

В 2012 г. Несвиж стал культурной столицей Беларуси (третьей по счёту после Полоцка и Гомеля), что сказалось и на специфике его театральной жизни. Впервые в республике здесь прошёл Форум профессиональных театров, обозначенный как «Театр Уршули Радзивилл», где состоялся показ спектаклей на сюжеты, так или иначе связанные с родом Радзивиллов («Пане Каханку» А. Курейчика, Национальный академический драматический театр им. М. Горького и «Выкраданне Еўропы, альбо Тэатр Уршулі Радзівілл» по произведениям Ф. У. Радзивилл, Национальный академический театр им. Я. Купалы), а также с общеисторической, романтически и трагедийно окрашенной белорусской национальной тематикой («Леаніды не вернуцца да зямлі» по В. Короткевичу, Национальный академический драматический театр им. Я. Коласа и «Паланэз на развітанне» В. Дроздова, Минский областной драматический театр).

Новый вариант «Чорнай панны Нясвіжа» под названием «Бог ёсць любоў» был представлен несвижскому зрителю в постановке театра им. Уршули Радзивилл 6-7 декабря 2012 г., как бы резюмируя итог деятельности Несвижа в качестве культурной столицы Беларуси. В новой режиссёрской версии Е. Волобоева сосуществуют одновременно два события: коронация Барбары и её оплакивание. В сценической экспликации – шахматная доска, где партию разыгрывают Бона Сфорца и Мнишек, как

предметная символика власти, богатства, веры и любви. Спектакль также открывал в мае 2013 г. фестиваль «Музы Несвижа», был с успехом показан на фестивале в Польше, а 13 сентября 2013 г. представлен и в столице Беларуси в концертном зале «Минск».

Среди несвижских новаций 2014 – 2016 гг. отметим театрализованные акции на «Ночи музеев», батлеечные спектакли, театрализованные действия разного порядка, как в помещениях дворцового комплекса, так и на пленэре. В Несвиже развивается и детская театральная самодеятельность. На отмечаемой (по аналогии с «Ночью музеев») «Ночи библиотек» (сентябрь 2016 г.) участники «Студии современной сказки» государственного учреждения дополнительного образования «Центр детского творчества Несвижского района» под руководством И. Перцовой представили композицию из «Мухи-Цокотухи», «Телефона» и «Мойдодыра» по К. Чуковскому.

Связующим звеном в театральном творчестве прошлого и настоящего явилась выставка «Аплодисменты сквозь века», проходившая с 1 ноября 2016 по 15 января 2017 г. в малом выставочном зале Дворцового ансамбля Несвижа. Она была посвящена 270-летию со дня первого спектакля в театре Уршули Радзивилл. Демонстрировались старинные костюмы и их эскизы, театральные книги, а также реквизит современной постановки Купаловского театра «Похищение Европы, или Театр Уршули Радзивилл» (реж. Н. Пинигин, 2011 г.). 1 октября 2017 г. под рубрикой «закрытие ретро-сезона» состоялось мероприятие, названное «Охотничий пикник во дворце Радзивиллов». Организаторами явились Национальный историко-культурный заповедник «Несвиж» и Музыкальный дом «Классика». В роли шоумена выступал белорусский бард, поэт и актёр Виктор Шалкевич (зрители Беларуси знают его по роли уличного певца в гродненской кукольной постановке «Тутэйшых» и автора-исполнителя ряда песен в «Местечковом кабаре» в Купаловском театре). С участием артистов-любителей местного театра им. Уршули Радзивилл имитировались события столетней давности: подготовка встречи князя Луи, прибывающего из Монако, князем Альбрехтом Радзивиллом и его дочкой Эльжбетой. Адекватную атмосферу были призваны создавать элементы визуального, звукового и музыкального оформления, в том числе организованного приглашёнными исполнителями – «гуртом» охотничьей музыки «Векas» (Дрогичин).

Всё это свидетельствует о перспективности активизации театральной жизни и в несвижском, и в других регионах. Как показала практика, её развитие возможно в самых разнообразных формах – от традиционных сценических постановок до театрализованных проектов на открытом пространстве, апеллирующих к историческим личностям (их воплощают здесь артисты театра им. Уршули Радзивилл), и вплоть до коммерческих проектов-игр, определяющих в своих «сверхзадачах» утверждение высокого статуса национального самосознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Скарына, А. А. Народныя тэатры / А. А. Скарына // Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. – Мінск, 2003. – Т. 2. – С. 162 – 167.

2. Народны тэатр / уклад., уст. арт. і камент. М. А. Каладзінскага ; рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 512 с.
3. Праль-Гуль, Т. Нашчадкі Мельпамены / Т. Праль-Гуль // Нясвіжскія навіны. – 2017. – 10 лютага. – С. 14.
4. Ювченко, Н. А. Несвижская постановка оперы «Джаннат» / Н. А. Ювченко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 22. – С. 236 – 241.
5. Хвір, Р. Урок хлуслівым лавеласам / Р. Хвір // Нясвіжскія навіны. – 2005. – 7 снежня. – С. 3.

РЕЗЮМЕ

Рассматривается творческий путь Заслуженного любительского коллектива Республики Беларусь театра имени Уршулы Радзивилл (Несвиж). Палитра его репертуара представлена на широком историческом фоне, в основном, постановками выдающихся режиссёров В. Мороза и Е. Волобоева.

SUMMARY

The creative path of Urshulya Radziwill Theater – the Honored amateur collective of the Republic of Belarus (Nesvizh) is considered. The palette of its repertoire is represented on a broad historical background, mainly by the productions of outstanding directors V. Moroz and E. Voloboev.

Ярмалінская В. М.

СТВАРЭННЕ ТЭАТРАЛЬНАСЦІ ПРЫ ДАПАМОЗЕ ВІЗУАЛЬНЫХ ВОБРАЗАЎ І ЗНАКАВЫХ СТРУКТУР У МАСТАЦТВЕ СЦЭНАГРАФІІ ДРАМАТЫЧНАГА СПЕКТАКЛЯ КАНЦА XX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2018)*

Сцэнічную прастору нельга ўявіць без тэатральнасці. Задума сцэнографа накіравана на яе стварэнне пры дапамозе разнастайных мастацкіх сродкаў: «Разуменне тэатральнасці як мовы тэатра характарызуе галоўным чынам пазіцыю прыхільнікаў семіятычнага (знакавага) падыходу да феномена культуры. З гэтага пункту гледжання тэатральнасць ёсць сукупнасць разнастайных сістэм знакаў – візуальных і гукавых, статыстычных і дынамічных, вербальных і невербальных. Агульным для ўсіх тэатральных знакаў з’яўляецца іх пастаяннае дынамічнае ўзаемадзеянне... асобныя элементы тэатра не звязаны паміж сабой нязменнымі і зараней прадугледжанымі адносінамі; не існуе двух элементаў, няхай самых роднасных адно аднаму, сувязь якіх нельга было б прывесці ў рух... таму тэатральны знак найбольш рэпрэзентатыўны для дэманстрацыі функцыянальнай прыроды любога мастацкага знака» [1, с. 659]. Можна сказаць таксама, што тэатральнасць – гэта «тэатр мінус тэкст, гэта насычанасць знакаў і уражанняў, якая ствараецца на сцэне на аснове кароткага пісьмовага зместу, гэта такое ўсеагульнае ўспрыняцце пачуццёвых прыёмаў,

жэстаў, тонаў, дыстанцый, субстанцый, святла, якое насычае тэкст багаццем яго знешняй мовы» [2, с. 365].

Сукупнасць усіх выразных сродкаў таго ці іншага сцэнічнага твора мы называем яго тэатральнасцю. Гэтая з’ява звязана, на нашу думку, у першую чаргу, з невербальнай складаючай часткай пастаноўкі. І мае непасрэднае дачыненне да рэжысуры, яе вынаходніцтваў, пластыкі мізансцэн і існавання акцёра ў спектаклі, яго поз, рухаў, жэстаў. Відавочна, што тэатральнасць звязана з візуальна-зрокавым вобразам спектакля, яго архітэктурнымі пабудовамі, прадметным светам, тэатральным асвятленнем, гульнёй колеравай гамы, знітаванасцю сцэнаграфічных канструкцый з музычным афармленнем. Тэатральнасць у тэатры не ўзнікла сама па сабе. Яна звязана з вытокамі тэатральнага мастацтва: вулічнымі паказамі скамарохаў, батлеечнікаў, шэсцямі і вобразамі тэатралізаваных свят (Каляды, Гуканне вясны і інш.). Без тэатральнасці нельга ўявіць тэатр розных эпох: антычны і сярэднявечны, рэнэсансны, рамантычны і, безумоўна, сучасны.

З яркай тэатральнасцю звязана творчасць Г. Крэга, У. Меерхольда, М. Яўрэінава, што прыпадае на канец XIX – пачатак XX ст. У тэатральным мастацтве Беларусі аб тэатральнасці можна гаварыць у эксперыментальных пастаноўках 1920 – 1930-х гадоў. Гэта спектаклі В. Смышляева ў сцэнаграфіі Л. Нікіціна – «Цар Максіміліян» (1924 г., п’еса А. Рэмізава, апрацоўка М. Міцкевіча), «Сон у летнюю ноч» У. Шэкспіра (1924), «Апраметная» В. Шашалевіча (1925) і іншыя. Падкрэслена тэатральнымі, відовішчнымі былі пастаноўкі Б. Брэхта. У еўрапейскім і амерыканскім тэатры ў 1960 – 1970-я гады на тэатральнасць была накіравана творчасць Т. Кантара, Е. Гратоўскага, П. Шайны, П. Брука, Р. Уілсана і іншых майстроў. Тэатральнасць характарызуецца новымі рысамі на мяжы XX – XXI стст. Менавіта ў гэты час становяцца актуальнымі даследаванні розных аспектаў мадэрнізму і постмадэрнізму. Відавочна, што, пачынаючы ад самых вытокаў да нашых дзён, на працягу вялікай гісторыі сусветнага тэатральнага мастацтва, тэатральнасць набывае ўсё новыя і новыя рысы, застаючыся заўсёды актуальнай для даследавання. У тэатральным мастацтве Беларусі канца XX – пачатку XXI ст. вызначаліся спектаклі ў сцэнаграфіі В. Цімафеева, Д. Мохавы, З. Марголіна, В. Маршака, У. Матросавы, У. Чарнышова і іншых. Прапануем для разгляду шэраг работ беларускіх мастакоў: эскізаў дэкарацый, мізансцэн, макетаў пастановак, у якіх відавочная тэатральнасць задум і іх вырашэнняў.

Яркай тэатральнасць – асаблівая адметнасць «Ідыліі» В. Дуніна-Марцінкевіча – аднаго са знакавых спектакляў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы (1993) у пастаноўцы М. Пінігіна і мастацкім афармленні З. Марголіна. Яно было падкрэслена дызайнерскім, функцыянальным у пабудове сцэнічнай прасторы. Пазнавальныя побытавыя рэчы мастак замяніў абстрактнымі прадметамі, якія спалучалі ў сабе розныя геаметрычныя фігуры: шары, прамавугольнікі, квадраты. Побач са звычайным жыццём, паказаным глядачу на заслоне, дзе была намалёвана жывапісная сядзіба, у сцэнаграфіі акцэнтавана ўвага на тэме руху нябесных святл. Мастаком прадстаўлена і

працытавана гармонія Космасу і чалавека, пра якую заяўляў у сваіх творах Леанарда да Вінчы. Адзіны круг утваралі шары-глобусы, вялікая люстра-сфера, дзе, як у люстэрку, адлюстроўваліся героі і падзеі. Таемны кругаварот прыводзілі ў дзеянне астраномы, апранутыя ў доўгія ззяючыя плашчы і пастаўленыя на катурны. Сфера не толькі ўпрыгожвала сцэну, але і была знакавым вобразам, сімвалізуючы няспынны час – той, далёкі ад нас, нібы зафіксаваны ўвышыні, пад каласнікамі, і той, у якім існаваў глядач.

Сваёй тэатральнасцю і актуальным гучаннем у сучасным беларускім тэатры вызначаліся спектаклі ў сцэнаграфіі, а таксама сцэнаграфічныя праекты ў эскізах дэкарацый і касцюмаў В. Цімафеева. Работы мастака захоўваюцца ва ўласным архіве. Сцэнографу ўласціва глыбокае пранікненне ў драматургічны твор і дасканалая распрацоўка яго вобразаў, дакладнае адлюстраванне падзей канкрэтнага часу ў эскізах дэкарацый і касцюмаў. Першапачатковая задума і непасрэдна сцэнаграфія спектакляў мастака вызначаюцца яскравай колеравай партытурай, сучаснай пабудовай сцэнічнай прасторы.

Тэатральнасць будучага сцэнічнага твора відавочна ў выкананым В. Цімафеевым макеце да спектакля «Дзікае паляванне караля Стаха» У. Караткевіча. Мастак прапаноўвае прастору, пабудаваную па прынцыпе «тэатра ў тэатры». Асноўная сцэнічная пляцоўка ўяўляе сабой чорны драўляны памост. Яго дошкі могуць разбірацца, утвараючы яшчэ адну прастору, якая знаходзіцца пад памостам і з-пад якой могуць нечакана з'яўляцца і туды ж знікаць персанажы. Памост злучаны з высокім балконам, размешчаным на задніку сцэны і ўпрыгожаным адзінокай фігуркай галоўнай гераіні ў белым доўгім уборы, што робіць сцэну прыцягальнай і эфектнай. Відавочна, што мастак стварае загадкавую атмасферу будучага сцэнічнага твора ўжо ў прапанаваным макеце, а таксама ў эскізах дэкарацый і касцюмаў. Прывабнасць макета В. Цімафеева – у яго знешняй прастаце і функцыянальнасці, прыстасаванасці да камернай сцэны.

«Дзікае паляванне караля Стаха» паводле У. Караткевіча было пастаўлена на малой сцэне Тэатра імя Я. Купалы рэжысёрам У. Савіцкім (2005). Спектаклю ўласціва жанравая дакладнасць, абазначаная як «псіхалагічны дэтэктыў», і сучаснае гучанне, што адчувалася ва ўсіх элементах пастаноўкі. Мастак у сваім строгім, умоўна-метафарычным афармленні імкнуўся да выразнасці выяўленчых сродкаў і канкрэтнасці дэталей. Пабудаваны ім драўляны памост візуальна значна павялічваў памеры сцэны і яе пастановачныя магчымасці. Для герояў спектакля ён з'яўляўся і вялікім сталом, за якім вяліся размовы, і звычайнай залай, дзе прымалі гасцей, і быў адначасова нейкай неакрэсленай містычнай прасторай, у якой існавалі персанажы. Памост меў здольнасць нахіляцца пад рознымі вугламі, неабходнымі для той ці іншай мізансцэны. Ён дакладна спалучаўся са строгімі касцюмамі персанажаў, масоўкай, апранутай у чорнае адзенне, з дзікім паляваннем караля Стаха, якое нечакана ўзнікала, дзякуючы шумавому, гукавому і музычнаму афармленню. Такім чынам, разам са светлавой

партытурай, цэневымі эфектамі ў спектаклі стваралася відовішча, напоўненае містыкай і незвычайнымі персанажамі, знаходжанне якіх на сцэне даводзілася разгадаць амаль да фіналу пастаноўкі. Насычаная карычнева-чорная гама спектакля станавілася яшчэ больш яркай у выразных мізансцэнах пастаноўшчыкаў: яны імкліва змяняліся адна за адной, нібы гартаючы старонкі вядомага захапляльнага твора. Нечакана падавалася пастаноўшчыкамі сцэна балю – адна з выразных і вырашальных у сцэнічным творы. «Дзікае паляванне караля Стаха» ў рэжысуры У. Савіцкага і сцэнаграфіі В. Цімафеева стала прыкметнай з’явай для Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы і тэатральнага жыцця Беларусі пачатку XXI ст..

З’яўленне таямнічага замка з выкарыстаннем яркіх пастановачных эфектаў у «Чорнай панне» А. Дударова ў Гродзенскім абласным драматычным тэатры (1999 г., рэж. В. Мазынскі, пастаноўшчык пластыкі І. Сігоў) было відовішчным і надавала сцэнічнаму дзеянню сапраўдную тэатральнасць і ўзнёслаю, рамантычную плынь [4, с. 121]. В. Цімафееў будаваў на сцэне містычны пейзаж: высокія мармуровыя калоны, здаецца, з’яўляліся з нейкага іншага недасягальнага і невядомага сусвету. Яны ўражвалі веліччу і чысцінёй, захоўвалі ў сабе таямніцу далёкіх стагоддзяў. Праз іх прарасталі мудрагелістыя дрэвы і расліны, для якіх сцены і вышыня не былі перашкодай. Безумоўна, у гэтым мармуровым неабсяжным збудаванні адсутнічала рэальнае жыццё. І толькі час ад часу з’яўляўся прывід – лёгкая, бязважкая цень Барбары. Агульная атмасфера спектакля, яго чароўная музыка стваралі ўспамін аб далёкім, бясконцым і невычэрпным каханні.

Тэатральнасць прасторы падкрэслена В. Цімафеевым і ў «Ветрагонах» У. Галубка, пастаўленых У. Савіцкім у 2009 г. на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Коласа. Спектакль вызначаўся яркай, вынаходлівай сцэнаграфіяй. Названая п’еса была ўпершыню паказана Першым беларускім таварыствам драмы і камедыі ў 1920 г. у пастаноўцы Ф. Ждановіча. Твор У. Галубка, напісаны амаль стагоддзе назад, апавядае аб праблемах, якія застаюцца актуальнымі і сёння: як пазбавіцца ад улады грошай і ніколі не здраджаць сваім пачуццям. Спектакль Тэатра Я. Коласа атрымаўся сучасным і відовішчным дзякуючы мастацкаму афармленню, якое дакладна падкрэслівала задуму рэжысёра і злучалася ў адно цэлае з музыкай і песнямі У. Кур’яна, напісанымі непасрэдна для гэтага спектакля. У афармленні сцэны былі выкарыстаны сучасныя матэрыялы (метал, шкло, пластык), у сучасным стылі выкананы і касцюмы персанажаў, якія падкрэслівалі індывідуальнасць характару і нават настрой кожнага. Чароўная прыцягальнасць Віцебска была зафіксавана ў пазнавальных знакавых вобразах гэтага горада: старажытнай ратушы з гадзіннікам, перакрываваннях арак пабудаванага маста, асветленага святочнымі лямпачкамі. Месца падзей спектакля было не толькі ўбачана вачыма сучасніка, але і апаэтызавана мастаком. Героі «Ветрагонаў» эфектна з’яўляліся на вуліцах Віцебска, дзе заўсёды бачна нахіленая, нібы Пізанская башня, гарадская ратуша. На авансцэне выбудоўваўся пакой галоўнай гераіні,

дзе сустракаліся персанажы і вырашалі свае жыццёвыя праблемы. Тут, у вялікім чамадане, захоўваліся такія ж вялікія грошы, якім вёўся падлік на драўляных лічыльніках. Трапяткая тэма Віцебска працягвалася і ў маленькім вагончыку з патэфонам, што выязджаў па пракладзеных рэйках і маляўніча ўпісваўся ў агульную карціну прасторы, быў неад’емным ад жыцця герояў спектакля. Прасторавыя вырашэнне В. Цімафеева дэманстравала тое, як змястоўна, відовішчна і па-сучаснаму можа загучаць гістарычны твор і як тэатр можа узмоцніць актуальнасць яго гучання.

Прадметны свет спектакля «Беларусь у фантастычных апавяданнях» па аповесці «Шляхціц Завальня, альбо Беларусь у фантастычных апавяданнях» Я. Баршчэўскага (2003 г., рэж. У. Савіцкі) падкрэсліваў унутраны стан галоўнага героя і ўключаў ў сябе сістэму вобразаў-знакаў, неад’емных ад душы канкрэтнага чалавека, звычайнага беларуса. На эскізах дэкарацый В. Цімафееў стварае атмасферу цішыні, спакою, захаплення – менавіта той стан, у якім знаходзіўся выканаўца монаспектакля Г. Аўсяннікаў, калі даносіў да глядача свае незвычайныя апавяданні. Невыпадкова малая сцэна Тэатра імя Я. Купалы была надзвычай утульнай і прыцягальнай, таму што яе мастацкае афармленне вызначалася выверанасцю і дакладнасцю. Сцэна нагадвала сціплы пакой са столікам, на якім пад запаленай свечкай чыталіся фантастычныя, часам неверагодныя апавяданні, і ў той жа самы час – цэлы неабсяжны Сусвет. Адзін з эскізаў да спектакля нагадвае малюнак нейкай невядомай цёплай планеты: яе паверхня, падзеленая на астраўкі, шчодро асветлена сонцам, вабіць вока сваімі абрысамі. І на кожным з астраўкоў – дзіўныя прадметы маленькага памеру. Але калі прыгледзецца, то нельга не заўважыць, што ўсе яны маюць дачыненне да Беларусі: белыя домікі, стажкі, узгоркі, праваслаўныя храмы і свечкі. Амаль цацачныя прадметы пашыраюць прастору малой сцэны, нібы з вышыні палёту фатаграфуюць незабыўныя святыні, куточки і даюць уяўленне аб Беларусі як аб казачнай краіне, хрысціянскай, чыстай і непаўторнай.

«Сны аб Беларусі» паводле У. Караткевіча пастаўлены У. Савіцкім на сцэне Тэатра імя Я. Купалы (2007). Спектакль прыкметны арыгінальнымі знакавымі вобразамі: Паэта, Радзімы, Маці, Жыцця і іншымі. Пастаноўка была незвычайная і сваім поглядам на асобу, лёс і творчасць Янкі Купалы. Мастацкае афармленне В. Цімафеева з’яўлялася далёкім ад традыцыйнага. Яго можна назваць авангардным, эксперыментальным для беларускага тэатра. На сцэне ў нечаканым ракурсе быў пабудаваны хол маскоўскай гасцініцы, дзе правёў апошнія дні народны паэт. Вялікія экзатычныя пальмы, крутыя лесвіцы – ва ўсім неапраўданая веліч і раскоша побач з нязначным чалавечым жыццём. Высокія магутныя калоны былі свядома пададзены мастаком пад нахілам. І тым самым сцэнічная прастора выглядала падкрэслена няроўнай і нагадвала карабель, які тоне. Відавочна, што і раскошы гасцініцы, і караблю было наканавана загінуць і знікнуць у бездані і часе.

Тэатральнасць «Сноў аб Беларусі» была падкрэслена і ў асвятленні сцэнічнай прасторы. У залежнасці ад той ці іншай мізансцэны, стану

галоўнага героя сцэна мяняла колер: становілася ўрачыстай, злучанай з прыродай, запоўненай зялёным святлом у самыя радасныя часіны паэта; набывала змрочныя шэра-чорныя фарбы, калі жыццё не радавала і павінна было хутка абарвацца. Прасторавае вырашэнне спектакля «Сны аб Беларусі» нагадвала вялікае зменлівае жывапіснае палатно, якое неабходна было нетаропка вывучаць і разгадаць. Яно было неад’емным ад лёсу любімага паэта, лёсу незвычайнага, складанага і да нашых дзён да канца не разганага.

У відовішчнай сцэнаграфіі В. Цімафеева вырашаны і «Пан Міністар» Ф. Аляхновіча ў Беларускам рэспубліканскім тэатры юнага глядача (2011 г., рэж. У. Савіцкі). П’еса амаль не мае сцэнічнай гісторыі ў беларускам тэатры. Яна пачынаецца з існаваннем Мінскага беларускага тэатра, які дзейнічаў на акупіраванай тэрыторыі ў сталіцы Беларусі з 1941 па 1944 гг. Галоўны герой драматургічнага твора і спектакля прэтэндуе на пасаду Міністра тагачаснай беларускай канцылярыі. Будучы чалавекам нікчэмным і недалёкім, ён нават не заўважае ўласных недахопаў. Аўтарам п’есы акцэнтавана ўвага на тым, што ў гады акупацыі ў Мінску былі людзі, якім хацелася заняць высокія пасады пры новых уладах. Тэатр XXI ст. падкрэслівае, што героі п’есы Ф. Аляхновіча існуюць і ў нашы дні. Пастаноўшчыкі па-майстэрску разыгрываюць вядомую гісторыю ў жанры фарса. Сучасна і ярка афармляе сцэну В. Цімафееў. Кантрасныя чырвона-чорна-белыя фарбы становяцца асноўнымі і ў агульнай дэкарацыі, і ў касцюмах герояў. Сцэнограф працягвае сцэнічную прастору дзякуючы пабудове на задніку дадатковай пляцоўкі, якая нагадвае высокую галерэю-балкон. Гэта дапамагае зрабіць мізансцэны больш аб’ёмнымі і вынаходніцкімі, таму што дзеянне можа праходзіць як на асноўнай сцэне, так і на галерэі. Па ўсім задніку намалювана туша свінні, раздзеленая на часткі, падрыхтаваная для продажу. У ТЮГаўскім спектаклі гандаль свінінай і ёсць асноўны занятак Пупкіна. Малюнак, прапанаваны сцэнографам, – своеасаблівы жывапісны заднік сучаснага тэатра. Тут жа, побач з «партрэтам», на высокай штанкеце падвешваюцца мяхі, набітыя багаццем, як дэманстрацыя дабрабыту галоўнага героя і яго адзіная магчымасць аплаты высокапастаўленым асобам за дапамогу ў дасягненні яго даўняй мары – стаць міністрам. У апошніх карцінах спектакля мяхі апускаюцца на сцэну і з іх выпадаюць залатыя бляшанкі з тушонкай, запаўняючы ўсю пляцоўку. Бясспрэчна, што гэтыя прадметы становяцца сімваламі і тагачаснага, і сённяшняга жыцця многіх філімонаў пупкіных. У дадзеным выпадку прадметны свет спектакля не эстэтызуецца, а, наадварот, магутна паўстае ў звычайных, нават непрывабных рэчах, якія дакладна характарызуюць галоўнага героя і яго імкненні. Сцэнаграфія В. Цімафеева ў «Пане Міністры» выступае і асноўным складнікам пастаноўкі, і моцным эмацыянальным звяном, якое уздзейнічае на глядача на працягу ўсяго сцэнічнага дзеяння.

Да многіх работ, прааналізаваных намі, адносіцца наступнае выказванне: «У тэатры апошніх дзесяцігоддзяў пераважае “калажны” тып тэатральнасці, паколькі калаж наглядна дэманструе спецыфіку мастацкага мыслення сучаснай культуры, якая імкнецца звязаць у адзінае цэлае

разнароднасныя і на першы погляд “незвязаныя” з’явы. Распаўсюджванне прынцыпу калажу, з аднаго боку, можа адлюстроўваць пошук новага мастацкага адзінства, а з іншага, аказваецца праяўленнем той дэманстратыўнай эклектыкі, якой, як правіла, адзначаны крызісныя перыяды ў развіцці мастацтва. Сучасныя даследчыкі называюць такую тэатральнасць “рванай”» [3, с. 114]. На нашу думку, гэтае выказванне мае дачыненне і да мастацтва сцэнаграфіі, якая выкарыстоўвае спалучэнне разнастайных элементаў, што затым складваюцца ў адзінае мастацкае цэлае.

ЛІТАРАТУРА

1. Культурология : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. – М. : Росспэн, 2007. – Т. 2. – 1184 с.
2. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.
3. Прозорова, Н. И. Философия театра / Н. И. Прозорова. – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 221 с.
4. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі ХХ – пачатку ХХІ ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

В статье обращено внимание на театральность – один из важных аспектов теории и практики сценографии. Отмечено, что понимание театральности как языка театра характеризует, главным образом, позицию сторонников семиотического (знакового) подхода к феномену культуры. Автором подчеркнуто, что замысел сценографа направлен на создание театральности при помощи разнообразных художественных средств: декораций разных типов, света, цвета, костюмов персонажей и т. д. Дается театроведческий анализ спектаклей в сценографии З. Марголина и В. Тимофеева.

SUMMARY

The article draws attention to the theatricality – one of the important aspects of the theory and practice of scenography. It is noted that the understanding of theatricality as the language of theatre characterizes mainly the position of the supporters of the semiotic (iconic) approach to cultural phenomenon, the Author emphasized that the intent of the designer aimed at creating a theatricality with a variety of artistic media: the scenery of different types of light, color, costumes, characters, etc. A theatrical analysis of performances in the scenography of Z. Margolin and V. Timofeev.

РАЗДЗЕЛ ІІІ ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Багамольнікава Н. А.

ДУХОЎНАЯ КУЛЬТУРА ЁСХОДНІХ СЛАВЯН ЯК АДНА З КРЫНІЦ ФАРМІРАВАННЯ ТАПАНІМІІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)

Паняцце «духоўная культура» ўключае адносіны, звязаныя з унутраным, псіхічным жыццём чалавека, і рэлігіяй, царквой. Гэта прадукт гістарычнага развіцця грамадства, што фіксуе асаблівасці канкрэтных форм жыццядзейнасці чалавецтва на розных этапах яго развіцця, арганічна звязана з матэрыяльнай і сацыяльнай культурамі. У розных народаў яна мае свае адметныя рысы, прадстаўлена ідэямі, устаноўкамі, каштоўнасцямі, традыцыямі, спосабамі паводзін, сістэмай сацыяльных норм і службыць сродкам забеспячэння нармальнага функцыянавання грамадства. Духоўная культура адлюстравана і ва ўтваральных асновах тапонімаў – уласных назвах геаграфічных аб'ектаў. На прыкладзе гідронімаў (назваў водных аб'ектаў) і айконімаў (назваў населеных пунктаў) Гомельшчыны мы прасочым асноўныя звесткі з духоўнай культуры ёсходніх славян. Па часе ўзнікнення такія тапонімы розныя: старажытныя, якія склаліся на працягу некалькіх стагоддзяў, і савецкага перыяду.

Усходнія славяне да прыняцця хрысціянства былі язычнікамі (ад царк.-слав. *языцы* 'народы, чужаземцы'). Яны пакланяліся некалькім багам, што складалі язычніцкі пантэон і ад якіх, па ўяўленнях нашых продкаў, залежалі жыццё і побыт, будучы ўраджай. Археалагічныя адкрыцці пацвердзілі існаванне язычніцкіх культавых збудаванняў – капішчаў, дзе адбываліся старажытныя абрады, ахвярапрынашэнні. У багаслоўі і ўмоўна ў гістарычнай літаратуры язычнікаў называлі паганцамі (ад лац. *paganus* 'язычнік'). Гэты факт знайшоў адлюстраванне ў назве вёскі *Паганцы*, якая згадваецца ў гаспадарчым інвентары 1639 г. Бабруйскага староства Рэчы Паспалітай як сяло, у якім было 34 дымы (двары). У пачатку ХХ ст. – 30 двароў і 243 жыхары (усе яўрэі) [1, с. 40]. Верагодна, назву пазней палічылі немілагучнай і замянілі на *Пагонцы*. На сённяшні дзень вёска ўваходзіць у Казлоўскі с/с Светлагорскага раёна [2, с. 719]. Аднак апошняе найменне мае іншую матывацыю: за аснову ўзята лексема «пагон», значэнне яе рознае: 'дарога, па якой ганяюць статак', 'месца адпачынку жывёлы ў полі або лесе', 'лужок паміж двума балотамі' [3, с. 259; 4, с. 124]. Не выключана магчымасць утварэння і ад дыялектнай лексемы «погоня» 'нізіна, балоцістая даліна' [4, с. 82]. Пагонцы, такім чынам, людзі, што заснавалі сваё паселішча каля пагона ці пагоні.

У аснову назвы вёсак *Валосавічы* (Акцябрскі, Рагачоўскі, Чачэрскі р-ны), хутчэй за ўсё, пакладзена імя язычніцкага бога жывёлагадоўлі, урадлівасці, пазней і гандлю Вялеса (Валоса). Наша меркаванне аб старажытнасці оніма пацвярджаюць мясцовыя даныя. У канцы 1950-х гадоў падчас пракладкі трасы аўтамабільнай шашы паміж Азарычамі і Акцябрскім паблізу вёскі Валосавічы былі выяўлены незвычайныя старажытныя пахаванні, якія не згадваліся ў архіўных дакументах. Труны ў іх былі зроблены з дубу і не замацаваны цвікамі [6, с. 465]. Аналогіі ў тапаніміі існуюць і на іншых тэрыторыях Беларусі: возера *Волас* (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.), вёскі *Валосавічы* (Кіраўскі і Шклоўскі р-ны Магілёўскай вобл.), хутар да 1972 г. *Валасані* (Іванаўскі р-н Брэсцкай вобл.), в. *Валасачы* (Ляхавіцкі р-н Брэсцкай вобл.).

Язычнікі пакланяліся не толькі дахрысціянскім багам, але і асобным прадметам, у тым ліку і валунам. У беларусаў захавалася шмат легенд і паданняў пра іх [7]. Нават у цэнтры Мінска на вуліцы Лодачнай, каля Свіслачы, знайшлі старажытны камень (яго назвалі Дзед, ці Стары), каля якога было выяўлена язычніцкае капішча – малельня, што праіснавала да пачатку Японскай вайны [8, с. 45]. Падобнае капішча адкрыта на Гомельшчыне непадалёку ад вёскі Ходасавічы Рагачоўскага раёна. У даследаваным рэгіёне зафіксаваны дзве назвы (вёска *Камень*, Мазырскі р-н; пасёлак *Камень*, Рагачоўскі р-н), якія, мы мяркуем, маюць адносіны да язычніцтва, хоць не выключана магчымасць указання на характар навакольнай глебы (камяністая).

Старажытная па часе ўзнікнення група найменняў Гомельшчыны звязана па паходжанні з рэлігіяй, царквой, матывавана назвамі :

а) асобных культавых збудаванняў – «капліца» ‘невялікі царкоўны або касцельны будынак з іконамі без алтара; малельня’ [10, с. 631]; «скіт» (у праваслаўных манастырах ‘жыллё для манахаў-пустэльнікаў, размешчанае адалена ад манастырскага будынка; стараверскі манастыр або пасёлак манастырскага тыпу ў глухой пустэльнай мясцовасці’ [11, ч. 1, с. 169]), «царква»: вёскі *Ка’плічы* (Калінкавіцкі р-н), *Скіток*, *Царкоўе* (Гомельскі р-н); возера *Цэрковішчэ* (Нараўлянскі р-н), балоты *Царковішча* (Калінкавіцкі р-н), *Хрысці’шча* – месца, дзе хрысцілі (Петрыкаўскі р-н);

б) царкоўных пасад – «абат» ‘ігумен каталіцкага мужчынскага манастыра’ [9, с. 36] (балота *Аба’цкае*, Нараўлянскі р-н); «дзяк» ‘ніжэйшы царкоўны служыцель у праваслаўнай царкве; псаломшчык’ [10, с. 179] (в. *Дзякавічы*, балоты *Дзя’кова Града’* (*Дзя’кі*), Жыткавіцкі р-н; *Дзя’коў Рог*, Калінкавіцкі р-н, *Дзя’ковыя пакосы*, Петрыкаўскі р-н); «ксёндз» ‘польская назва каталіцкага свяшчэнніка’ [10, с. 747] (балоты *Ксяндзоў Востраў*, Акцябрскі р-н; *Ксёндзава Канава*, Калінкавіцкі р-н); «поп» ‘свяшчэннік’ (в. *Папоўцы*, Рэчыцкі р-н; балоты *Папова Дуброва*, *Папоў Рог*, Калінкавіцкі р-н; *Папова* (*Паніха*), Петрыкаўскі р-н); «рэвут» ‘званар’ (в. *Рэвут*, Кармянскі р-н, магчыма і антрапанімічнае паходжанне). Назва вёскі *Чэрнічы* ў

Жыткавіцкім раёне (раней *Черницы*, ад уст. «чарніца» ‘манахіня’) таксама сведчыць аб духоўнай культуры тагачаснага насельніцтва. Вёска ўзнікла на манастыршчыне старажытнага Турава-Варварынскага дзясвохага манастыра. Гэта быў першы жаночы манастыр у Літве, сучасны св. Кірыла і, мяркуецца, ім жа заснаваны [12, с. 116];

в) прадметаў абрадавага культу – «вошчанка» ‘залітае воскам яйка, якое выкарыстоўвалася пры гульні ў біткі на Вялікдзень’; «праскурня» ‘печыва, часта змочанае ў віне, што ўжываецца ў абрадах праваслаўнага набажэнства, просвіра; месца, дзе рабілі просвіркі’; «свечка» (вёскі *Вашчаўкі*, Кармянскі р-н; *Праскурні*, *Святое* (такія найменні звязаны з легендамі, цудадзейнымі абразамі), Жлобінскі р-н; *Свяча*, возера *Святое (Святэ)*, Нараўлянскі р-н); «хрэст» ‘крыж’ (возера *Болікаў Хрэст*, балота *За Хрэст*, Жыткавіцкі р-н);

г) праваслаўных свят – Пакровы (в. *Новапакроўск*, Хойніцкі р-н; пасёлкі *Пакроўск*, Кармянскі р-н; *Пакроўскі*, Добрушскі, Чачэрскі р-ны); Вялікдзень (балота *Велікодны*, Акцябрскі р-н).

Ва ўтваральнай базе тапонімаў рэгіёна адлюстраваліся таксама і месцы пахаванняў: «курган» ‘высокі старадаўні магільны насып’ [10, с. 758], «кладбішча» (пасёлкі *Кургаўн*, Буда-Кашалёўскі, Жлобінскі р-ны; *Кургаўне*, Кармянскі р-н; *Кургаўны*, Гомельскі р-н; вёскі *Кургаўніца*, Кармянскі р-н; *Кургаўне*, Буда-Кашалёўскі, Жлобінскі, Рагачоўскі р-ны); балота *Конскае Кладбішча*, Ельскі р-н).

Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі палітычная платформа Камуністычнай партыі і савецкай улады патрабавала абнаўлення жыцця, сцвярджэння новай сацыялістычнай рэвалюцыі, рамантычнай узнёсласці, дзеля чаго ва ўсіх сферах сацыяльна-эканамічнага і палітычнага існавання маладой дзяржавы шукаліся новыя формы, прыёмы, сродкі, якія не заўсёды былі дасканалымі. У айканіміі, напрыклад, для новых пасяленняў прызначаліся іншыя назвы, якія адлюстроўвалі савецкія рэаліі і адмаўлялі папярэднюю традыцыю. Асабліва актыўна перайменоўваліся населеныя пункты ў 20-я, 30-я і асабліва 60-я гады ХХ ст., адзначаныя як «масавы крыжовы паход на беларускую тапанімію» [13, с. 56].

Працэс перайменаванняў не абмінуў і тапанімію Гомельшчыны. Першая іх хваля ў рэгіёне пачалася адразу пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі, у 1920-я гады. Спачатку ў полі зроку прадстаўнікоў мясцовых улад апынуліся найменні населеных пунктаў, звязаныя з рэлігійнай тэматыкай. Так, былі скасаваны тры найменні рэлігійнага характару, утваральная аснова якіх называла пасаду людзей праваслаўнага культу – «поп» (свяшчэннік): вёскі *Папоўка*, цяпер *Леніна* (Добрушскі р-н), *Папоўская Рудня*, цяпер *Рудня Каменева* (Лоеўскі р-н), пасёлак *Папоўка – Акцябр* (Хойніцкі р-н, цяпер не існуе).

У 30-я гады ХХ ст. перайменаванне назваў гэтага тыпу атрымала працяг: вёска *Папкі* стала *Акцябр* (Жлобінскі р-н), *Папоўка – Першамайск* (Лоеўскі р-н), пасёлак *Папоўкі – Палесем* (Рэчыцкі р-н), вёскі *Святое –*

Кірава (Жлобінскі р-н) і *Першамайскам* (Рэчыцкі р-н), *Святоцк* – *Дзяржынскам* (Нараўлянскі р-н).

У 60-я гады ХХ ст. тэматычнае кола скасавання назваў рэлігійнага характару пашыраецца. Так, ліквідуюцца онімы, у аснове якіх знаходзяцца тыпы культавых збудаванняў, устаноў: вёска *Капліца – Горная* (Мазырскі р-н), пасёлак *Крыжовы Лог – Чырвоны Лог* (Добрушскі р-н), вёскі *Манастыр – Саснавец* (Петрыкаўскі р-н), *Царкоўе – Саўгасная* (Буда-Кашалёўскі р-н).

У 70-я гады ХХ ст. зафіксаваны адзіны выпадак перайменавання назваў вызначанай тэматыкі: вёска *Багуславец* стала *Грачыхіна* (Хойніцкі р-н). Дзявятага кастрычніка праваслаўныя святкуюць з’яўленне Сергію Раданежскаму Божай Маці ў суправаджэнні апосталаў Пятра і Іаана Багаслова (у народзе – свята Багуслаў). Мы ж мяркуем, найменне, хутчэй за ўсё, адантрапанімічнага паходжання, ад славянскага імя Багуслаў (‘слава Богу’), суфікс *-ец* мае памяншальнае значэнне (невялікае па памерах).

Але такія онімы не былі ліквідаваны цалкам. І па сённяшні дзень у тапаніміі Гомельшчыны жывуць айконімы *Дзякавічы, Папоўцы* (Рэчыцкі р-н), *Святое* (Жлобінскі р-н), *Скіток* (Гомельскі р-н). Хваля перайменаванняў амаль не закранула назвы, у аснове якіх знаходзіцца лексема «курган» (захавалася чатыры найменні, што абслугоўваюць 8 аб’ектаў): пасёлкі. *Курган* (Буда-Кашалёўскі, Жлобінскі р-ны), *Курганне* (Кармянскі р-н), *Курганы* (Гомельскі р-н), вёскі *Курганіца* (Кармянскі р-н), *Курганне* (Буда-Кашалёўскі, Жлобінскі, Рагачоўскі р-ны).

Айконімы савецкага перыяду складаюць даволі значную групу (толькі сярод аднаслоўных 110 найменняў абслугоўваюць 162 аб’екты). Яны фіксуюць:

– рэвалюцыйную ідэалогію і настрой свайго часу – пасёлкі. *Арол* (Лоеўскі, Рэчыцкі р-ны), *Бадзёры, Баявы’, Све’тлы, Вольны* (Буда-Кашалёўскі р-н), *Барэц* (Гомельскі, Веткаўскі, Жлобінскі, Лоеўскі, Рэчыцкі р-ны), *Бодры, Сме’лы* (Лоеўскі р-н), *Бра’цкі* (Брагінскі р-н), *Вясёлы* (Жлобінскі, Рэчыцкі р-ны), *Сокал, Хра’бры* (Рэчыцкі р-н), вёскі *Дру’жба* (Мазырскі р-н), *Дру’жбічы, Ю’ны* (Чачэрскі р-н), *Мі’рнае* (Лельчыцкі р-н) і іншыя;

– першыя этапы індустрыялізацыі і калектывізацыі: вёскі *Будаўні’к* (Хойніцкі р-н), *Новакузне’чная* (Лоеўскі р-н), *Рэкорд* (Лоеўскі, Петрыкаўскі р-ны), *Саўга’сная* (Буда-Кашалёўскі р-н), *Уда’рнае* (Лельчыцкі р-н); пасёлак *Перадаві’к* (Чачэрскі р-н);

– савецкія святы – вёскі *Акця’бр* (Буда-Кашалёўскі, Жлобінскі, Чачэрскі р-ны), пасёлкі *Акця’бр* (Рэчыцкі, Хойніцкі р-ны), вёскі *Кастры’чнік* (Светлагорскі р-н), *Май* (Рэчыцкі р-н), *Ма’йскае* (Жлобінскі р-н), *Першама’й* (Петрыкаўскі р-н), *Першама’йскі* (Лельчыцкі, Лоеўскі, Рэчыцкі р-ны), *Пабе’днае* (Лельчыцкі р-н), пасёлкі *Майск* (Лоеўскі р-н), *Пабе’да* (Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі, Рагачоўскі р-ны), *Перамога* – у дадзеным выпадку сімвал перамогі Савецкага Саюза ў Вялікай Айчыннай вайне (Буда-Кашалёўскі, Гомельскі, Нараўлянскі р-ны);

– перамогу новага ладу над старым – вёскі *Перамога* (да 1937 г. *Шалухоўка*, Веткаўскі р-н), *Прагрэс* (Чачэрскі р-н), пасёлкі *Прагрэс* (Лоеўскі, Мазырскі р-ны), *Раўскі* (Лоеўскі р-н);

– атрыбутыку свайго часу – вёскі *Знамя* (Добрушскі р-н), *Молат*, *Серп* (Петрыкаўскі р-н).

Большасць адзначаных назваў была дадзена новым населеным пунктам, што ўзніклі падчас ссялення хутароў, узбуйнення вёсак, некаторыя з’явіліся як вынік перайменаванняў. Іх характэрная асаблівасць – выкарыстанне маркіраванай, нетрадыцыйнай для айканіміі дарэвалюцыйнага перыяду лексікі. Гэта словы з ідэалагічнай нагрузкай (словы-сімвалы, словы-гегемоны, словы-ідэалы). Многія найменні ўтвораны на базе рускай лексікі, яны не падпарадкоўваюцца граматычным законам беларускай мовы і вызначаюцца паўтаральнасцю: вёскі і пасёлкі *Акцябр* (5), пасёлкі *Адча’яны*, *Луч* (Буда-Кашалёўскі), *Пабядзіцель* (Буда-Кашалёўскі, Лоеўскі р-ны), *Уютны* (Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі р-ны), вёскі *Рассвет* (Акцябрскі, Добрушскі, Рэчыцкі р-ны), *Труд* (Кармянскі р-н).

Аналіз матэрыялаў Гомельскага рэгіёна дазваляе зрабіць наступныя высновы. Тапанімічная лексіка ўвабрала ў сябе гістарычныя факты з духоўнага жыцця насельнікаў краю і павінна з’яўляцца іх надзейнай захавальніцай для нашчадкаў, быць непарушнай, паколькі ўяўляе сабой каштоўны матэрыял для выхавання маладых пакаленняў. Традыцыйныя тапанімічныя найменні – «своеасаблівыя масткі, якія звязваюць сучаснае з мінулым, бо кожны такі разбураны масток – гэта дзірка, калі не прорва ў нашай гістарычнай памяці» [13, с. 4]. Беспадстаўнае разбаўленне беларускай тапаніміі русіфікаванымі назвамі прынесла значную шкоду нашай духоўнай спадчыне, у выніку чаго згублена нацыянальная спецыфіка, рэліктавыя найменні. У сусветнай жа практыцы лічыцца, што чым больш старажытная паводле часу ўзнікнення назва населенага пункта, тым яна даражэйшая.

Перайменаванні не закранулі пласт гідронімаў і мікрагідронімаў рэгіёна.

ЛІТАРАТУРА

1. Памяць. Светлагорск і Светлагорскі раён: гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі : у 2 кн. / уклад. П. П. Рабянок ; рэдкал. У. Д. Бурачонак [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 2000. – Кн. 1. – 511 с.
2. Памяць. Светлагорск і Светлагорскі раён: гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі : у 2 кн. / уклад. П. П. Рабянок ; рэдкал. У. Д. Бурачонак [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 2003. – Кн. 2. – 750 с.
3. Лемцюгова, В. П. Тапонімы распавядаюць: навукова-папулярныя эцюды / В. П. Лемцюгова. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2008. – 416 с.
4. Яшкін, І. Я. Беларускія геаграфічныя назвы. Тапаграфія. Гідралогія / І. Я. Яшкін. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 256 с.
5. Тураўскі слоўнік : у 5 т. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа ; склад. А. А. Крывіцкі [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – Т. 4. П – Р. – 360 с.
6. Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Акцябрскага раёна / рэдкал. : У. І. Лемяшонак (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелТА, 1997. – 478 с.

7. Прокопчик, Л. Камень/Село. Воложинский район / Л. Прокопчик // Сельская газета. – 1975. – 7 чэрвеня.
8. Ляўкоў, Э. А. Маўклівыя сведкі мінуўшчыны / Э. А. Ляўкоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 207 с.
9. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / пад агул. рэд. К. К. Атраховіча. – Мінск : БелСЭ, 1977. – Т. 1. А – В / рэд. М. П. Лобан. – 608 с.
10. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / пад агул. рэд. К. К. Атраховіча. – Мінск : БелСЭ, 1978. – Т. 2. Г – К / рэд. А. Я. Баханькоў. – 765 с.
11. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / пад агул. рэд. К. К. Атраховіча. – Мінск : БелСЭ, 1983. – Т. 5, кн. 1. С – У / рэд. М. Р. Суднік. – 663 с.
12. Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Жыткавіцкага раёна / рэд.- уклад. В. Ф. Ферац. – Мінск : Ураджай, 1994. – 767 с.
13. Лыч, Л. М. Назвы зямлі беларускай / Л. М. Лыч. – Мінск : Універсітэцкае, 1994. – 126 с.

РЕЗЮМЕ

В статье определяется место духовной культуры в формировании топонимии Гомельского региона, которая сложилась на протяжении нескольких веков и в советское время.

SUMMARY

The place of spiritual culture in forming of toponymy of Gomel region, developed over a period of the last centuries and Soviet time, is defined in the article.

Бункевич Н. С.

ФЕСТИВАЛИ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР КАК СРЕДСТВО ПРЕЗЕНТАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУХНИ (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА МИНСКА)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

Роль фестивалей национальной культуры в восприятии целостного образа города Минска практически не изучалась и не была отображена в научных публикациях. Данная работа предназначена для восполнения этого пробела. Отдельный интерес представляет презентация национальной кухни на таких праздниках. Актуальность исследования обусловлена возникновением традиции организации мероприятий масштабного формата, для которых характерна новизна, массовость и регулярность. Такие праздники приобретают всё большую популярность и становятся неотъемлемой частью культурной жизни жителей и гостей не только города Гродно, но и нашей столицы. Основой статьи послужили собранные автором материалы по традициям питания представителей различных этнических общностей (городская культура).

Дни культуры, на которых представлено богатство и своеобразие материального и духовного наследия многих этнических общностей Беларуси, стали проводиться в Верхнем городе Минска с 2016 г. Они проходят в выходные дни летом или в начале осени. Особенностью таких праздников является то, что в каждый день презентации культуры отводится только для

одной определённой этнической общности. Многонациональность же Российской Федерации была красочно отображена на мероприятиях Дня России воплощением традиций многих народов, которые также проживают и в Республике Беларусь. Основными атрибутами праздников являются песни, танцы, изделия ремесленников, элементы традиционных занятий, а также национальная кухня.

В первый год проведения Дней культуры в Верхнем городе г. Минска был организован праздник народов Российской Федерации. Также с успехом прошли презентации культур представителей различных общностей, проживающих в Республике Беларусь: поляков, евреев, украинцев, молдаван, азербайджанцев, армян, грузин, итальянцев, корейцев. Программа Дней национальных культур в 2017 г. стала более насыщенной, количество представленных на них национальностей увеличилось почти в два раза за счёт участия шведов, казахов, литовцев, финнов, индийцев, греков.

Идея проведения праздников национальных культур в Верхнем городе возникла после организации первого фестиваля «Тбилисоба», прошедшего в 2015 г. Он стал знаковым событием в развитии дружественных отношений между Беларусью и Грузией, так как на нём состоялось подписание меморандума о сотрудничестве между городами-побратимами Минском и Тбилиси [1]. В Грузии в последние выходные октября из года в год проходит народный праздник Тбилисоба, посвящённый сбору урожая. В 1-й трети XXI в. этот праздник представители грузинской диаспоры стали массово отмечать и за пределами исторической родины, например, в России и Украине. В 2016 г. Тбилисоба – так назвали грузины организованный ими фестиваль гастрономической культуры в городе Минске – вновь радовал жителей и гостей столицы Республики Беларусь. Богатство и разнообразие кулинарного наследия Грузии представляли не только грузинские рестораны, но и белорусские предприятия. Среди традиционных блюд грузинской кухни здесь можно было попробовать хачапури, хинкали, сациви, шашлык, чурчелу и другие. Лучшие грузинские шеф-повара провели для всех желающих мастер-классы по выбору вина и приготовлению таких традиционных блюд, как хачапури по-аджарски, хинкали, бадриджани (баклажаны с грецкими орехами), гебжалии из сыра [2].

Для проведения «Тбилисоба Боржоми 2017» впервые была задействована улица Зыбицкая, так как в празднике приняло участие несколько десятков ресторанов. Мероприятие послужило началом недели грузинской кухни. В ресторане «Хинкальня» провели мастер-класс по изготовлению хачапури. Специально для детей организаторы создали соломенный городок «Vorjomiland», где можно было научиться делать традиционные для грузин хинкали.

Использование символических понятий в качестве названий праздников, прошедших в городе Минске, характерно не только для грузин, но и для представителей других этнических общностей из Закавказья. Например, у армян День культуры получил название «Золотой абрикос». Данный фрукт

является одним из символов Армении. Из традиционных для армян блюд в продаже были лаваш, пахлава, суп из форели с кизилом, кебаб, шашлыки, толма из соуса с чесноком, баклажаны с овощами. Хорошей традицией на празднике национальных культур становится проведение представителями этнических общностей мастер-классов по приготовлению традиционных блюд. У армян такими блюдами были лаваш, хапама, салат «Табуле», паштет из фасоли, овощная толма.

В современной культуре жителей Азербайджана «Праздник граната» возник сравнительно недавно. Его стали отмечать в городе Гейчае с 2006 г. Несмотря на новизну, он получил распространение и за пределами родины, в частности, его проводят в крупных городах Российской Федерации. В 2016 г. впервые для Беларуси азербайджанцы организовали «Праздник граната» в городе Минске. На нём кулинарное наследие данного этноса было представлено пловом с бараниной, долмой, шашлыком, айраном, также проходила дегустация традиционного для азербайджанцев чая со сладостями. На Дне азербайджанской культуры также продавались гранаты и сок из них, необычное для белорусов варенье из грецких орехов, лепестков роз и инжира, чурчхела.

На Днях национальной культуры в Верхнем городе Минска особенности своей культуры представили и украинцы. В продаже были изделия из муки, овощные и мясные блюда, напитки, традиционные для их кухни. Этническим маркером зачастую выступали названия продуктов питания. Так, при обозначении некоторых блюд использовались географические названия: «сирник львівський», «пиріжки одеські» (с капустой и грибами, картофелем и беконом, сыром, горохом и чесноком), колбаса домашня по-українськи, «ковбаска по-харківськи», закарпатские голубцы. На принадлежность к украинской кухне указывало и написание названий ряда блюд по-українськи: «узвар малиновий з вином», «млинець», «свіжі овочі», «лимонад домашній», «квашена капуста», «огірки малосольні», «холодник», «салат з кобачков», «сало з часником», «потапці з помідором», «гринки часникові». День украинской культуры запомнился посетителям такими традиционными блюдами, как борщ с пампушками, вареники с вишней, сальтисон, «цыбульники», драники, колдуны, зразы картофельные с капустой и т. д. Угощением для гостей и жителей нашей столицы стали нетрадиционные для украинской национальной кухни блюда «суши сало», суши из сала польвовски, канапе с салом, возникшие при внесении значительных изменений в заимствованные блюда. Интернациональными, в том числе и в питании населения нашей страны стали многие блюда, сравнительно недавно чуждые для Беларуси. Это явление нашло отражение и на Днях культуры, в частности, украинском. Подтверждением этому является реализация на празднике сэндвичей с куриной грудкой, стейка на косточке, шашлыков, хот-догов с колбасой или сосиской, мясных продуктов в лаваше, картофеля фри.

В Верхнем городе Минска презентовали своё наследие также представители польской этнической общности Беларуси. На Дне польской

культуры национальная кухня была представлена такими блюдами, как фляки, журек, бигос из капусты, голубцы по-польски, голёнка, фасоль с копчёными ушами, рождественское печенье, сырники краковские (по внешнему виду и форме близкие к пирогам). На празднике можно было приобрести слоёный сырный пирог, шашлыки, домашний лимонад из цитрусовых, клюквенный морс, глинтвейн, глэг и т. д.

На Дне русской культуры, кроме традиционных блюд русской кухни, были представлены татаро-башкирские, дагестанские (хачапури, хинкал, чуду), осетинские (уалибах (сыр), фыдджин, самса с сыром или мясом), чувашские блюда и т. д., работала палатка с приготовлением еврейских блюд (фалафель, куриные шарики в чили соусе).

Особо запомнился посетителям День молдавской культуры. В продаже были мамалыга, шурпа, мититеи из мяса, плацинда (плоские пироги с разнообразной начинкой), вертуты с овощами, голубцы и т. д. Алкогольные напитки молдавских производителей можно было как продегустировать бесплатно, так и приобрести.

Из балтских народов на Днях культуры в городе Минске были представлены лишь литовцы. Основными блюдами их национальной кухни на празднике являлись тингинис, кибинай с различной начинкой, холодный борщ, жемайчу блинай из картофеля, гороховая каша с нарезанными свиными ушами, шашлык и глэг.

В День финской культуры была организована дегустация сыров, прошёл мастер класс по приготовлению хлеба. Для традиций питания всех без исключения этнических общностей Беларуси свойственно почтительное отношение к хлебу. Особенностью выпечки традиционного хлеба у финнов является применение ими овсяной или ржаной муки. Такой хлеб полезен для организма и способствует здоровому образу жизни. На празднике был представлен «финский» хлеб, который производит хлебозавод № 3 КУП «Минскхлебпром». Для финской кухни характерно приготовление блюд из рыбы, а также с мясом оленины, с использованием лесных ягод. Эти особенности представители финской этнической общности показали и на Дне культуры в городе Минске в 2017 г. Для реализации населению были предложены суп из красной рыбы со сливками, оладьи с черникой или сёмгой, бургеры с олениной, пироги и пирожки с разной начинкой, солёное печенье и другие блюда.

День еврейской культуры в городе Минске в 2017 г. прошёл накануне еврейского Нового года (Рош-ха-шана), приходящегося на осенние месяцы – сентябрь или октябрь. Во время праздника всем желающим бесплатно раздавали мацу, яблоки и мёд. Фрукты и мёд символизируют «сладость» следующего года и обязательны вместе с халой в торжественной трапезе во время Рош-ха-Шана. Халу делают в виде плетёнки из сдобного дрожжевого теста с яйцами. На Дне еврейской культуры в городе Минске прошёл мастер-класс по её изготовлению. Маца (лепёшка из воды и муки) разрешена для употребления в Песах (Пасху), который отмечается весной. Также на Дне

еврейской культуры в продаже были традиционные блюда из птицы: утиная печень, геханте лебер (паштет из куриной печени), курица с овощами, яйца, фаршированные печенью трески. В трапезе на Рош-ха-Шана традиционная рыба, здесь же рыбные блюда были представлены форшмаком, гефилте фиш. Кроме того, на празднике еврейской культуры предлагали овощные блюда: пасхальный свекольный суп, хумус из нута, креспелим (блинчики с творогом и овощами), кугель, фалафель, штрудель, различные салаты.

На тематическом дне «Праздник дружбы Италия – Беларусь» были организованы мастер-классы по приготовлению итальянских блюд, прошли дегустации эспresso и оливкового масла.

На празднике казахской культуры в Минске продавали рулеты с овощами, чебуреки, традиционное блюдо из баранины и картофеля.

Разнообразием традиционных блюд выделялся отмечен День корейской культуры. Многие из них для жителей Республики Беларусь являются необычными. Так, повара приготовили лепёшки хотток, корейский суп с говядиной, хе из курицы и баклажанов, дакчук из курицы, пигоди (манты), кади-хе (салат из баклажанов), огурцы с мясом по-корейски, солянку твенджан-чигэ и другие блюда. На празднике в 2017 г. предлагали купить свиные уши, капусту, салат из кабачков, капусту кимчи, сделанные по традиционным корейским рецептам, суп из курицы с шиитаке, суп кимчи циге, баклажаны по-корейски, рис с овощами или свининой, картошку чили, хе – маринованный карп со специями, кальмар с морковью, курицу с морковью, огурцы по-корейски, ролл кимпаб, тепаньяки с овощами или курицей, морских улиток, солёные ростки, разные грибы, среди которых шиитаке и древесный гриб, бамбук, баклажаны, чапчхе, бегоуди. Среди традиционных блюд были пельмени различных видов: кимчи манду, якки манду, боацзы, гедза. На Дне корейской культуры продавались блюда, ставшие универсальными, но на каждом празднике получавшие новую этническую окраску (хот-дог по-корейски, сосиски по-корейски и т. д.), а также шашлык из свинины или курятины.

День индийской культуры, который прошёл в городе Минске в 2017 г., был приурочен к 25-летию дипломатических отношений между Республикой Беларусь и Республикой Индия, а также к 70-летию установления независимости Индии. На празднике посетители могли попробовать блюда аюрведической кухни. За пловом из определённого вида риса и курицы, который раздавали бесплатно, выстраивались длинные очереди. Активно приобретались индийские сладости (обжаренное нутовое тесто с орехами и семенами дыни), чай и т. д.

Таким образом, праздники национальных культур, которые стали регулярно проводиться в Верхнем городе Минска, являются транслятором традиций питания многих этнических общностей Республики Беларусь. Зачастую такие события приурочены к национальным праздникам, существующим на этнической родине либо организованным в честь памятных для участвующих государств дат. На Днях культуры

репрезентуюцца блюда нацыянальнай кухні, но сустрачаюцца і новацыі. Некаторыя з іх узніклі ўжо непасрэдна ў Беларусі дзякуючы міжэтнічнаму ўплыву.

ЛИТЕРАТУРА

1. Загорская, А. Настоящее грузинское застолье ожидает минчан в Верхнем городе 27 августа / А. Загорская // УП «Агентство “Минск-Новости”» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://minsknews.by/nastoyashhee-gruzinskoe-zastole-ozhidaet-minchan-v-verhнем-gorode-27-avgusta/>. – Дата доступа: 14.08.2017.
2. «Тбилисоба – 2016»: весь smak Грузии в центре Минска // MAMULI.BY – сайт грузин Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mamuli.by/tbilisoba-2016-ves-smak-gruzii-v-tsentre-minska/>. – Дата доступа: 14.08.2017.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются традиции питания жителей Беларуси, представленные на массовых праздниках (Верхний город Минска). Перечислены традиционные блюда для участвовавших в мероприятиях этнических общностей, а также новации. Отмечены причины появления новых блюд на Днях культуры в городе Минске.

SUMMARY

The article considers the traditions of nutrition of the inhabitants of Belarus, represented at mass festivals (Upper city of Minsk). The traditional dishes for the ethnic communities participating in the events are listed, as well as innovations. The reasons for the appearance of new dishes at the celebrations of the Days of Culture in Minsk are noted.

Вяргеевка С. А.

ВЕРБАЛІЗАЦЫЯ СПАСАБАЎ ЛЕКАВАННЯ Ў ЗАМОВАХ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

Гісторыю нацыянальнага фальклору, народнай культуры, панараму духоўнага жыцця беларуса-палешука і, шырэй, славяніна немагчыма ўявіць без замоў, традыцыйнага жанру вуснай народнай творчасці.

Замова на працягу свайго развіцця рэагавала на ўсё новае, што з’яўлялася ў жыцці народа-стваральніка, адбіраючы самае істотнае, напаўняючыся новымі вобразамі, тэмамі, славесна-стылявымі формуламі. Але сутнасць жанру заставалася нязменнай. Дзякуючы гэтай унутранай стабільнасці можна даведацца, як жылі, у што верылі, пра што клапаціліся нашы старажытныя продкі. Замовы – важная крыніца для спасціжэння народнай духоўнай культуры: абрадаў, звычаяў, рэлігійных, светапоглядных і маральна-этычных уяўленняў. Існавала вера ў тое, што магічным словам (а ў старажытных уяўленнях кожнае слова валодала сакральнай сілай, бо было дарам Божым) можа ўздзейнічаць на прыродныя сілы, на тых духаў, якія паўсюдна жылі і або дапамагалі, або шкодзілі чалавеку. Сутнасць і функцыі замоўнага жанру вызначыла Г. А. Барташэвіч, засяродзіўшы ўвагу на перакананні «ў магчымасць навязаць сваю волю богствам, прадметам, з’явам,

абставінам і веры ў чалавечае слова як самы магутны сродак навязаць сваю волю каму- або чаму-небудзь» [1, с. 6]. Такім чынам, наш продак веры ў (а сучасныя запісы сведчаць пра захаванне гэтых уяўленняў), што замоўным словам можна актыўна ўздзейнічаць на навакольны свет, які ўяўляўся старажытнаму чалавеку жывой істотай; можна сфарміраваць праграму на ўдачу, здароўе, гаспадарчую дзейнасць, дасягненне ўтылітарных патрэб, а таксама палепшыць сямейныя і любоўныя ўзаемаадносіны. Па сутнасці, гэта асноўныя тэматычныя групы замоў, якія здаўна склаліся і да гэтага часу бытуюць на тэрыторыі ўсёй Беларусі і ў Жыткавіцкім раёне ў прыватнасці.

Культурная прастора Жыткаўшчыны захавала шматлікія рэліктавыя з’явы агульнаславянскага культурнага ландшафту: абрады, рытуалы, міфы, звычаі і іншае. Вывучэнне гэтага духоўнага багацця – задача на сённяшні дзень надзвычай актуальная, бо ў выніку суб’ектыўных і аб’ектыўных фактараў яго можна незваротна страціць. У ліку такіх фактараў ёсць паслабленне духоўна-душэўнай блізкасці, якая спрадвеку цэментавала сям’ю і грамадства. Сучасная моладзь у большасці сваёй індывідуальна ставіцца да традыцыйнай культуры сваіх дзядуль, бабуль і бацькоў, парушаецца і пераемнасць духоўнай спадчыны. У выніку міграцыі (з прычыны ўрбанізацыі, адсялення і высялення цэлых вёсак пасля Чарнобыльскай катастрофы) сціраюцца, размываюцца межы жыццёвай, натуральна-спрадвечнай прасторы фальклорна-этнаграфічных традыцый, парушыўшы ўвесь комплекс іх функцыянавання. Акрамя таго, адыходзіць старэйшае пакаленне – асноўныя інфарматыры, захавальнікі і носьбіты народнай спрадвечнай традыцыі.

У той жа час у некаторых беларускіх рэгіёнах, у тым ліку на Гомельскім Палессі, захаваліся багаты аўтэнтычны фальклор. Звернемся да разгляду аднаго з самых архаічных жанраў вуснай народнай творчасці – замоў Жыткавіцкага раёна. Гэты таямнічы жанр заўсёды прыцягваў да сябе ўвагу, бо быў цесна звязаны з багатымі ўяўленнямі аб прыродзе, сусвеце, іх узаемаадносінах з чалавекам. Нашы продкі адчувалі сябе няўтульна ў свеце, населеным, па іх уяўленнях, мноствам варожых містычных духаў – увасабленняў неўтаймаваных і непадуладных стыхій. Выратаванне знаходзілася ў магічнай сіле слова, стваралася своеасаблівая сістэма сімвалаў, абярэгаў-апатрапеяў. У выніку ўзніклі і адпаведныя славесныя формулы: «...выходзьце, нечыстыя духі, на ўсе чатыры стараны... Чорт-сатана, атайдзі ад раба на тысячу палей, дзе скот не гуляе, дзе людзі не ходзяць»¹ («Ад порчы», зап. ад С. І. Матарас, 1932 г. н., у г. Тураў). Спецыфіка замовы заключаецца ў тым, што твор, як правіла, прызначаецца для ўздзеяння на сілу-агрэсара, каб з дапамогай слова, дзеяння і прадмета пазбавіцца ад ліха і дасягнуць гармоніі, бо менавіта раўнавага і ўпарадкаванасць з’яўляюцца базавымі адзнакамі фальклорнай карціны свету.

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

Замовы маюць сінкрэтычны характар: вербальны кампанент у іх раўнапраўна ўжываецца з паравербальным (акцыянальным і прадметна-рэчыўна-атрыбутыўным), складаючы адзіны вербальна-акцыянальна-рэальны комплекс. Такім абрадавым дзеяствам вызначаецца, напрыклад, замова «Ад рожы», запісаная ад Т. А. Чарнагаловай, 1948 г. н., у вёсцы Сяменча: «Зажечь паклю, взять нож и, имитируя соскребание, водить им над рожей на ноге и заговаривать три раза три дня подряд: “Шёл Бог через свиной лог и нёс три рожи. Одна сохнет, другая вянет, третья – с тела стоняет...”». Прыклады, дзе прыводзяцца рытуалы лячэння, пацвярджаюць, што «замова, як правіла, не проста фальклорны тэкст, але і пэўнае дзеянне пэўнага дзеяча з пэўнымі прадметамі, г. зн. замова ёсць абрад, абрад аказіянальны, які выконваецца выпадкова» [2, с. 135].

Пазнаёміўшыся з жыткавіцкай калекцыяй замоў (больш за 550 адзінак), мы пераканаліся, што на сучасным этапе бытавання гэтага жанру пераважае вербальная экзистэнцыя замаўлення, тым не менш некаторыя інфарматыры згадваюць даволі падрабязны акцыянальны і атрыбутыўны кампаненты. Другая адметнасць, што звяртае на сябе ўвагу: у жыткавіцкім масіве пераважаюць лекавыя замовы, што адпавядае агульнаму кантынууму замоўнай беларускай традыцыі. Такое размеркаванне па тэматычных групам можна патлумачыць як суб'ектыўнымі, так і аб'ектыўнымі прычынамі. З пункту гледжання аб'ектыўных прычын, актыўнае бытаванне лекавых замоў на Палессі можна растлумачыць адсутнасцю ў XIX – пачатку XX ст. даступнай кваліфікаванай медыцынскай дапамогі, суб'ектыўны ж фактар – вера чалавека ў бяспрэчную сілу магічнага гаючага слова, што набывала сілу самаўнушэння і магла даць станоўчыя вынікі. Жыткавіцкая калекцыя замоў пераконвае, што, хутчэй за ўсё, гэтыя замоўны масіў не пакінуў па-за ўвагай ніводнай распаўсюджанай у гэтым рэгіёне хваробы. Пра гэта сведчыць і народная тэрміналогія, якая ўключае назвы агульнавядомых хвароб (зубны боль, крывацёк, грыжа, скула, залатнік, рожа, зглаз і інш.). Старажытны чалавек тлумачыў узнікненне захворвання тым, што злы/нячысты дух змог пасяліцца ў целе і прымушаў яго пакутаваць. Гэтае перакананне «дае магчымасць дзікуну “ўвагнаць” злы дух у якое-небудзь чужое цела і такім чынам пазбавіцца ад яго» [3, с. 317]. Часта адной сілы замаўляльніка, каб перамагчы нячысты дух, недастаткова, і знахар звяртаецца па падтрымку-дапамогу да нябесных памочнікаў. Так, М. М. Бандзюк, 1936 г. н., з вёскі Людзяневічы прамаўляў: «...са мною Гасподзь Бог і я нічога не баюся: ні змей, ні вужэй, ні гадзюк, ні цябе, нячысты дух. Исус Хрыстос са мной, сваім святым духам адганяе ад (імя) нячыстую сілу». Н. Ю. Шапавалава, 1933 г. н., з вёскі Азяраны агучвала наступную замову: «Святы Ягоры-беданосец і святы Міколушка-чудатворац, і Спасіцель, і Божая Мацер, так як вы прэждзе памагалі і нячыстую сілу выбівалі і пользу давалі, так каб і з этага чалавека нячыстую сілу набілі».

Даволі часта справа лячэння-выгнання ўскладняецца тым, што лекар не ведае, куды ўсяліўся дух-агрэсар. У такім выпадку выкарыстоўваецца «прыём

каталогу», характэрны для замоўнай стылістыкі (пералічэнне ўсіх магчымых месцаў лакалізацыі хваробы). Так, у замове, запісанай ад В. П. Макарэвіча, 1940 г. н., у вёсцы Пухавічы, адзначана: «*Выганяю з раба Божлага (імя) бясоў, д'яблаў, нячыстых духаў і сама злейшых духаў. Выганяю з цёмнага воласу, з яркіх вачэй, з сэрца, з зубоў, з целесу, са рта, з носа, з віскоў, з мазгоў, з шыі, з плеч, з хрыбетнай касці, з робер, з крыві, з дыхання, з узгляду*». Архаічны светапогляд грунтуецца на веры ў існаванне багоў, д'яблаў, якія выступаюць сімваламі двух варожых, палярных светаў, што адлюстравана ў двух відах метафарызацыі ў адпаведнасці з апазіцыямі дабро/зло, здароўе/хвароба, жыццё/смерць. У замовах выкарыстоўваюцца прыёмы, мэта якіх – пры дапамозе дасканала арганізаванага магічнага слова, дзеяння, вызначэння месцаў лакалізацыі «нячыстага духа»-агрэсара рэалізаваць асноўную задачу (пазбавіцца ад хваробы).

Матэрыялы прааналізаваных тэкстаў даюць магчымасць ахарактарызаваць антылокусы, куды адсылаюцца хваробы: «*Ідзі, боль, туды, дзе трава не расце, дзе сонца не грэе, дзе вецер не вее, ідзі ў безну на дно*» («Ад порчы», зап. ад С. І. Матарас, 1932 г. н., у г. Тураў). У іншым варыянце гора пасылаецца «*на крутыя горы, на ніцыя лозы ... гдзе волкі не воют, гдзе сабакі не брэшуць, петухі не поют, гдзе людзі не ходзяць*» (зап. ад К. С. Шаўчук, 1931 г. н., у в. Малы Малешаў). Часам, каб пазбавіць чалавека ад хваробы, яе спакушаюць дабротамі, якія нібы знаходзяцца там, куды рэкамендуюць адпраўляцца: «*...там краваць цесовая, прыны пуховыя, стол засціланы, кубкі наліваны, красныя панні п'юць і гуляюць*» (зап. ад С. І. Матарас). Але ўсё роўна апісанае месца выглядае для звычайнага чалавека няўтульна: «*...цёмныя лугі, крутыя горы, ніцыя лозы, дзе людзі не ходзяць, сабакі не брэшуць*».

Калі ў народнай свядомасці існуе антылокус, то для раўнавагі павінна існаваць і такое месца, дзе не толькі камфортна знаходзіцца, але і канцэнтруецца ўся сусветная сіла, закон, праўда, дабрыня. У замоўным жанры такі локус называецца «міфалагічны цэнтр». Гэта тое сакральнае для язычніка месца, дзе, як правіла, знаходзяцца станоўчыя суб'екты. У шэрагу замоў для барацьбы з хваробай дастаткова аднаго згадвання пра міфалагічны цэнтр, які з прычыны сваёй магічнай здольнасці можа выконваць тэрапеўтычныя функцыі. Звычайна «на моры, на акіяне, на востраве Буяне» знаходзяцца «*сівы дзядок ... які шал, бешанства выганяе*» (зап. ад С. І. Матарас), «*дзяўчына, шыць масцярэца. Яна ... зашывае раны кровавы*» (зап. ад В. М. Кошман у в. Малешаў), «*Прысвятая Багародзіца стаяла, залатнічком кіравала*» (зап. ад Н. Ю. Шапавалавай, 1933 г. н., у в. Азяраны). Часта, каб дайсці да міфалагічнага цэнтра, неабходна пераадолець пэўныя перашкоды. Так, у замове, запісанай ад Н. Ю. Шапавалавай, адзначаецца: «*...цераз сіне мора кладачку кладуць, там тры ангелы ідуць. Прыступіла Божга Маці Мані скулу выгавараці*». Даволі часта згадваюцца масты (залаты, калінавы, малінавы, ліпавы, кляновы), па якіх едзе вершнік і якія не вытрымліваюць і правальваюцца, перашкаджаючы няпрошанаму госцю дабрацца да

сакральнага месца. Апісаная сітуацыя наводзіць на думку пра язычніцкія капішчы, што звычайна знаходзіліся на астраўках, аточаных балотамі, праз якія наладжваліся патаемныя масткі, нетрывальныя кляновыя кладкі, няздольныя вытрымаць вершніка-хрысціяніна, бо ў сакральнае месца нельга было дапусціць іншаверца. У замоўных тэкстах сустракаюцца выпадкі, калі язычніцкія і хрысціянскія персанажы суіснуюць нават у межах аднаго тэксту. У выніку такой сінкрэтызацыі замаўляльнік-язычнік звяртаецца па дапамогу і да хрысціянскіх, і да язычніцкіх персанажаў, асабліва, калі ён не адчувае ў сабе дастатковай сілы, каб перамагчы хваробу: *«Госпадзі Божя, памажы, Госпадзі Божя, прыступі, Святая Прачыста, святая нядзелька, святая (дзень, у які загаворваюць, напрыклад, пятніца) ... Я прыступаю»* (зап. ад В. І. Шлягі). Што тычыцца тых твораў, дзе дзейнічае сам лекар («я цябе ўгавараю, я цябе ўмаляю, прашу, адсылаю і г. д.»), то ён суправаджае дзеянні славесным апісаннем, часцей за ўсё ўжо ў самім кантэксце, якое выражаецца перфарматыўнымі дзеясловамі «прашу, адсылаю, загаварываю, словам убіваю» і г. д. Такім чынам, замаўляльнік спалучае непасрэднае ўздзеянне на хваробу сілай слова з пэўнымі фізічнымі дзеяннямі, якія найчасцей носяць апатрапеічны характар («памалюся, пакланюся»). І ў каментарыі да замовы ўказваецца, што трэба перахрысціцца (як правіла, тройчы).

Аналіз калекцыі замоў Жыткавіцкага рэгіёна сведчыць аб: наяўнасці формульных адзінак у структурна-кампазіцыйным абліччы тэкстаў; даволі стабільнай наменклатуры персанажаў; распрацаванай сістэме сакральных локусаў і антылокусаў. Паказальнай з'яўляецца наяўнасць агульных для розных месцаў ключавых фрагментаў тэксту, якія рэгулярна паўтараюцца.

ЛІТАРАТУРА

1. Замовы / уклад., сістэм. тэкст., уст. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.
2. Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне / отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Наука, 1986. – 287 с.
3. Тайлор, Э. Б. Мифы и обряд в первобытной культуре / Э. Б. Тайлор ; пер. с англ. Д. А. Коропчевского. – Смоленск : Русич, 2000. – 624 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу способов избавления от болезней в лечебных заговорах Житковичского района. Обращается внимание на наличие формульности в структуре и композиции заговорного текста.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of methods of getting rid of diseases in the medical conspiracies of Zhitkovichi district. Attention is drawn to the presence of formality in the structure and composition of the conspiracy text.

ПАХАВАЛЬНАЯ АБРАДНАСЦЬ ЖЛОБІНШЧЫНЫ: РЭГІЯНАЛЬНА- ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)

Нараджэнне і смерць – натуральныя адваротныя працэсы, якія спакон вякоў хвалявалі людзей. Ці існуе «той свет»? Калі існуе, то як годна правесці туды памерлага? Як зрабіць, каб нябожчык не «забраў с сабою» каго-небудзь з сям’і? Гэтыя пытанні і вырашэнне іх не маглі не адбіцца на традыцыйных пахавання чалавека і асаблівасцях памінальных абрадаў беларусаў. Пахаванне адбываецца ў строгай паслядоўнасці з абавязковым выкананнем усіх яго структурных частак. У артыкуле ўвага засяроджана на пахавальнай абраднасці Жлобінскага раёна.

Важным этапам з’яўлялася падрыхтоўка да пахавання, калі адбываліся рытуалы абмывання памерлага вадой і яго «абраджэнне» (*«Памёр чалавек. Родныя просяць чужых людзей памыць яго, каб на той свет ішоў чыстым. Калі памёр мужчына, то яго мыюць толькі мужчыны, калі памерла жанчына, то – жанчыны»*¹ – зап. ад Наталлі Ануфрыеўны Канаваленка, 1933 г. н., Сцяпана Васільевіча Байдакова, 1929 г. н., у в. Верхняя Алба). У вышэйназваным рытуале прымалі ўдзел толькі мужчыны і жанчыны, якія былі або суседзямі, або сябрамі нябожчыка, сваякі да гэтага абраду не дапускаліся: *«Ну, ужо когды чалавек паміраў, дык звалі саседзяў, каб яны яго памылі, адзелі, таму што родным эта дзелаць нельзя»* (зап. ад Ганны Адамаўны Асташкевіч, 1930 г. н., у в. Марусенька). Такая забарона, магчыма, тлумачыцца цяжкасцю правядзення самога рытуалу для родных (*«Памершага мылі і апрадалі, каго пазавуць. Уперад дурылі, што і ямы нельга капаць сваім. А бацька казаў, што ўсё, што паложана, самім можна дзелаць, бо зараз не тое ўрэмя, чужым за ўсё плаціць нада, ды грошай няма. І мыць, адзяваць сваім можна, дык гэты цезало»* – зап. ад Наталлі Ерафееўны Федасеенка, 1928 г. н., у в. Гарадок) або засцярогай сям’і ад злых людзей і невядомых сіл (*«У нас гаварылі, што нельга, каб родныя капалі яму, нельга, каб мылі і адзявалі пакойнага. Што трэба абавязкова схваць ці спаліць вяроўкі, на каторых апускалі гроб у яму. Бо хто-небудзь можа забраць і цераз іх пашкодзіць родным пакойніка»* – зап. ад Галіны Іванаўны Жаўток, 1931 г. н., Уладзіміра Данілавіча Жаўтка, 1924 г. н., у в. Марусенька).

Вадзе ў пахавальна-памінальных абрадах і звычаях надавалася магічнае значэнне. Сёння яна таксама з’яўляецца адным з найважнейшых сродкаў пры правядзенні пахавальных абрадавых рытуалаў: *«Свяшчэннік крэпіць ямку святой вадой. Ваду наліваюць у стакан і крэпяць каласком»* (зап. ад Н. А. Канаваленка, С. В. Байдакова). Акрамя абавязковага апошняга абмывання чалавека ў некаторых населеных пунктах Жлобінскага раёна былі

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

зафіксаваны факты прысутнасці рытуалаў «ачышчэння» вадой месца, дзе знаходзілася труна з нябожчыкам: *«Пасля таго, як памёршага ўнасілі, то мылі палы вадой з крыніцы»* (зап. ад Людмілы Фёдараўны Шабека, 1932 г. н., у в. Мормаль). Таксама існаваў звычай абмывання вадой рук чалавека, які прышоў з могілак (незалежна ад таго, пахаванне там было ці памінкі): *«Когда прьязджали с кладбища, обязацельна мылі рукі перад тым, як сесці за стол»* (зап. ад Г. А. Асташкевіч, 1930 г. н.).

Людзей, якія выконвалі пахавальныя галашэнні, амаль ва ўсіх вёсках называлі пеўчымі, або плакальшчыцамі. Як правіла, яны прасілі Бога, каб «пакаяў» нябожчыка, адчыніў дзверы ў рай. За дапамогу людзі давалі пеўчым розныя рэчы, зрэдку – грошы (*«Людзей, што ў нас галасілі, пеўчымі мы называлі. І маю матку звалі атпяваць. Яна малілась. Ім за гэта падаркі даюць»*) (зап. ад Н. Е. Федасеенка). Па колькасці «пеўчых» іншыя людзі маглі меркаваць аб тым, наколькі памерлага любілі сваякі: *«Раньше считалось, чем больше плакальщиц придёт, тем более дорогой человек»* (зап. ад Надзеі Піліпаўны Барэйшавай, 1925 г. н., у г. Жлобін). Ёсць звесткі, што ў вёсцы Малевічы пеўчых не было (*«Людзей не аплаківалі»* – зап. ад Алены Васільеўны Іваньковай, 1939 г. н.). У вёсцы Верхняя Алба, акрамя «пеўчых», прымалі ўдзел у падрыхтоўцы да пахавання жанчыны, якіх называлі «бабкі-малельшчыцы»; яны павінны былі чытаць малітвы каля нябожчыка, выконваць «бажэственныя» песні. У гэтай жа мясцовасці для адпявання таксама запрашаўся свяшчэннік, які павінен быў маліцца перад тым, як труну выносяць з хаты і на могілках непасрэдна перад пахаваннем (*«Назаўтра запрашаюць свяшчэнніка. Ён чытае малітвы»* – зап. ад Н. А. Канаваленка, С. В. Байдакова).

Акрамя чыста практычных прыёмаў з мэтай засцярогі выконваўся шэраг магічных дзеянняў: завешванне люстэрка (*«Закрывалі зеркала чорнай якой-небудзь накідкай»* – зап. ад Г. А. Асташкевіч; *«Зеркала завешивали, потому что зеркала – вход в потусторонний мир»* – зап. ад Н. П. Барэйшавай); абкідванне труны галінкамі елак (*«Машыну ці каня, на якім гроб вязуць, нада абкідваць ёлкай. А пасля пахавання аднесці іх у лес»* – зап. ад Валянціны Мікалаеўны Паўлюковай, 1930 г. н., у в. Салтанаўка); адзенне адпаведнага колеру (*«Насілі чорны платок ілі шарф на шэі дзевяць дзней. Астанаўлівалі часы, калі быў у доме пакойнік»* – зап. ад Г. І. Жаўток, У. Д. Жаўтка) і г. д.

У сістэме народных вераванняў важнае месца займаюць традыцыйныя забароны і засцярогі для людзей, якія тым ці іншым чынам з'яўляюцца ўдзельнікамі пахавання. Напрыклад, людзям забаранялася глядзець у акно на пахавальную працэсію, спаць у такія моманты (*«Калі харанілі каго-небудзь і ўжо ішлі на могілкі, нельга было глядзець з вакна на гэта. Нельга было спаць у гэты час»* – зап. ад Марыі Пятроўны Пачывалавай, 1930 г. н., у г. Жлобін), таму невыпадкова, што бацькі будзілі малых дзяцей, калі пахавальная працэсія праходзіла каля хаты гэтай сям'і. Акрамя таго, у вёсцы Мормаль існавала забарона «перашкаджаць» пахавальнай працэсіі (пераходзіць перад ёй дарогу, абганяць), садзіцца на месца, дзе стаяла труна з нябожчыкам, бо

гэта, паводле народных вераванняў, вяло да няшчасця: *«Не нада садзіцца на тое месца, дзе пакойнік. Калі пакойніка вязуць, нельзя пераязжаць дарогу»* (зап. ад Л. Ф. Шабека). Жыхары вёскі Марусенька казалі: *«Нельзя громка крычаць у хаце, ругацца»* (зап. ад Г. А. Асташкевіч). Не дазвалялася класці ў труну фотакарткі або рэчы жывых людзей. У гэтай жа вёсцы таксама існавала павер’е, што ведзьма з мэтай нашкодзіць душы нябожчыка ці яго родным можа пераўтварыцца ў любую свойскую жывёлу, таму іх забаранялася пускаць у хату: *«Нельга была ў дом пускаць якіх-небудзь жывотных. Думалі, што эта какая-небудзь ведзьма, каторая жывёт у дзярэўні, прэвращілася у ката, напрымер, ілі ў сабаку, штоб нашкодзіць родным і не пусціць душу пакойніка на неба, у рай, а адправіць яе ў ад»*. Магчыма, што з такой жа мэтай тут забаранялася адкрываць вокны, а у горадзе Жлобіне – дзверы, пакуль чалавек не будзе пахаваны. Галоўным правілам як пры пахаванні, так і пры выкананні памінальных рытуалаў было папярэджанне людзей аб тым, што нельга наступаць на магілы для засцярогі грэшнікаў ад раптоўнай смерці: *«Большым грахам счыталася наступаць на магілу»* (зап. ад Г. І. Жаўток, У. Д. Жаўтка ў в. Марусенька). У гэтай мясцовасці лічылася, што сям’і нябожчыка нельга гуляць яшчэ месяц пасля пахавання, каб не пакрыўдзіць памяць памерлага.

У адносінах да нябожчыка таксама існаваў шэраг забарон. Напрыклад, у вёсцы Салтанаўка лічылі, што каб дапамагчы душы без перашкод пакінуць «наш свет», трэба прытрымлівацца наступных засцярог: *«Калі плачам аб пакойным, нельзя гаварыць: “На каго ты нас пакінуў”, а то ён можа не адысці ў той мір. Плоха пра пакойніка за 40 дней не гавораць, бо ён тожа можа астацца»* (зап. ад Валянціны Мікалаеўны Паўлюковай, 1930 г. н.).

Сярод традыцыйных для ўсіх людзей забарон вылучаліся тыя, якія ствараліся з мэтай аховы дзіцяці ад хвароб і смерці і датычыліся толькі цяжарных жанчын: *«Дзеўкі, што бярэменныя былі, дак ім доўга сядзець каля пакойніка не давалі, бо думалі, што дзіця хворае народзіцца. У нас быў такой случай, што адна дзеўка сільна ўжэ плакала возле пакойніка, дак дзіця хворае радзілася і скоро памерла»* (зап. ад Аліны Ігнацьеўны Гайдаковай, 1928 г. н., Івана Мяфодзьевіча Гайдакова, 1924 г. н., у в. Марусенька).

Колькасць забарон, звязаных з пахавальнай абраднасцю, вельмі вялікая. Страх чалавека перад смерцю прымушаў яго асцерагацца многіх з’яў, прытрымлівацца забарон, выконваць уведзеныя продкамі правілы, каб выратавацца.

Абавязковай умовай з’яўляецца вынас ў труне нябожчыка ўперад нагамі. Памерлага маглі несці на руках мужчыны або везці на машыне, перад якой неслі крыж: *«Нябожчыка выносяць з хаты ўперад нагамі, ставяць на машыну труну або яе нясуць на руках мужчыны. Уперадзе нясуць крыж»* (зап. ад Н. А. Канаваленка, С. В. Байдакова ў в. Верхняя Алба). Тут лічылася, што трэба прыпыніцца на скрыжаванні дарог, каб чалавек мог назаўсёды развітацца са сваёй вёскай і яе жыхарамі. Цікавай асаблівасцю было тое, што на руку людзі павінны былі павязваць хусцінку, пасля пахавання яна

захоўвалася: «Калі хароняць чалавека, трэба несці вянкi ў платочках, а потым іх трэба было захоўваць» (запісана ад М. П. Пачывалавай).

Удава выступала абавязковай удзельніцай пахавальных рытуалаў. Яна павінна была несці ікону перад пахавальнай працэсіяй: «*Икону на кладбище должна нести впереди всей процессии только вдова ... Ни в коем случае не молодые, не родственники*» (зап. ад Эвеліны Ульянаўны Жычка, 1935 г. н., у г. Жлобін).

На могілках праходзіла апошняе развітванне нябожчыка і яго знаёмых: «*Родныя падыходзілі, праішчаліся з чалавекам, цалавалі яго ў лоб, у рукі і адыходзілі*» (зап. ад Г. А. Асташкевіч). Пры апусканні труны ў яму людзі кідалі на яе жменьку зямлі (яна, як і вада, важнейшы і незаменны сродак выкарыстання пры пахавальных рытуалах).

Пахавальныя рытуалы не абыходзіліся без прыкмет, якія сведчаць пра многавекавыя назіранні людзей за абрадамі такога тыпу. Старажытны чалавек бачыў, аналізаваў, параўноўваў. На аснове гэтых працэсаў людзі рабілі вывад, што дрэннай з'яўляецца прыкмета, якая вядзе да яшчэ адной смерці ў сям'і, калі чалавек звальваецца ў магілу, якую сам і выкапаў, ці калі на наступны дзень магіла сама абвальваецца: «*Калі капалі магілу, і той, хто капаў, зваліцца туды, значыць, яшчэ нехта памрэ ў сям'і, для якой капаюць яму. Альбо калі ўжо закапаная магіла абвалвалася на другі дзень, таксама было знакам таго, што нехта з сям'і памрэ*» (зап. ад Г. І. Жаўток, У. Д. Жаўтка). Таму родзічы нябожчыка старанна падыходзілі да выбару людзей, якія павінны былі выкапаць магілу, бо, па меркаваннях старажытных людзей, ад працы «магільшчыкаў» залежала здароўе і лёс дадзенай сям'і. Добрай прыкметай лічылася, калі на могілках не заставалася прынесенай сваякамі ежы: «*Значыць, умершы прыходзіў і прыняў гасцінец ад родных*» (зап. ад Марыі Іванаўны Татарынавай, 1927 г. н., у в. Нівы).

Асаблівае значэнне надавалася памінанню чалавека на працягу першага года пасля смерці і штогадовым памінкам. Жыхары горада Жлобіна верылі ў тое, што «*до третьего дня человеку умершему показывают рай и ад, до девятого дня ему дают посмотреть на свои грехи со стороны, с девятого до сорокового – он находится с нами. После сорокового дня душа улетает либо в рай, либо в ад*» (зап. ад Н. П. Барэйшавай), таму строга выконвалі памінальныя абрады ў гэтыя дні, заказвалі службу ў царкве. Але ў Жлобінскім раёне існавалі і іншыя вераванні, звязаныя са шляхам чалавека пасля смерці і тэрмінамі правядзення памінальных абрадаў: «*Яшчэ памінкі адбываюцца праз дзесяць дней (это значит, што душа яшчэ знаходзіцца ў хаце, дзе памёр чалавек), потым праз сорок дней (это значит, што душа ўлецела жыць на неба, калі чалавек быў харошы і не нагрэшў – душа паляціць у рай, калі грашў і грахі свае не іскупіў, то душа паляціць у ад і там мучацца будзе)*» (зап. ад Г. А. Асташкевіч). З вышэйадзначанага можна зрабіць вывад, што людзі, нягледзячы на іх забабоны і язычніцкія традыцыі, верылі у існаванне нейкай вышэйшай сілы, Бога, баяліся яе і стараліся замаліць свае грахі, каб пасля смерці трапіць ў «лепшы свет». У вёсцы Гарадок адпаведныя

памінальныя дні называлі «дзевяцінамі» і «саракавінамі», а ў вёсцы Малевічы трэці дзень наогул не адзначалі: *«Три дня не отмечали, а были только 9 дней, 40 дней и год. 9 дней отмечали родственники, 40 дней – собирались на кладбище, потом дома после двух часов был обед»* (зап. ад Ніны Іванаўны Дайнека, 1950 г. н.).

Памінальны стол у дзень пахавання – адзін з асноўных кампанентаў абраду. У вёсцы Верхняя Алба яго называлі «абед». Боршч, каша, бліны – звычайна такія стравы прысутнічалі на кожным памінальным стале. Колькасць іх таксама была акрэсленай: тры, сем або дзесяць. Існавалі варыянты гатавання посных страў: *«Калі чалавек памёр у пост, то абавязкова на “абедзе” павінна быць усё поснае»*. Абавязковай стравой, якой трэба было пачаставацца кожнаму прысутнаму, з’яўляўся «канон» (*«На стол ставяць канон (у міску наліваюць вады, крышаць булку, сыплюць сахар або кладуць мёд). Кожны павінен узяць тры разы»*) (зап. ад Н. А. Канаваленка, С. В. Байдакова). У вёсцы Малевічы яе называлі «кануна» – гэта абед для нябожчыка, асвечаны ў царкве, інгрэдыенты былі прыкладна такімі ж: *«Пакойнаму нясут кануну, эта быў яго абед. Хлеб адпраўлялі ў цэркаў з вадой і ўсе далжны былі папробаваць. Патом толькі елі суп і боршч»* (зап. ад Алены Васільеўны Іваньковай, 1939 г. н.). На могілкі ж звычайна клалі свячоныя яйкі, цукеркі, пасху, ставілі гарэлку. У вёсцы Марусенька на талерцы 40 дзён пакідалі кавалачкі хлеба і каўбасы, келіхі з гарэлкай (*«Лічаць, што душа памершага будзе кушаць тое, што ляжыць на тарэлке»*) – зап. ад Г. А. Асташкевіч).

Акрамя памінак на працягу першага года пасля смерці існавалі дні, калі людзі штогод прыходзілі на могілкі да памерлых родзічаў (Радуніца, Дзяды): *«На могілкі ходзім на Радаўніцу ды ў дзень пахарон»* (зап. ад Н. Е. Федасеенка). Але не ўсюды Радуніца была днём ушанавання памерлых, напрыклад, у вёсцы Малевічы гэтым днём лічылі наступны пасля Вялікадня чацвер: *«Вместа Радуніцы на магілу ходзяць на мёртвы дзень (у чацверг) – гэта пасля Пасхі»* (зап. ад А. В. Іваньковай).

Старажытныя людзі таксама верылі ў магічнасць сноў, яны лічылі, што так нябожчык нагадвае пра сябе, просіць, каб чалавек прыйшоў да яго на магілу. Невыпадкава людзі засцерагалі: *«А калі сніцца пакойны і заве з сабою, то ісці з ім нельга, бо памрэш хутка і сам»* (зап. ад Г. А. Асташкевіч).

Разнастайны характар адзначаных дзеянняў сведчыць аб жаданні родзічаў памерлага, знаёмых або проста людзей, якія выпадкова апынуліся сведкамі працэсу пахавання, выказаць свае пачуцці, дагадзіць душы нябожчыка, засцерагчы сябе ад негатыўнага ўздзеяння прадметаў, што «кантактавалі» са смерцю і маглі захаваць адмоўную энергетыку. Усе правілы паводзін пры правядзенні абрадаў дадзенага цыкла заснаваны на вопыце і практычным выкарыстанні іх нашымі продкамі.

Такім чынам, пахавальныя абрады і звычаі беларусаў раскрываюць іх светапогляд, багацце міфалагічных уяўленняў, а таксама вылучаюцца адметнымі рэгіянальна-лакальнымі асаблівасцямі.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены регионально-локальные особенности похоронных обрядов и обычаев белорусов на архивном фольклорно-этнографическом материале, записанном в полевых экспедициях на территории Жлобинского района Гомельской области.

SUMMARY

In the article regional and local features of funeral rites and customs of Belarusians are considered on archival folklore and ethnographic material, which was recorded in field expeditions in the Zhlobin region of the Gomel oblast.

Гулевiч Я. П.

МАТЫВЫ РЫТУАЛЬНА-ЗАКЛІНАЛЬНЫХ РАДЗІННА-ХРЭСЬБІННЫХ ПЕСЕНЬ БЕЛАРУСАЎ ПРА БАБКУ-ПАВІТУХУ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

Сям’я – гэта аснова кожнага народа. Невыпадкова адметную ролю ў станаўленні этнасу адыгрываюць сямейна-абрадавыя традыцыі, звязаныя з галоўнымі этапамі жыцця чалавека: нараджэннем, шлюбам, смерцю. Як адзначыла Г. А. Пятроўская, «менавіта радзінна-хрэсьбінная паэзія складае спецыфіку беларускай народна-паэтычнай творчасці. У параўнанні з радзіннай паэзіяй іншых народаў радзінная паэзія беларусаў не толькі мела шырокае распаўсюджанне па ўсёй тэрыторыі Беларусі ў мінулым, але і добра захавалася да цяперашняга часу» [3, с. 19]. У сістэме радзінна-хрэсьбіннага абрадавага комплексу важнае месца адводзіцца песням, прысвечаным бабцы-павітусе. Засяродзім ўвагу на рытуальна-заклінальных песнях, адрасаваных гэтаму персанажу, што выконваў важную ролю ў шматлікіх рытуалах, звязаных з нараджэннем дзіцяці. Звернемся спачатку да этнаграфічных звестак, якія з’яўляюцца пацвярджэннем высокага ганаровага статусу бабкі-павітухі, якая ў жыцці кожнага чалавека адносілася да самых блізкіх людзей, і гэтая сувязь захоўвалася да самай смерці. Роля гэтай ганаровай асобы была надзвычай важнай не толькі падчас родаў, але і ў будучым, калі патрэбна была яе дапамога ў доглядзе за нованароджаным. Лічылася, што на працягу сарака дзён ад нараджэння дзіця яшчэ знаходзіцца ў пераходным стане, і менавіта ад практычнага вопыту бабкі-павітухі залежалі здароўе і жыццё немаўляці (яна перавязвала пупавіну, мыла пасля родаў дзіця і спавівала яго). Спрадвеку нашы продкі надавалі гэтым дзеянням магічны сэнс, забяспечваючы тым самым будучае здароўе маці і яе дзіцяці. Часта адной прысутнасці павітухі было дастаткова для таго, каб роды прайшлі добра: *«Ражалі ў хаце пры бабках. Назначалі бабу, яна завязвала пупавіну. Гэту бабу бралі і на хрэсьбіны»* [4, с. 126].

Зыходзячы з народных вераванняў, бабкі-павітухі лічыліся носьбітамі сакральных ведаў і нібы выступалі ў якасці пасрэднікаў паміж двума светамі (рэальным і іншасветам). Нашы продкі верылі, што павітуха валодае

здольнасцю атрымліваць інфармацыю пра дзіця ў тым свеце і на падставе гэтых звестак прадказваць яго лёс, таму яе абавязкова запрашалі прымаць роды: *«Роды прымаць звалі бабку-павітуху, якая была паішці ў кожным сяле. Такая бабка і лячыць умела рознымі прышэптамі. Калі што няладна ў сям'і, дык звалі гэтую бабку ці самі ішлі к ёй. Вот і дзіцёнка яна прымала»* [1, с. 119].

Прааналізаваныя рытуальна-заклінальныя песні пра бабку-павітуху даюць падставы вылучыць асноўныя матывы, сярод якіх адзначаюцца: матыў чакання (хто народзіцца); запрашэнне бабкі-павітухі прымаць роды; зварот да Бога з просьбай забяспечыць лёгкія роды; наведванне бабкай-павітухай нованароджанага. Матыў чакання, непасрэдна звязаны з жаданнем даведацца, дзіця якога полу павінна нарадзіцца. У песнях гэты матыў спалучаецца з прагназаваннем лёсу будучага дзіцяці ў залежнасці ад полу:

– *Іванька, Іванька,
Што жа вам бог даў?
Ці сына, ці сына,
Да ці дачушку?
Калі сын, калі сын,
То пісаці будзе,
Калі дачка, калі дачка,
Вышываці будзе* [3, с. 170].

Лічылася, што сапраўдная сям'я павінна быць вялікай, і для шчасця ў доме павінны быць хлопчыкі і дзяўчынкі. Як правіла, у песенных варыянтах з цеплынёй і радасцю апавядаецца пра нараджэнне дзіцяці:

*Дасць нам сына ці дочухну.
Калі сын – гаспадар будзе,
Калі дачка галубачка – гасціна мая* [3, с. 171].

У пераважнай большасці рытуальна-заклінальных песень пра бабку-павітуху гучыць матыў яе запрашэння прымаць роды:

*Не стук стучыць ды па сенечках,
Не грук грукыць ды па новенькіх, –
Там Міхасічка ідзець, А ён бабу вядзець.
– Хадзі, хадзі, да бабусічка* [3, с. 158].

У некаторых песенных варыянтах мае месца матыў разгубленасці мужа парадзіхі ў той момант, калі трэба было аператыўна прымаць рашэнне аб запрашэнні бабкі-павітухі:

*Ай, не стук стучыць, ай, не грук грукыць,
А Максімачка па бабусю ідзець,
Ён спужаўшыся, растрапаўшыся,
Ён без шапачкі, без паясачка* [3, с. 154].

Звычайна павітух запрашалі, захоўваючы таямніцу самой падзеі (нараджэння дзіцяці), іншы раз зварот да такіх жанчын змяшчаў просьбу ў «зашыфраваным» выглядзе (казалі: «У нас нехта захварэў»):

Хто ў нас, хто ў нас паўночы ходзіць?

*Іванка-галубчык паўночы ходзіць,
Ён сваёй бабачкі харашэнька просіць:
– Бабачка-галубачка, хадзі ты ка мне.
– Іванка-галубчык, чаго ж я пайду?
– Бабачка-галубачка, жана ж мая да нядужа.
– Іванка-галубчык, чаго ж яна нядужа?
– Бабачка-галубачка, жываточак баліць.
– Іванка-галубчык, памолімся богу і духу святому [3, с. 171].*

Дзейнасць бабкі-павітухі была скіравана на аказанне хуткай дапамогі жанчыне-парадзісе, што ілюструецца ў паэтычных радках:

*Дзяржы маю Хрысціначку
За белыя ручачкі,
Не задавай ёй, бабусечка,
Вялікія мучачкі [3, с. 153].*

Цэнтральнае месца ў заклінальных радзінных песнях, адрасаваных бабцы-павітусе, займае матыў звароту да Бога, ад якога чакалі дапамогі. Менавіта бабцы належала роля пасрэдніка паміж нованароджаным і Богам, таму невыпадковымі з'яўляюцца радкі, у якіх павітуха звяртаецца да нябесных сіл з просьбай аб лепшай долі для дзіцяці і здароўі для маці:

*Яе бабачка ў галовачках стаіць,
Да стаіць вана, да госпада бога просіць:
– Сцеражы, божа, паражыллечкі мае,
Ўсе святыя, да дзіцятка яе! [3, с. 181].*

Як адзначыў В. І. Ялатаў, «сама функцыя заклінання дастаткова ясная і канкрэтная – гэта шматразовы і настойлівы заклік да знешніх сіл з мэтай атрымання ад іх вядомых прэрагатывы» [5, с. 40], што і пацвярджаецца песнямі варыянтамі:

*Бяжыць яна скарэсенька,
Просіць бога шчырэсенька:
– Дай жа, божа, маёй унучцы
Лягесенька, дабрэсенька, скарэсенька [3, с. 152].*

Вылучаецца сярод рытуальна-заклінальных радзінна-хрэсьбінных песень пра бабку-павітуху і група тэкстаў, дзе асноўным выступае матыў наведвання бабкай-павітухай нованароджанага з мэтай прадухіення хваробы:

*А йшла бабка з замор'я,
Прынесла кораб здароўя.
Таму-сяму кідала,
Маёй Ксеніцы прыблюла.
У галованькі палажыла,
Рукавочкам накрыла,
Крыксы, упіра забрала,
Ва мхі, балоты паслала [3, с. 190].*

Такім чынам, у прааналізаваных рытуальна-заклінальных радзінных песнях, адрасаваных бабцы-павітусе, маюць месца матывы,

функцыянальнасць якіх звязана з прагназаваннем полу нованароджанага, запрашэннем бабкі-павітухі для ўдзелу ў родах, зваротам да Бога з просьбай паспрыяць долі немаўляці, наведваннем бабкай-павітухай парадзіхі і дзіцяці.

ЛІТАРАТУРА

1. На берагах Дняпра і Друці: народная духоўная культура Рагачоўскага раёна / склад. і агул. рэд. В. С. Новак. – Мінск : Беларусь, 2016. – 363 с.
2. Радзінная паэзія / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. М. Я. Грынבלата ; характ. напеваў і муз. камент. В. І. Ялатава ; рэд. Г. І. Цітовіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 784 с.
3. Радзіны. Абрад. Песні / уклад. і сістэм. тэкстаў Г. А. Пятроўская, апісанне абрадаў Т. І. Кухаронак ; рэдкал. : А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 637 с.
4. Хойнікшчыны спеўная душа: народная духоўная культура Хойніцкага краю : фальклорна-этнаграфічны зб. / пад. агул. рэд. В. С. Новак. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2010. – 303 с.
5. Ялатаў, В. І. Напевы радзінных песень / В. І. Ялатаў // Радзінная паэзія / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. М. Я. Грынבלата ; характ. напеваў і муз. камент. В. І. Ялатава ; рэд. Г. І. Цітовіч. – Мінск, 1971. – С. 38 – 50.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется родильная обрядность и поэзия, рассматриваются мотивы ритуально-заклиальных песен.

SUMMARY

Maternity rituals and poetry are analysed in the article, the motives of ritual and magic songs are studied.

Захаркевич С. А.

РОЛЬ КОММУНИКАТИВНЫХ ПРОЦЕССОВ В АНАЛИЗЕ КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ ЭТНИЧЕСКИХ МЕНЬШИНСТВ БЕЛАРУСИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

Динамика культуры, причины и факторы, оказывающие влияние на её скорость и качество, традиционно являются основным объектом исследования в этнологии или культурной антропологии. Одним из способов её эффективного исследования является изучение этнических меньшинств. Численно небольшие группы носителей своеобразной культуры, попадая в пространство доминирующей/доминирующих культур(ы) вынуждены приспособливаться к этому. В процессе такого приспособления (в статье будет использован термин «культурная адаптация») у этнического меньшинства немного альтернатив: ассимиляция, приспособление (аккомодация) и геттоизация. Ассимиляция означает полную или такую утрату своеобразия культуры, которая приводит к исчезновению групповой культурной или этнической идентичности. Под аккомодацией в статье подразумевается

частичное заимствование элементов «культуры контакта» или формирование новых, «гибридных» культурных форм, которые в целом не приводят к смене групповой идентичности этнического меньшинства. Геттоизация представляет собой стремление группы сохранить изначальную, «чистую», «первозданную» культуру посредством выстраивания непроницаемых (условно) барьеров.

Очевидно, что в чистом виде данные модели встречаются крайне редко. Скорее можно говорить о невероятной вариативности случаев. Тем не менее, условно их можно группировать по признаку утраты/сохранения культурного своеобразия. Конечным критерием предполагается наличие культурной или этнической идентичности.

Культурная адаптация этнических меньшинств является актуальной задачей современной этнологии, а исторический опыт этнических меньшинств Беларуси представляется важным для понимания процессов культурной адаптации.

Специфичность или сущность этнических меньшинств заключается в динамической природе этой разновидности этнических групп, то есть в условиях их формирования. Этнические меньшинства – это всегда общности людей, вынужденных или стремящихся к адаптации в иной социокультурной среде. Именно эта характеристика выступает атрибутивной чертой этнических меньшинств и анализ процессов адаптации, ведущих к появлению новых этнических групп или их исчезновению, позволит понять природу этих групп, а также механизмы, поддерживающие их стабильное существование длительные периоды времени. Шестисотлетний период пребывания этнических меньшинств на территории Беларуси даёт такую возможность.

В белорусской этнологической и исторической науке основное внимание уделялось еврейской общности, в меньшей степени татарам, цыганам, полякам и русским. В последнее время появились работы о латышах и русских старообрядцах. Отечественная историография отдаёт предпочтение характеристике истории этнических меньшинств и описанию элементов их культуры. Тем не менее, вопрос о причинах длительного стабильного существования этнических меньшинств в белорусском окружении или факторов быстрой утраты культурного своеобразия так и не поставлен. Вслед за Ф. Бартом можно согласиться с тезисом о сакрализации концепции культуры как простой механической совокупности элементов, заявленной ещё Э. Тайлором[3, с. 10].

В отечественной этнологии, а также исторической науке основными механизмами поддержания этнического и культурного своеобразия рассматривают язык, религию, стремление к изоляции, комплекс пищи, одежду и фольклор. Однако сравнительный анализ исторического процесса динамики культуры этнических меньшинств Беларуси свидетельствует, во-первых, о разной значимости вышеуказанных признаков у различных этнических сообществ как в целом, так и в отдельные исторические периоды, а во-вторых, об отсутствии некоторых из названных признаков в качестве причин поддержания стабильного своеобразия этих сообществ.

Языковой фактор, например, имеет значение не у всех этнических групп. Так, евреи использовали идиш в повседневной жизни, а иврит в религиозной сфере до середины XX в., а во 2-й половине XX в. идиш и иврит исчезли из сферы употребления, а в начале XXI в. иврит стал одним из символов консолидации уже численно небольшого этнического меньшинства в Республике Беларусь. Татары же в XV – XVI вв. перешли на белорусский (впоследствии и польский) язык, при этом создав уникальную китабическую письменность, которая в настоящее время выступает одним из символов этнической и культурной идентичности татар не только Беларуси, но также Литвы и Польши. Цыгане полностью сохранили собственный язык для внутренней коммуникации, легко используя в отношениях с местным населением его же язык. «Исторические» общины армян в Украине и Польше практически утратили собственный язык, однако сумели сохранить культурное своеобразие до настоящего времени. Старообрядцы как поповского, так и беспоповского направления в повседневной жизни говорили на близкородственном белорусам языке (русском), однако сумели до настоящего времени оставить некоторую древнерусскую архаику в речи, которая сейчас быстро исчезает. Таким образом, выделение языка как особого фактора исторически длительного сохранения культурного своеобразия не даёт полного понимания процессов культурной адаптации.

Религиозный фактор также не объясняет все случаи. Евреи, татары и русские старообрядцы исповедовали уникальные для белорусской культуры религиозные традиции, которые во многом были включены как в их собственную групповую идентичность, так и внешнюю. До настоящего времени большинство белорусов отождествляют представителей этих этнических меньшинств с их религиозной принадлежностью: мусульмане – татары, иудеи – евреи, староверы – старообрядцы. Однако цыгане легко меняли религиозную принадлежность и переходили в православие и католицизм, а шотландцы принадлежали и к протестантизму, и к католицизму. Армяне в Речи Посполитой могли быть носителями как армянской православной, так и униатской веры.

Религиозный фактор традиционно выделяется как определяющий в этом процессе, вокруг которого происходит консолидация и консервация культурных особенностей. Иудаизм евреев и ислам татар в Великом Княжестве Литовском и Речи Посполитой – христианских государствах, особенно в эпоху Контрреформации, – выполняли не только консолидирующую функцию, но и служили дополнительным источником обострения конфликтов и объектом миссионерской деятельности заинтересованных сил.

Таким образом, и религиозный фактор нельзя рассматривать как универсальный в качестве объяснения исторически длительного сохранения стабильного культурного своеобразия этнических меньшинств.

Стремление к изоляции как признак определённо прослеживается на белорусских землях у евреев с XIV в., у русских старообрядцев с XVII в., а у

латышей в XIX – начале XX в. Однако татарская, цыганская и шотландская общности активно контактировали с окружающим населением, не выстраивая заметных символических границ и барьеров.

Такие же выводы можно сделать, сравнив и другие факторы, выделяемые в качестве важнейших для объяснения стабильности собственной культуры этнических меньшинств. Для одних общностей будут важны первые из них, а для других – вторые.

Традиционные факторы, которые выделяют в качестве оказывающих влияние на способность этих этнических сообществ длительный период времени поддерживать стабильное существование культурных традиций, не в полной мере объясняют данные процессы. Традиционно выделяемые факторы, способствовавшие сохранению культурного своеобразия, такие как религия, язык, наличие традиций самоуправления, на белорусском материале в средневековый период и новое время не в полной мере объясняют этот процесс. Как правило, в отечественной этнологии вышеупомянутые факторы рассматриваются как самодостаточные основания культурной адаптации.

Таким образом, приходится признать, что либо в отношении каждого конкретного этнического меньшинства имеет значение свой определённый и уникальный набор факторов «успешной» модели адаптации, либо мы игнорируем ещё какие-то условия культурной адаптации, которые в силу определённых причин не стали предметом специального рассмотрения в отечественной этнологии.

В такой ситуации необходимо привлечение дополнительных объяснительных концепций, которые бы позволили выявить более сложные закономерности в процессе адаптации небольших культурных комплексов этнических меньшинств к доминирующим культурным ландшафтам окружающего их населения. В этой связи интерес представляет коммуникативная теория американского исследователя национализма Карла Дойча. Он предложил сменить вектор анализа с объективных факторов (язык, религия, элементы материальной культуры) на скорость и плотность коммуникационных процессов внутри этнической группы. Несмотря на то, что изначально теория К. Дойча разрабатывалась для объяснения феномена нации и процессов модернизации, её основные постулаты могут быть эффективно использованы для понимания процессов культурной адаптации этнических меньшинств [1].

В основе теории К. Дойча лежит идея о том, что социальные отношения представляют собой процесс постоянного обмена информацией. В этой ситуации ключевое значение приобретает способность членов этнического меньшинства (любой этнической общности) создавать, хранить и передавать информацию с помощью общей для них знаковой системы (языка). К. Дойч предложил функциональную трактовку этнической группы, которая определяется не набором конкретных признаков (язык, религия, территория расселения и т. д.), а коммуникативными способностями сообщества [1,

с. 319]. Таким образом, теория К. Дойча меняет акцент с дескриптивных характеристик этнической группы на её функциональные способности.

Базовым в теории К. Дойча является понятие «комплиментарности» или взаимного соответствия, означающего способность элементов определённой структуры взаимно дополнять, заменять друг друга [1, с. 320 – 321]. В соответствии с этим подходом, этническое меньшинство, исторически длительный период сохраняющее культурное своеобразие, представляет собой группу комплиментарных способов и средств общения, или коммуникации. Ключевыми в коммуникации становятся выработка, хранение и способы распространения информации посредством исторической памяти, символов, привычек, характерных способов и средств оперирования информацией. Особое значение придаётся комплиментарности указанных элементов, то есть они должны быть понятны всем членам этнического меньшинства и являться приемлемыми для них [1, с. 321].

Учитывая данный подход, можно предположить, что именно наличие собственных систем образования у евреев, татар, русских старообрядцев, осуществлявших ретрансляцию знаний и поддержание традиционной картины мира, может иметь большее значение, чем иные факторы. Также существенную роль играет наличие письменной культуры (талмудическая традиция, китабическая татарская и старообрядческая религиозная литература).

Комплиментарность (коммуникативная эффективность) обеспечивает такой уровень функционирования коммуникативных способностей и средств, который является необходимым для того, чтобы большой человеческий коллектив представлял собой единство, общность как таковую. По мнению К. Дойча, «коммуникативные средства общества состоят из стандартизированной системы символов, таких как язык и любое количество вспомогательных знаковых систем (азбуки, способы письма, счёта, рисования и т. д.). Они включают также информацию, хранящуюся в живой памяти, привычках, ассоциативных связях и наклонностях членов сообщества, и его материальных средствах хранения информации, таких как библиотеки, памятники, указатели и т. д.» [1, с. 322]. С учётом этого концепта важным фактором стабильного поддержания внутренних коммуникативных процессов является исторический этноцентризм – разработка и поддержание собственных представлений об историческом процессе и роли и месте в нём армянской общины. Так, у армян была высокоразвитая интеллектуальная письменная и историческая культура. Переписывались и сохранялись в общинах сочинения армянских историков (Киракоса Гандзакеци, Товма Мецопеци, Матеоса Урхаеци), хронологии царей Армении (Мовсеса Ерзынкаци), выдержки из «Истории» Агафангела, а также «Каменецкая летопись» протоирея Тер-Ованнеса и его продолжателей – летопись армянской колонии Каменца-Подольского (1430 – 1652), в которой сформулирована картина мира армянской общины. Исторические традиции были распространены у евреев (еврейские хроники, например, Натана

Ганновера) и старообрядцев (Дегуцкий летописец). Также существовали философские традиции у караимов (Исаак из Трок) и евреев (Соломон Маймон – европейский философ, оказавший влияние на И. Канта). Одним из барьеров на пути ассимиляции становились и собственные традиции летоисчисления у армян, евреев, караимов и старообрядцев [2, с. 26].

Комплиментарность письменная и языковая (в любых формах проявления), по мнению К. Дойча, должна сочетаться с комплиментарностью общественных и экономических навыков и склонностей (способа организации труда и отдыха, общепринятых норм социального поведения и т. д.). Сквозь призму этого тезиса наличие возможности этнических меньшинств занимать конкретные экономические ниши и контролировать их получает новую оценку. Все этнические сообщества на Беларуси долгое время характеризовались традиционными видами деятельности: евреи монополизировали торгово-финансовую деятельность (особенно откупы, кредитные операции и посредническую торговлю); татары – кожевенное дело, огородничество и фурманство; старообрядцы – торговлю с Московским государством; армяне – торговлю с Востоком, прежде всего с Левантом; шотландцы настолько мощно контролировали сферу розничной торговли, что термин «шкот» стал ассоциироваться с розничным торговцем, а за перечнем их товаров закрепилось название «товар шкоцкий»; цыгане – свободные профессии (артисты, музыканты, гадалки и т. д.).

Таким образом, обычные, традиционные представления об этническом меньшинстве, связанные с набором субъективных и объективных признаков, каждая из которых может подлежать сомнению, перестают быть эффективными. Речь идёт не об одном универсальном определяющем факторе, а только о наличии коммуникативных возможностей с достаточным уровнем их комплиментарности. Наличие общего коммуникативного пространства консолидирует группу. Люди могут принадлежать к социальным стратам, или группам (классам, сословиям, профессиональным группам и т. д.), чьи интересы будут их объединять. Однако параллельно в целом спектре повседневной жизни (в браке, воспитании детей, представлениях о стандартах красоты, выборе пищи, играх, отдыхе и многом другом) они всегда будут намного ближе к представителям своего этнического меньшинства, чем к коллегам-носителям иной культуры или этнических характеристик.

Внутреннее единство обеспечивается не только уровнем коммуникативности. Важным фактором является наличие центра или ведущей, «эталонной» группы, отличительной чертой которой является высокая степень коммуникативности [1, с. 323]. Члены этнического меньшинства связаны с центром или ведущей группой «неразрывной цепью связей и коммуникаций, часто и в экономической жизни, при этом не существует резких различий в возможностях коммуникации, замены и соответствующего продвижения вверх по общественным ступеням» [1, с. 328 – 329]. Поэтому, этническое сообщество должно обладать иерархией

носителей культуры или этнической идентичности. Те, кто находится на вершине этой «пирамиды» и выполняет функции центра или «эталонной» группы.

Таким образом, наличие тех или иных элементов культуры этнических меньшинств само по себе не даёт возможности выявить универсальный фактор, оказывающий влияние на способность группы длительное время стабильно поддерживать своеобразие культуры в процессе контакта с окружающим доминантным культурным ландшафтом. Коммуникативная теория К. Дойча и его концепция комплиментарности предоставляет широкие эвристические возможности для более эффективного осмысления процессов культурной динамики в ходе культурной адаптации этнических меньшинств Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дойч, К. Народы, нації та комунікація / К. Дойч // Націоналізм. Теорії нації та націоналізм від Йогана Фіхте до Ернеста Гелнера : антологія. – Київ, 2006. – С. 317 – 332.
2. Захаркевич, С. Армяне Речи Посполитой: анализ модели культурной адаптации / С. Захаркевич // 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. 20 – 28.
3. Этнические группы и социальные границы. Социальная организация культурных различий / под ред. Ф. Барта. – М. : Новое издательство, 2006. – 200 с.

РЕЗЮМЕ

В статье дана общая критика традиционного подхода к анализу процессов культурной адаптации этнических меньшинств Беларуси. В качестве альтернативы предложено использовать коммуникативную теорию К. Дойча, которая позволяет найти универсальную объяснительную модель динамики культуры меньшинства в доминирующем культурном ландшафте.

SUMMARY

The article criticizes the traditional approach to the analysis of the processes of the cultural adaptation of ethnic minorities in Belarus. As an alternative, it was suggested to use the K. Deutsch's communicative theory, which allows to find an universal explanatory model of the dynamics of minority culture in the dominant cultural landscape.

Зубко Д. Г.

К ВОПРОСУ О СРАВНИТЕЛЬНОМ АНАЛИЗЕ СОВРЕМЕННЫХ СИСТЕМ ПИТАНИЯ БЕЛОРУСОВ И КИТАЙЦЕВ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

Каждый народ имеет свою особенную систему питания, которая отличает его от других. Схожесть в некоторых элементах питания с другими народами говорит о культурном взаимодействии на определённой стадии развития данного этноса. Пища и культура её потребления в меньшей степени

подвергаются изменениям, что способствует сохранению этнических особенностей.

В связи с возросшей интенсивностью межэтнических контактов вследствие миграций населения актуальным стало исследование проблем взаимной адаптации представителей различных этнических групп. В связи с углублением двухстороннего сотрудничества Беларуси и Китая появилась необходимость исследования проблем адаптации белорусов в Китае и китайцев в Беларуси. Одним из важнейших является вопрос пищевой адаптации белорусов в Китае.

Цель данной статьи – определить подходы к выработке адаптационной стратегии белорусов в питании в условиях Китая; задача – сопоставление элементов традиций питания в Беларуси и Китае.

В наши дни актуальным является изучение влияния социокультурных процессов на систему питания. Некоторые из исследователей считают, что традиционность в питании утрачивается [17]. По мнению К. Фишлера, современный продовольственный мир предлагает множество аналогов, способных заменить привычные продукты и породить новые гастрономические пристрастия в еде [18]. Однако существуют исследования, которые указывают на то, что система питания во многом связана с этническими традициями [19]. Мы полагаем, что для белорусов характерно сочетание традиционности (в вопросах выбора и приготовления пищевых продуктов) и новаций, что позволяет эффективно вырабатывать адаптационные стратегии в условиях жизни в незнакомой этнокультурной среде.

В целях исследования традиционной и современной систем питания белорусов нами использованы работы Л. А. Молчановой [10; 11], И. П. Корзуна [7; 8], Т. А. Новгородского [12 – 14], А. Викт. Гурко [4; 5], А. Вл. Гурко [3], Л. В. Бохан [2].

Исследование традиций питания, распространённых в Китае, проводится путём непосредственного наблюдения, изучения материалов СМИ, Интернета [6].

Представленный в данной публикации сравнительный этнологический анализ традиций питания белорусов и китайцев осуществлён впервые.

Специфика системы питания белорусов заключается в том, что отсутствие широкой гаммы продуктов компенсируется способами обработки, где большинство ингредиентов измельчают либо растирают ещё в сыром виде, превращая в однородную массу, которая в дальнейшем подвергается тепловой обработке или длительному тушению, варке, запеканию, жарке. Некоторые из этих приёмов могут чередоваться в одном рецепте. К основному перечню относятся продукты растительного (зерновые, овощи, фрукты, ягоды), животного (молочные, мясные, рыба, яйца) происхождения, различные виды грибов. Беларусь не имеет прямого выхода к морю, поэтому в рационе жителей сравнительно мало морепродуктов. Также на систему

питания белорусов оказали влияние межэтнические и культурные контакты с соседями и традиции питания советского прошлого [1; 8].

Система питания китайцев, как и белорусов, зависит от географического положения страны и природно-климатических условий. Древняя китайская мудрость гласит: *«Живёшь у горы – питайся тем, что есть на горе; живёшь у воды – питайся тем, что есть в воде»* [6].

Питание в Китае имеет яркие территориальные особенности, во многом отличаясь в южной и северной частях. Если на юге предпочитают рис, морепродукты, домашнюю птицу, то на севере – пшеницу, говядину, баранину. Одно и то же блюдо, приготовленное в разных частях Китая, имеет свою специфику. В Китае выделяется 8 основных кулинарных школ: гандунская (южная часть Китая), шаньдунская (северная часть страны), сычуаньская (юго-запад Китая), хунаньская (восточный Китай), фуцзяньская, кухня провинции Цзянсу, чжэцзянская, и анхойская. Первые четыре из перечисленных школ являются наиболее популярными, их уникальность заключается в использовании оригинальных продуктов и способов приготовления. Помимо основных школ кулинарии есть много региональных. Особая система питания существует в городе Харбине, где кулинарные предпочтения схожи с русскими традициями, в Синьцзян-Уйгурский автономном районе готовят блюда узбекской кухни. В Пекине есть целый русский район с ресторанами и магазинами.

В китайской кухне ценится не только вкус, но и цвет, аромат, внешний вид блюда. Русский китаевед, журналист, популяризатор китайской культуры В. С. Куликов отметил: «Ни в одной другой стране не относятся к еде так трепетно, как в Китае, где кулинарная традиция – предмет культа и благоговейного почитания, а искусство кулинарии доведено до совершенства» [9].

Основу традиций питания белорусов составляет ржаной хлеб, который на протяжении многих столетий являлся основным продуктом и лишь в последние десятилетия хлеб дополняют другие блюда. Основу традиционного питания в Китае составляет рис, лапша либо китайский хлеб маньтоу, который готовят на пару, по вкусовым характеристикам он напоминает пресный дрожжевой хлеб. В повседневную практику питания белорусов в Китае вошли местные виды хлеба, однако, когда есть выбор между привычным хлебом и китайским, то предпочтение отдаётся первому.

Одним из распространённых белорусских блюд являются блины и оладьи, которые употребляют со сливочным маслом и солью, шпиком и мясом, вареньем, сметаной и творогом и т. д. В Китае тоже готовят блины из пшеничной, а также пшённой, рисовой, кукурузной муки. При жарке на блин сверху могут добавлять яйцо. В предварительно смазанные соусом и посыпанные приправой блины заворачивают разнообразные овощи и мясо, придавая блюду форму ролла. В блинное тесто также могут добавлять лук, морковь, картофель и другие овощи. В Китае белорусам нравятся блины и лепёшки с острыми овощными начинками.

В Беларуси традиционно распространено употребление каш, особенно из гречневых и пшеничных круп. Каши готовятся в чистом виде, с добавлением овощей либо мяса. В последнее время стали популярны каши с фруктами. Белорусские каши густые по консистенции, для более жидкого блюда добавляется молоко. Китайские каши варят в большом количестве воды, затем их пьют, не всегда с добавлением молока. В Китае много различных сортов круп, в том числе и привычных для белорусов.

Широкое употребление на территории Беларуси получил картофель, здесь это «второй хлеб». Самым известным блюдом из картофеля являются драники, являющиеся одной из визитных карточек нашей страны. Они могут подаваться в чистом виде либо с добавлением мяса. В Китае одним из любимых является запечённый батат (сладкий картофель), также картофель входит в состав других блюд либо салатов. Его нарезают соломкой и слегка ошпаривают, поэтому для белорусов непривычно есть практически сырое блюдо. Кроме того, для выходцев из Беларуси непривычно большое разнообразие овощей и зелени в китайских магазинах, поэтому для домашнего приготовления приобретаются знакомые виды.

В состав белорусских овощных блюд, как правило, входят капуста, огурцы, морковь, горох, свёкла, которые употребляются в свежем виде либо квасят, тушат, маринуют. В Китае принято, чтобы в повседневном рационе овощей было больше, чем мяса. Отличительной особенностью является то, что в Китае овощи слегка ошпаривают либо обжаривают, иногда маринуют с помощью уксуса. Белорусам нравится такой подход, однако они чаще выбирают блюда с меньшим количеством масла. Кроме того, овощи и морепродукты в китайской кухне готовятся на барбекю.

Из фруктов на территории Беларуси наиболее распространены яблоки, груши, ягоды, которые употребляют в сыром виде, а также сушёные либо в виде варенья. Из сухой или замороженной смеси фруктов и ягод готовят различные компоты. В Китае свежие фрукты присутствуют круглый год, и их употребляют в сыром виде либо делают чипсы для добавления в чай.

Молочные продукты у белорусов выступают как самостоятельная еда либо в составе различных блюд. Наиболее употребительны свежее и кислое молоко, масло, творог, сметана, сыр. В Китае эта отрасль производства не так популярна, поэтому наши соотечественники, которые любят молочные продукты, часто заказывают творог, сметану, майонез по Интернету либо изготавливают дома из молока, купленного в магазине. Из полученного творога готовят привычные для белорусской кухни сырники, творожники, употребляют в чистом виде.

Особое место в белорусской системе питания отводится свинине, из которой делают колбасы, полендвицу, котлеты, варят холодец. Слабо посоленное сало с мясной прослойкой едят с картофелем либо хлебом. В Китае свинину и говядину употребляют в северной части, в то время как на юге страны популярна рыба. Необычны для белорусов сладкие мясные блюда и колбасные изделия.

Рыбные продукты на территории Беларуси на сегодняшний день представлены в магазинах в широком ассортименте: как морские, так и речные. Рыбу фаршируют, вялят, тушат (иногда с овощами), солят, жарят. В Китае блюда из морепродуктов богаче и разнообразнее, что привлекательно для наших соотечественников. Многие попробовали различные сорта моллюсков, крабов, креветок и другие блюда.

Наиболее употребительными в Беларуси являются куриные яйца, из которых делают яичницу (иногда с мясными и овощными добавками, соусами), омлет, приготовленный также с овощами, колбасными изделиями, сыром. В Китае популярны не только куриные, но и гусиные, утиные яйца, которые могут входить в состав различных блюд. Оригинальным и нетипичным для белорусов является «столетнее яйцо», выдерживаемое на протяжении нескольких месяцев в специальной смеси без доступа воздуха. Из-за специфического вкуса оно не вошло в практику повседневного употребления.

Таким образом, сравнение традиций питания белорусов и китайцев показывает, что имеются существенные различия в употреблении многих продуктов питания и способах их приготовления: если овощи белорусы едят в сыром либо тушеном виде, то в Китае они подвергаются незначительной тепловой обработке; мясо в Беларуси чаще всего жарят либо тушат отдельно, а затем подают с гарниром, в Китае же мясо готовится вместе с овощами. Для китайской кухни также характерно значительное количество специй, что не совсем типично для белорусской.

С целью систематизации групп пищевых продуктов, мы условно составили их классификацию, где перечислены пищевые продукты как в натуральном, так и переработанном виде, имеющиеся в магазинах обеих стран.

Группу пищевых продуктов мы условно поделили на 5 основных блоков (продукты растительного происхождения; фрукты; овощи; соки; продукты животного происхождения; прочие органические продукты), каждый блок делится на категории. К первому блоку относятся зерновые и мучные изделия, орехи, бобовые и стручковые, масличные. В результате становится очевидным, что в Китае не представлены такие продукты, как гречка, перловка, но гораздо богаче ассортимент других категорий. Фрукты отличаются особым разнообразием. Однако в Китае отсутствуют либо мало представлены такие ягоды, как клюква, малина, брусника, чёрная и красная смородина. Овощи предлагаются в широком ассортименте, однако мало соков, в то же время среди напитков распространён холодный чай. В продуктах животного происхождения в китайских магазинах довольно богатый выбор, в том числе здесь употребляются в пищу непопулярные у белорусов улитки, куколки шелкопряда, лягушки и черепахи. В Беларуси большой выбор молока и молочных продуктов. В китайских магазинах существует широкий ассортимент грибов, некоторые из них по вкусовым качествам напоминают привычные для нас (вешенки, белый гриб эринге).

Однако в этой стране все грибы при готовке не подвергаются длительной обработке, чаще всего они подаются к столу в слегка ошпаренном и/или немного обжаренном виде.

Таким образом, в магазинах Китая мало представлены либо отсутствуют на прилавках такие продукты, как гречка, свёкла, солёная и слабосолёная рыба, икра, селёдка, к которой привыкли наши соотечественники, чёрный хлеб, молочные продукты (молоко, сметана, сыр, творог), минеральная газированная вода. Большинство хозяек научилось заказывать эти продукты по интернету либо покупать в европейских магазинах. Однако из-за высокой стоимости их чаще готовят дома (творог, солёная рыба) либо привозят с родины.

Исходя из вышеизложенного, сделаем вывод, что на китайскую систему питания, как и на белорусскую, большое влияние оказывает географическое положение страны, природно-климатические условия. Отсутствие широкой гаммы продуктов у белорусов компенсируется способами обработки, в китайской же системе питания ингредиенты не подвергаются длительному тушению, запеканию, жарке. Отсутствие в Китае большого разнообразия молочной, привычной для белорусов зерновой, хлебобулочной продукции, соков, минеральной воды приводит к тому, что она заказывается в Интернете либо привозится с родины. В домашних условиях белорусы, проживающие в Китае, готовят привычную для них еду. Блюда китайской кухни пробуют в местных кафе или ресторанах. В смешанных белорусско-китайских семьях национальные блюда готовят носители этнической традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусы. – М. : Наука, 1998. – 503 с.
2. Бохан, Л. В. Гісторыя вивучэння традыцый абрадава-святочнага харчавання этнічных супольнасцей Беларусі ў XIX – пачатку XXI ст. / Л. В. Бохан // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 16. – С. 166 – 173.
3. Гурко, А. Ул. Сувязі беларускага этнасу / А. Ул. Гурко // Навука. – 2016. – 15 жніўня. – С. 6.
4. Гурко А. Вікт. Да пытання аб месцы і ролі этнакультурнай спадчыны беларусаў Польшчы ў развіцці сучасных святочных традыцый беларусаў замежжа / А. Вікт. Гурко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 23. – С. 178 – 185.
5. Гурко, А. Вікт. Движение вайшнавов («Харе Кришна») и его последователи в Беларуси / А. Викт. Гурко. – Минск : ИСПИ, 1999. – 140 с.
6. Китай и китайцы. Привычки. Загадки. Нюансы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=nDhyzmMqInQC&pg=PT54&lpg=PT54&dq=Живёшь+у+горы>. – Дата доступа: 11.03.2018.
7. Корзун, І. П. Асаблівасці ў харчаванні сучаснага беларускага калгаснага сялянства / І. П. Корзун // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1960. – № 4. – С. 82 – 91.

8. Корзун, И. П. Изменение условий жизни населения при социализме / И. П. Корзун. – Минск : Университетское, 1988. – 237 с.
9. Куликов, С. В. Неизвестный Китай / С. В. Куликов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.keeeuwoeuk.narod.ru/glava_1_0.html. – Дата доступа: 04.03.2018.
10. Молчанова, Л. А. Материальная культура белорусов / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1968. – 230 с.
11. Молчанова, Л. А. Очерки материальной культуры белорусов XVI – XVIII вв. / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1981. – 110 с.
12. Наваградскі, Т. А. Этнічныя традыцыі ў культуры харчавання беларусаў / Т. А. Наваградскі // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Вып 3, ч. 2. – С. 182 – 186.
13. Наваградскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў у Заходнім Палессі (на матэрыяле палявых этнаграфічных даследаванняў) / Т. А. Наваградскі // 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. 425 – 431.
14. Новогородский, Т. А. Роль традиций питания белорусов в развитии экономики страны / Т. А. Новогородский // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 232 – 237.
15. Носкова, А. В. Питание как объект социологии и маркер социального неравенства / А. В. Носкова // Вестник Института социологии. – 2015. – № 14. – С. 49 – 64.
16. Традиции питания, которые достались нам из советского прошлого [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://health.mail.ru/news/oshibki_v_pitanii_kotorye_dostalis_nam_iz/ – Дата доступа: 11.03.2018.
17. Caplan, P. Food, Health and Identity / P. Caplan. – London : Routledge, 1997. – 296 p.
18. Fischler, C. Food Habits, Social Change and the Nature / C. Fischler // Social Science Information. – 1980. – № 19(6). – P. 937 – 953.
19. Ordinary Consumption / J. Gronow, A. Warde. – London : Routledge, 2001. – 272 p.

РЕЗЮМЕ

В статье автором впервые представлена классификация групп пищевых продуктов в Беларуси и Китае. Рассматриваются элементы пищевой адаптации белорусов в Китае.

SUMMARY

Within the framework of the article, the author for the first time compiled a classification of groups of food products in Belarus and China. Elements of food adaptation of Belarusians in China are considered.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА УКРАИНСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ XIX В.: ОТ РОМАНТИЧЕСКОГО УВЛЕЧЕНИЯ К НАУЧНОМУ АНАЛИЗУ

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины
(Поступила в редакцию 14.03.2018)*

Историческая школа в украинской фольклористике (в отличие от русской академической науки) зародилась ещё в 1-й половине XIX в., то есть в эпоху романтизма. Её основателем по праву можно считать Измаила Срезневского, впервые сформулировавшего постулаты исторической школы в предисловии к «Запорожской старине» [3]. По его концепции, народные песни и проза могут быть полноценным и вполне достоверным источником изучения истории, более достоверным, нежели письменные памятники [3, с. 5 – 8].

Последователями И. И. Срезневского были Михаил Максимович, Аполлон Скальковский, Николай Костомаров, Пантелеймон Кулиш, Михаил Драгоманов, Владимир Антонович, Яков Новицкий, Дмитрий Яворницкий и многие другие учёные-фольклористы. Все они рассматривали фольклор как исторический источник, щедро использовали его в своих научных работах, но постепенно изменялись взгляды на него и методология изучения исторического фольклора.

В статье мы проследим развитие концепции фольклора как народной истории Украины, которая окончательно сформировалась в работах Н. И. Костомарова и М. П. Драгоманова.

В 40 – 50-е годы XIX в. никто не ставил под сомнение возможность обращения к народному творчеству как к историческому источнику, не как к единственному, исполняющему роль исторического документа, а как к источнику, альтернативному официальным документам. Это следствие публикации казацких летописей, запорожских архивов и других документов (И. М. Бодянского, А. А. Скальковского). В связи с этим роль и значение фольклора изменились: на первом плане стало мнение о том, что не стоит буквально воспринимать фольклорные события и личности, а более обращать внимание на отношение народа к этим событиям и личностям. Таким образом, появилась новая ключевая идея: фольклор не является историческим документом, но передаёт взгляд народа на свою историю.

Подтверждение находим в статье Николая Гоголя «О малороссийских песнях». Писатель считал, что в песнях сохранился дух прошлого времени, страдания и радости народа, но здесь нет конкретных исторических фактов [1, с. 5 – 6].

Первым сформулировал и обосновал новую теорию Николай Костомаров. «Историю нужно изучать не только по мёртвым летописям и запискам, а и в живом народе», – решил он, будучи студентом Харьковского университета [8, с. 37]. В 1843 г. в Харькове вышла из печати магистерская

диссертация Н. И. Костомарова «Об историческом значении русской народной поэзии». Уже тогда автор поставил цель: написать историю Украины по народным песням и думам. Главным источником для него была «Запорожская старина». Н. И. Костомаров повторяет мысль И. И. Срезневского о том, что «недостаток исторических материалов заставляет историка искать других источников», но уже на последнее место ставит роль песен как летописи событий: «Песни народные никогда не могут служить для нас полною историею, не всегда можно прибегать к ним за объяснением исторических свидетельств» [11, с. 108]. Во-первых, потому что поэзия всегда предусматривает вымысел; во-вторых, многие исторические события, известные по летописям, остались вне фольклора, а незафиксированные историками стали любимыми сюжетами песен и дум [11, с. 108]. Важнейшим и неизменным достоинством народных песен Н. И. Костомаров считал то, что они выступают как «памятники воззрения народа на самого себя, на всё окружающее» [11, с. 48]. Важны песни и для изучения народного быта, как общественного, так и семейного, обычаев, традиций.

Н. И. Костомаров впервые высказал мысль о том, что в народной памяти и фольклоре оставляют след лишь те события, которые коснулись сердца каждого человека, события, в которых сам народ был активным действующим лицом [11, с. 116]. Поэтому настоящей народной летописью, по мнению учёного, можно считать лишь песни казацкой эпохи (XVI – XVIII вв.). Поэзию времён казачества Н. И. Костомаров разделил на три цикла: турецко-татарский, польский и русский. С появлением новых сборников П. А. Кулиша, И. И. Рудченка, П. П. Чубинского, В. Б. Антоновича, М. П. Драгоманова и публикацией документов XVII – XVIII вв. Н. И. Костомаров откорректировал периодизацию исторических песен, водворив в центре её казачество как творца украинской истории. Таким образом, в книге «История казачества в памятниках южнорусского народного песенного творчества» (1883) он определил три цикла: доказаческий, казаческий и послеказаческий. В свою очередь, казаческий цикл учёный делит на три периода: 1) борьба казачества с магометанским миром (морские походы казаков; битвы в степи; нашествия мусульман на заселённые регионы Украины); 2) борьба украинского народа с Польшей (Хмельниччина, после Хмельницкого); 3) внутренние социальные явления, возникшие вследствие борьбы с Польшей (гайдамачество, разорение Сечи и т. п.) [10, с. 693 – 694].

В своей последней фольклористической работе Николай Костомаров изложил народную концепцию истории Украины, основанную на периодизации исторических песен и дум. Взгляд народа на своё прошлое, его отношение к ключевым событиям и личностям собственной истории (казачеству и запорожцам, гетманам и московским царям, уничтожению Запорожской Сечи и Колиивщине) был положен в основу национальной концепции истории Украины, основоположником которой стал именно Николай Иванович Костомаров.

Таким образом, ещё в 40-х годах XIX в. Н. И. Костомаров очертил главные направления исследования исторического фольклора. Уточнил он и само определение: «Песня тогда только может быть положительно отнесена к известному событию, когда или упоминаются в ней лица, участвовавшие в событии, или само событие изображено с такими исключительно ему принадлежащими чертами, которые к другому подобному событию не могут быть отнесены», – писал он в рецензии на «Записки о Южной Руси» П. А. Кулиша [6, с. 259]. Альтернативной историей Н. И. Костомаров считал народные предания, ведь одни казаки стали народными героями, а других, прославленных в рукописях и печати, народ не знает и, «по-видимому, даже знать не хочет». Значит, у народа история «не та, которую выработали мы, и не такая, какая нами признаётся! – писал он в рецензии на «Малорусские народные предания и рассказы М. П. Драгоманова (1876). – По отношению к былевой правде народная история по большей части вымысел, но это не мешает ей быть часто правдивее нашей в идеальном смысле» [7, с. 345].

Мысли и взгляды Н. И. Костомарова были своеобразным «программным обеспечением» к последующему изучению фольклора.

«Историей украинского народа, рассказанной им самим в поэтической форме» назвал Михаил Грушевский сборник «Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова» (1874). Он считал его «одним из самых заслуженных и самых славных украинских научных трудов», которому принадлежит «исключительное место» в истории фольклористики [2, с. 97]. Высокого мнения об этом труде были и Николай Костомаров, и Александр Пыпин, и Филарет Колесса, и современные учёные [9, с. 299; 13, с. 367; 5, с. 92].

Чем же было вызвано такое единодушное и неизменное на протяжении века мнение учёных? Во-первых, это воплощение идеи народной концепции украинской истории, которая актуализировалась в 70-х годах XIX в. Во-вторых, это издание было своеобразным итогом 55-летней (начиная от Н. И. Цертелева) истории изучения украинского народного эпоса.

Цель этого издания была историческая, нежели филологическая. Очень хорошо её определила Екатерина Грушевская: «...доказать на аутентичном песенном материале, что в украинском народе сохранились воспоминания о всех стадиях его истории, доказать непосредственную связь Украины с Киевской Русью против империалистических стремлений русской исторической науки» [14, с. LXXXIX].

Итак, в начале 70-х годов XIX в. возникла необходимость систематического свода всех известных в украинской фольклористике исторических песен, как печатных, так и рукописных, а также объяснения их содержания согласно последним достижениям исторической науки в Украине. Кроме того, пришло время отделить истинно народное, оригинальное, от подделок, которые попадали в предыдущие издания: «Только после такой работы историческая поэзия малорусского народа станет вполне понятна и станет сама надёжным источником для истории народа» [4, с. II].

Термин «исторические песни» В. Б. Антонович и М. П. Драгоманов понимали более пространно. Следуя за Н. И. Костомаровым, к историческим песням они отнесли все песни, в которых отобразились изменения общественного строя в Украине. Таким образом, они получили «политическую историю общественных явлений» приблизительно от IX в. до 1861 – 1863 гг. [4, с. III]. «Те, которые могут быть отнесены к периодам, на какие историк вправе разделить течение народной истории, – их надобно считать историческими. Не представляющие этих черт песни следует назвать этнографическими», – подытоживает Н. И. Костомаров в рецензии на сборник [9, с. 301].

Исходным пунктом политической истории украинского народа В. Б. Антонович и М. П. Драгоманов считали возникновение военных княжеских дружин. Со временем, приблизительно в конце XV – XVI вв., инициативу защиты страны взяло в свои руки казачество. Поэтому сначала возникли «песни века дружинного и княжеского», а в XVI – 1-й половине XVIII в. расцвела «поэзия века казацкого». Конец XVIII в. – это время бытования «песен века гайдамацкого», а дальше возникли песни периода рекрутчины, крепостничества и «песни о свободе».

Таким образом, в результате многолетних трудов В. Б. Антонович и М. П. Драгоманов, следуя за тематикой песен и временем их возникновения, создали новую, народную, концепцию истории Украины, которая стала основой не только фольклористических, но и исторических исследований, легла в основу украинской исторической науки. Именно её исследователи кратко изложили в предисловии к своему изданию.

В 1874 – 1875 гг. в Киеве вышли из печати лишь песни «века дружинного» и две части песен «века казацкого» – о борьбе с поляками до середины XVII в., то есть до смерти Богдана Хмельницкого. Песни о Гетманщине до 1709 г. (о конце казачества, запорожцах в Турции и черноморцах на Кубани) планировалось издать во второй части второго тома.

Но в 1876 г. после ликвидации Юго-Западного отдела, когда М. П. Драгоманов вынужден был уехать из Украины, он взял с собой и ту часть песен (о жизни украинского народа в XVIII – XIX вв.), которую готовил к печати [12, с. I – II]. Учёный назвал их песнями политическими и песнями об общественных делах. По сути, это была четвёртая и пятая часть второго тома задуманного издания «Императорских песен».

Согласно имеющемуся материалу, М. П. Драгоманов уточнил классификацию песен. По хронологии событий «Политические песни» имеют такие отделы:

Часть первая. Конец казачества: 1) запорожцы в 1709 – 1739 гг.; 2) Гетманщина, Слобожанщина в 1709–1765 гг.; 3) запорожцы в 1740 – 1775 гг.; 4) казачество после разорения Новой Сечи; запорожцы в Турции (1775 – 1828) и черноморцы; 5) из казаков в солдаты.

Часть вторая. Украина под правительством русским и австро-угорским: 1) государственная и военная служба; 2) крепостное право и свобода.

Фактически издание «Политических песен украинского народа» (1881, 1883 гг.) и «Новые украинские песни об общественных делах» (1885) являются заключением истории казачества по народным песням и истории Запорожской Сечи. Филарет Колесса высказался о новом издании М. П. Драгоманова, что это не просто сборник песен, а целое историческое исследование, которое основывается на новых архивных документах (имеются в виду основательные исторические комментарии к каждому из разделов песен) и проливает новый свет на историю казачества, опираясь на устную традицию, народные песни, которые М. П. Драгоманов называет «единственными украинскими летописями XVIII – XIX вв.» [5, с. 94].

Как замечает сам М. П. Драгоманов, эти песни во многом дополняют, а иногда принуждают совсем изменить тезисы русской историографии о смысле украинской истории» [12, с. XV]. Эти слова свидетельствуют о том, что именно в изданиях М. П. Драгоманова 1874, 1875, 1881, 1883 и 1885 гг. полностью реализовалась на научном уровне народная концепция истории Украины, согласно которой рассматривались и архивные документы.

Таким образом, в то время, когда ещё не была раскрыта документальная база украинской истории, когда в украинском научном пространстве господствовала русская историография, народ стал той мощной силой, которая сформировала национальную концепцию истории Украины, и та справедливая оценка, которую он дал ключевым событиям и личностям своей истории, была положена в основу украинской исторической науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь, М. В. Про малоросійські пісні / М. В. Гоголь // Народні пісні в записях Миколи Гоголя / упорядкув., прим., передм. О. І. Дея. – Київ, 1985. – С. 5 – 6.
2. Грушевський, М. С. Пятдесят літ «Исторических песен малорусского народа» Антоновича і Драгоманова / М. С. Грушевський // Україна. – 1924. – Кн. 1 – 2. – С. 97 – 109.
3. Запорожская старина : в 2 ч. – Харьков : Изд. И. И. Срезневского, 1833. – Ч. 1, кн. 1. – 132 + 15 с.
4. Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова : в 2 т. – Киев : Тип. М. П. Фрица, 1874. – Т. 1. – XXIV+336 с.
5. Колесса, Ф. М. Історія української етнографії / Ф. М. Колесса ; передм. Г. А. Скрипник. – Київ : ІМФЕ ім. М. Рільського, 2005. – 366 с.
6. Костомаров, Н. И. Рецензия на кн. : Записки о Южной Руси / изд. П. Кулиш. – СПб., 1856. – Т. 1. – 354 с. / Н. И. Костомаров // Етнографічні писання Костомарова, зібрані заходом академічної комісії української історіографії / за ред. М. Грушевського. – Харків, 1930. – С. 41 – 81.
7. Костомаров, Н. И. Рецензия на кн. : Малорусские народные предания и рассказы / свод М. Драгоманова. – Киев : Тип. М. П. Фрица, 1876 / Н. И. Костомаров // Етнографічні писання Костомарова, зібрані заходом академічної комісії української історіографії / за ред. М. Грушевського. – Харків, 1930. – С. 335 – 348.
8. Костомаров, Н. И. Автобиография. К 190-летию со дня рождения / Н. И. Костомаров. – Киев : Стило, 2007. – 351 с.
9. Костомаров, Н. И. Рецензия на кн. : Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова : в 2 т. – Киев : Тип. М. П. Фрица, 1874. –

Т. 1. – XXIV+336 с. // Етнографічні писання Костомарова, зібрані заходом академічної комісії української історіографії / за ред. М. Грушевського. – Харків, 1930. – С. 299 – 334.

10. Костомаров, Н. И. Историческое значение южно-русского народного песенного творчества / Н. И. Костомаров // Собрание сочинений. Исторические монографии и исследования : в 8 кн. / Н. И. Костомаров. – СПб., 1905. – Кн. 8, т. 21. – С. 429 – 1081.

11. Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии / Н. И. Костомаров // Слов'янська міфологія / упорядкув., прим. І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка. – Київ, 1994. – С. 44 – 200.

12. Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст. з увагами М. Драгоманова. – Женева : Печатня «Громади», 1883. – Ч. 1, р. 1. – LV+136 с.

13. Пыпин, А. Н. История русской этнографии / А. Н. Пыпин. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1891. – Т. 3. Этнография малорусская. – 425 + VIII с.

14. Українські народні думи. – Харків : Держвидав України, 1927. – Т. 1/ тексти № 1 – 13, вступ К. Грушевської. – ССХХ + 175 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена одному из ключевых этапов развития исторической школы в украинской фольклористике XIX в., а именно: утверждению взгляда на фольклор (народные песни, думы, предания) как на народную историю Украины. Эта концепция была положена в основу украинской исторической науки.

SUMMARY

The paper is devoted to one of the key stages in the development of the historical school in Ukrainian study folklore in the XIX century, namely the assertion of the view of folklore (folk songs, dumas, legends) as a folk history of Ukraine. This concept has formed a basis of Ukrainian historical science.

Ковалёва Р. М.

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОЛЬКЛОРИЗАЦИИ КАК ДВИГАТЕЛЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 26.02.2018)*

Проблема фольклоризации относится к числу не только малоизученных, но, кажется, и прочно забытых. Во всяком случае об этом красноречиво свидетельствует тот факт, что в первом такого рода справочном издании, как «Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии», подготовленном русскими, белорусскими, украинскими учёными, нет ни статьи «Фольклоризация», ни даже косвенного упоминания о ней, как будто такого явления нет и никогда не существовало. Между тем, оно всегда, начиная с первых шагов, присутствовало в фольклорном процессе: то в роли макрокатализатора, придававшего фольклорной системе качественное своеобразие, когда фольклорный «автор» заимствовал и развивал новый жанр, то в виде микрообогатителя, когда из сферы профессионального, полупрофессионального, любительского творчества воспринимался отдельный текст, что, однако, не оказывало существенного влияния на систему

в целом. Цель данной статьи состоит не в том, чтобы на основании некоего реестра конкретных фактов и примеров повторить хорошо известное определение фольклоризации, а в том, чтобы показать фольклоризацию в генетической перспективе её культурно-исторической роли. Отсюда следует, что, говоря о фольклоризации, мы должны исходить не только из единичных фактов, но также из прецедента «коллектив – культура – личность» и в обязательном порядке учитывать феноменологический аспект – характер восприятия и эстетической «обкатки» инофольклорного фольклорным «автором», которая может быть продуктивной, малопродуктивной, непродуктивной или даже разрушительной. В любом случае идейно-эстетический результат фольклоризации зависит от степени активизации художественного воображения фольклорного «автора»-исполнителя, от качества его художественного мышления – бедного или богатого, от способности откликаться на нечто совершенно новое для него или в чём-то знакомое, к примеру, стилистически близкое к фольклорной эстетике.

Неслучайно важность дальнейшей разработки теории фольклоризации оценил В. М. Конон. Его статья «Фалькларызацыя» в энциклопедии «Беларускі фальклор» начинается с вполне приемлемого, хотя и в духе традиционного понимания фольклоризации, определения: «Фольклоризация, переход текстов как целостной структуры или их частей (отрывков, сюжетов, образов, мотивов) литературного, научного или религиозного происхождения в фольклор разных видов, родов, жанров» [3, с. 656].

Далее автор отмечает характер фольклорной «обкатки» исходного материала: 1) основательная переработка (что, заметим, бывает довольно редко); 2) усложнение (в чём мы сомневаемся); 3) детализация (это, скорее, относится не к фольклоризации, а к индивидуальной манере исполнения); 4) сокращение и упрощение (широко распространённый приём); 5) сохранение в неизменном виде, «иногда с некоторыми композиционными и лексическими изменениями» (тут, на наш взгляд, о фольклоризации вообще не приходится говорить, даже в том случае, когда, по словам В. М. Конона, тексты «приобретают новые функции традиционной массовой культуры» [4, с. 656]. Отдавая должное автору за актуализацию понятия, мы тем не менее не можем пройти мимо положений, которые, на наш взгляд, являются не совсем корректными, чтобы они не стали аксиомами, повторяемыми из статьи в статью. К примеру, вряд ли кто усомнится, что обработка заимствованных произведений (или их части) происходит, как пишет В. М. Конон, «в системе фольклора», а зря. Система фольклора – это не безличный механизм, а продукт творчества фольклорного «автора»-исполнителя. В настоящее время категория «фольклорный автор», как и «фольклоризация», относится к числу игнорируемых, что не способствует повышению теоретического уровня исследований. На место автора привычно ставят или народ, или персонификацию самого жанра, как, например, у Б. Н. Путилова: «Классический эпос, овладев архаическим наследием, включил в свой

семантический и художественный фонд эпическую переработку значительного этнографического пласта» (курсив наш. – *Р. К.*) [6, с. 20].

В отличие от В. М. Конона, мы сомневаемся не только в том, что в процессе бытования заимствованные произведения усложняются или детализируются, поскольку это противоречит фольклорной эстетике и стилю, но и в том, что они «приобретают новые функции традиционной массовой культуры». В современной гуманитаристике «массовая» не синоним прежнего понятия «культура широких трудящихся масс», а чисто коммерческий продукт нашего времени, характерной чертой которого являются копирование, эксплуатация и тиражирование определённых застывших моделей.

Спорны и не всегда убедительны приводимые В. М. Кононом примеры фольклоризации. С утверждением автора, что «фабулы к сказкам о хитрой лисе происходят от басен античных писателей Эзопа и Федра», категорически не согласился бы автор книги «Типы и формы животного эпоса» (1987) фольклорист Е. А. Костюхин, доказывающий обратное – фольклорную основу античных басен. Можно, однако, сколько угодно полемизировать с В. М. Кононом, значение его статьи от этого не уменьшится. Доктор философских наук сделал то, что, хотя бы в первом приближении, следовало сделать фольклористам. Мы не можем поставить ему в вину, когда, желая, видимо, подчеркнуть народность белорусской литературы, делающей её интересной для фольклорного «автора», он доверяется учёным, приведшим сомнительные примеры фольклоризации произведений белорусских поэтов, положенных на музыку. Когда В. М. Конон перечисляет стихотворения-песни, которые якобы «органично вписались» в народную песенную культуру, мы понимаем, что на самом деле они, в лучшем случае, вписались всего лишь в репертуар художественной самодеятельности. И даже если по отношению к некоторым из них указывается, что они записаны фольклористами от участника самодеятельности или близкого к его кругу лица, это не имеет никакого отношения к фольклоризации. Не является достаточным основанием относить то или иное произведение профессионального автора или любителя к фольклорным или фольклоризованным на основании его сиюминутной популярности, широкого распространения в народе, в сфере самодеятельных хоров и репертуаре отдельных исполнителей. Если над инофольклорным текстом не поработал фольклорный «автор», о чём тогда говорить? Ни «Явар і каліна» Я. Купалы, ни «Люблю наш край» К. Буйло, ни «Колькі ў небе зор» А. Шидловского, ни ряд других, отмеченных в статье В. М. Конона в числе фольклоризованных, на самом деле, при всей их былой популярности, процессу фольклоризации не подвергались. Когда авторы оперируют несуществующими фактами, уместно вспомнить суждение А. Ф. Лосева о том, что «всякая реальная наука мифологична, но наука сама по себе не имеет никакого отношения к мифологии» [5, с. 33].

Самодеятельное творчество – это в теоретическом плане особый род деятельности. Вопреки прежним научным представлениям, оно не имеет отношения ни к фольклору, ни к литературе. Относя его к фольклорному

творчеству или считая произведения самодеятельных авторов современными народными песнями, учёные руководствовались не теорией фольклора, а иными соображениями. В системе словесного и словесно-музыкального творчества с полюсами «Фольклор» и «Литература» самодеятельное занимает промежуточное положение и является составной частью инициарной сферы данной системы. Соответственно инициарный автор существенно отличается от фольклорного «автора» и литературного. Он или «начинатель» в полном смысле этого слова – провозвестник нового, гений, демиург, который появляется в ответ на требование времени, или всего-навсего «репетир», «эклетик», «имитатор», не имеющий собственного лица и стиля. Произведения первого как раз и являются двигателями творческого процесса в фольклоре и литературе, а второго так и остаются в инициарной сфере, поскольку «репетир» творит только по лекалам. Чаще всего самодеятельный автор имитирует даже не фольклор, а литературные стилизации «под фольклор», сдабривая свои произведения фольклорными элементами, что и служило основанием (довольно шатким) для отнесения их к народным.

«Фундаментальная аксиома науки – это объяснение множества фактов малым количеством теорий» [7, с. 212]. В данном случае мы оставляем проблему фольклоризации конкретных литературных и даже, допускаем, самодеятельных произведений для других исследователей. Если подходить к ней серьёзно, она достаточно трудоёмкая, требующая тщательного изучения фольклорных архивов и количественного анализа данных. Нас же интересует историческая роль фольклоризации в развитии устнопоэтического творчества в целом. Решение этой проблемы лежит в плоскости феноменологии с учётом такого фактора, как сфера инициарного творчества.

Фольклоризация затрагивала не усреднённое творчество любителей, а авторов-«начинателей». И здесь мы должны отметить такую черту фольклорного «автора», как его живой интерес к новому, отвечающему запросам времени. Сказанное несколько не противоречит традиционности народного творчества. Традиции не застывшая и омертвевшая структура: они живут, развиваются, пополняются новыми. Культурно-историческая роль инициарного автора неоспорима. Он тот, кто даёт толчок новой традиции, но при одном условии, которое в общих чертах неоднократно отмечалось многими фольклористами. Эта, скажем так, прототрадиция должна быть воспринята не «народом» (в прежней научной терминологии), а выразителем народной эстетики – фольклорным «автором», который будет её развивать и сохранять. В данном случае инициарный автор создаёт, спонтанно или сознательно, некое произведение, не отвечающее модели ни одного существующего жанра или отклоняющееся от нее. Если оно захватывается процессом фольклоризации, то инициирует формирование нового жанра или интересной разновидности старого. В результате феноменологического возбуждения фольклорного «автора» инерция инициарного толчка получает мощную подпитку, фольклорный процесс перестраивается, а в системе фольклорных жанров, как в периодической системе Д. Менделеева,

прорисовывается незадействованная доселе, но существовавшая в потенции идейно-эстетическая ячейка.

В одной статье мы можем только кратко отметить поворотные моменты в развитии фольклорного творчества и фольклора, чётко при этом понимая, что в связке инициарный автор – фольклорный «автор» первый выполняет роль провозвестника, который эстетически опережает своё время, но в идейно-содержательном смысле на его запросы и вызовы отвечает второй, являющийся проводником новой традиции. Без его творческой деятельности инициарный автор, сколь бы он ни был талантлив, для истории народной культуры мёртв. Есть ещё один момент, который может не понравиться приверженцам традиционной теории фольклора: инициарный автор не тот мифический талантливый человек из народа, на которого любили ссылаться фольклористы, а всегда представитель меньшинства – социального, кланового, профессионального, творчески одарённого и т. д. По своему происхождению и статусу он может относиться как к верхам, так и к низам общества. Международные легенды о призвании певца, проанализированные В. М. Жирмунским, служат лучшей иллюстрацией исторической реальности инициарного автора [2, с. 397 – 407].

1. В эпоху глубокой архаики, иначе говоря – антефольклорную, инициарный автор – это всё человечество, малое, разобщенное, но, тем не менее, уже создающее язык и первичные языковые структуры, которые в дальнейшем отзовутся в речевых жанрах, разнообразных присловьях; их фонд будет наращивать фольклорный «автор».

2. В эпоху перехода от использования необработанных орудий к обработанным, от реальных действий (охота, собирательство) к их символическому изображению инициарный автор – в социально-психологическом плане великий охотник, добытчик, вождь, разделяющий добычу и наделяющий каждого его долей, пассионарий, которому естественным образом подчиняются другие, лидер, преобразующий эмпирические воспоминания в воспоминания феноменологические. В то время феноменологическая рефлексия инициарного автора была направлена на мнемонические действия, связывающие припоминание былого с ожиданием того же в актуальной реальности. Он первый креативный организатор мнемонического охотничьего танца вкупе с его звуковым символом, создатель первых символических изображений, начиная с отпечатков рук, натуральных звериных макетов и т. д.

3. В эпоху палеолита, перехода от тотемной социальной организации к родовой, инициарный автор предстаёт как вождь-жрец, шаман, корифей хора, создающий магические фразы, посредник между миром людей и миром духов, врачеватель, использующий магические формулы. Рискуём предположить, что это стадия становления фольклорного «автора» – двойника инициарного предшественника, его подражателя, проводника инноваций, невольного импровизатора словесных текстов в пределах минимального репертуара, полученного в наследство, носителя и стабилизатора коллективной традиции.

4. Переход к земледелию, получивший название великой неолитической революции, сопровождался культурным освоением трёхмерного пространства и времени в его пространственном выражении как круга. Э. Гуссерль призывал поразмыслить, чтобы осознать «самым отчётливым образом противоположность между эмпирическим бытием и бытием феноменологическим и, соответственно, между эмпирическим восприятием и восприятием феноменологическим, как актами, предписывающими смысл тому и иному бытию» [1, с. 257]. Трагический генезис календарно-обрядовой поэзии, связанной с земледельческой эпохой, идёт от феноменологии инициарного автора, его сознания, воображения, психологии, диктующих такое представление о циклическом времени, которое может стать конечным в любой его момент. Явление времени в виде определённых фаз природы принималось за само время. В силу этого исполнение календарно-обрядовых песен было магической гарантией продолжения времени. Их поэтика не что иное, как образное овеществление времени как фаз жизни и смерти, сменяющих друг друга. Какие бы новые образы ни появлялись в песнопениях, все они указывали на один и тот же предмет – круг времени. Величайшей заслугой фольклорного «автора» является художественное многообразие обозначения этого времени, которое только в таком виде и существовало для его культурного сознания. Сохранение единства художественного «сознания времени» (Э. Гуссерль) на протяжении веков, когда неосознанное (время) выступало в образной оболочке, апеллирующей к внешней реальности (природа), сопровождалось фольклоризацией первичных магических песнопений и в конечном счёте формировало художественное сознание социума, его эстетическое отношение к действительности.

5. До сих пор, говоря о фольклоризации, мы имели в виду её естественную форму как фольклоризацию жанров, отдельных произведений и групп, имеющих истоком сферу инициарного творчества. При этом в стороне оставался противоположный тип – искусственная, целенаправленная, пропагандистская фольклоризация. Данный феномен, представленный в культуре Средневековья уже на стадии ранней государственности, было бы неосмотрительно игнорировать. Главная проблема состоит в том, чтобы правильно уловить соотношение и социальную функцию двух видов устного творчества – (полу) профессионального в его инициарном качестве и традиционного как деятельности фольклорного «автора». С высоты нашего времени они сливаются в едином потоке коллективного творчества этноса, но в начальный период всё выглядело иначе.

Средневековые профессионалы представляли собой особый слой людей, находящихся на службе, содержании или самостоятельно обеспечивающих себя заработком. Оседлые, бродячие, странствующие певцы, музыканты, скоморохи и другие артисты обслуживали праздничный, обрядовый и повседневный быт всех слоёв населения. Однако только в народной среде их творчество перенималось, произведения фольклоризировались, фольклорный «автор» получал очередную подпитку в виде нового жанра или жанровой

модификации и развивал традицию дальше. Разумеется, мы не можем представить проблему средневековой фольклоризации с должной законченностью и убедительностью. Обратим внимание на один её аспект – политический. Как известно, в борьбе сторонников и противников централизации средневекового государства применялись любые приёмы и средства, в том числе художественные. Например, не исключено (и такие соображения высказывались), что русские старины (былины), где центральным является конфликт между личностью и властью, оппозиционеры превращали в памфлет, иносказание. В таком виде они через профессиональных исполнителей внедрялись в сознание сограждан, прежде всего горожан и посадского люда, и таким образом фольклоризировались. Полемическая заострённость ряда произведений ввела в заблуждение некоторых ученых, настаивавших на достаточно позднем возникновении былин и относивших их к XV – XVI вв.

Политическая и идеологическая борьба в Московском государстве эпохи Ивана Грозного привела как бы к внезапной, но на самом деле хорошо организованной вспышке исторических песен. Разумеется, они возникли не в народной среде вследствие внезапного обретения народом исторического сознания и глубокого понимания политических процессов, но фольклоризировались именно в сфере народного творчества, получившего две версии образа царя – положительную и отрицательную. Перед нами яркий пример работы средневековых «политтехнологов», боровшихся за влияние на народные умы. Имело ли это место в бурной истории Великого Княжества Литовского, ещё предстоит исследовать. Живучесть прежних технологий не обошёл вниманием В. М. Конон. В частности, он справедливо отметил, что ряд белорусских сказок имеет истоком произведения социально ангажированной литературы революционно-демократического направления, имевших вполне реального автора.

Фольклористы рассмотрели фольклоризацию далеко не во всём масштабе её истории и роли в системных сдвигах, которыми отмечен фольклорный процесс Средневековья и Нового времени. Мы пришли к выводу, что фольклорный жанр не творение некоего безличного народа, а результат сотворчества инициарного и фольклорного «автора». Когда фольклорный «автор» создаёт новый текст, он выступает в роли инициарного, но масштаб его деятельности гораздо уже – в рамках известной традиции. Типы фольклорного «автора» хорошо видны на примере исполнителей дум. Б. П. Кирдан отметил следующие: а) певцы – носители традиции; б) певцы-импровизаторы; в) певцы – создатели новых произведений [3, с. 14]. На наш взгляд, исследование теории и истории фольклоризации в феноменологическом аспекте открывает новые перспективы в изучении особенностей народного творчества и динамики фольклорного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуссерль, Э. Основные проблемы феноменологии / Э. Гуссерль // В сетях

феноменологии. Основные проблемы феноменологии / Д. Н. Разеев, Э. Гуссерль ; пер. с нем. А. А. Анипко. – СПб., 2004. – С. 225 – 364.

2. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 493 с.

3. Кирдан, Б. П. Думы / Б. П. Кирдан // Украинские народные думы. – М. : Наука, 1972. – 560 с.

4. Конан, У. М. Фалькларызацыя / У. М. Конан // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2006. – Т. 2. – С. 656 – 657.

5. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.

6. Путилов, Б. Н. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса / Б. Н. Путилов. – СПб. : Петербургское востоковедение, 1999. – 288 с.

7. Хсю, Ф. Базовые американские ценности / Ф. Хсю // Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология / под общ. ред. А. А. Белика. – М., 2001. – 555 с.

РЕЗЮМЕ

Автор статьи предлагает новый взгляд на сущность фольклоризации как системы, состоящей из макрофольклоризации и микрофольклоризации, отмечает некоторые исторические стадии фольклоризации и её роль в динамике фольклорного процесса. Выдвигается гипотеза, согласно которой источником макрофольклоризации (заимствования новых жанров или жанровых разновидностей) является инициарная сфера как самостоятельная часть словесного творчества, источником микрофольклоризации — конкретные произведения, относящиеся к инициарной и литературной сфере.

SUMMARY

The author offers a new view on the essence of folklorization as a system consisting of macro-folklorization and microfocalization, notes some historical stages of folklorization and its role in the dynamics of the folklore process. A hypothesis is given according to which the source of macro-folklorization (the borrowing of new genres or genre varieties) is the initial sphere as an independent part of verbal creativity, the source of microfocalization is specific works related to the initial and literary sphere.

Конобеева Н. Л.

СПЕЦИФИКА ТИПОЛОГИИ КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» В ВОСПОМИНАНИЯХ О ВСТРЕЧЕ С СУПРУГОМ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 21.11.2017)

Воспоминание, или меморат (от латинского слова *memoriae* – память), традиционно понимается как некий сохранённый и неоднократно воспроизводимый индивидуальный опыт. В процессе извлечения воспоминания и его вербализации рассказчик не возобновляет прошлое, а проговаривает внешнюю оболочку опыта, делает выводы, иногда окрашивая описываемый объект фантазией. Вспоминая, человек заново переживает всё то, что было в прошлом, поэтому при сборе произведений видно: информант повторяет свои прошлые реакции. Например, девушка рассказывает, что плакала на своей свадьбе, и плачет при этом. То есть воспоминание – это устный рассказ о каком-то предмете, человеке или событии, чаще всего

неоднократно воспроизводимый. Меморат включается в разные контексты и представляет собой монологическое или полилогическое высказывание. Полилогом воспоминание становится в том случае, когда оно воспроизводится не в первый раз, то есть содержание истории известно не только рассказчику, но и другим участникам беседы, либо в момент публичного воспоминания, например, рассказ внукам о событии из жизни бабушки. Эти «другие» задают вопросы или, если они были участниками описываемой ситуации, дополняют повествование забытыми деталями, вставляют реплики с личной реакцией на событие. Таким образом, воспоминание содержит сведения не только об информанте, но и о присутствующих при интервью свидетелях, что позволяет представить более полную картину события. Для мемората характерны повторяемость, соотнесенность с прошлым, повторное проживание опыта, отточенность формы, ориентированность на воспринимающего: *«Спакон вякоў лічылася, што пры падрыхтоўке дзяўчыны да вяселля таксама рыхтавалі пасаг, але чым мы (чуваши. – Н. К.) ад астатніх адрозніваемся – тым, што дзяўчынак у 12-15 гадоў выдавалі замуж за хлопцаў, якія на 5-6 гадоў былі іх менш. За хлопчыкаў выдавалі замуж, і ў рамках жонкі гэтага дзіцёнка, хлопца, аны гатавалі сабе мужа, расцілі, падгадоўвалі ... Вось заўсёды лічылася, што жанчына павінна быць старэйшай за мужа»* (зап. в 2016 г. Е. Прокопчук от И. Гурской, 1956 г. р.) [1]. В данном случае информант рассказывает об интересных традициях своего народа представителю другой национальности, поэтому в центре повествования находится специфическая особенность нации – воспитание мужа. Также нарратором используется неродной язык.

Ещё одной отличительной чертой воспоминания как фольклорного жанра является определённая степень доверия, которое должно установиться между собирателем и информантом, особенно если речь идёт о личных воспоминаниях. Кроме того, с течением времени воспоминание, будучи неоднократно воспроизведено, приобретает частично застывшую форму, так как рассказчик выбирает наиболее эффектный способ презентации, исходя из того, какую цель он ставит перед собой. Если речь идёт о забавном случае из жизни, информант подбирает эффектные речевые конструкции, использует, например, приём обманутого ожидания для поддержания интереса слушателей, жестиккулирует. Многие рассказчики сознательно изменяют тембр голоса и манеру поведения при передаче чужой речи, таким образом, рассказ становится своеобразным моноспектаклем.

Цель статьи – анализ воспоминаний о встрече с супругом с учётом отношения социума к браку. Изначально брак преследовал прагматические цели. Е. Карский в книге «Белорусы» отметил: «Летопись свидетельствует о существовании трёх форм брака: умыкания, купли и брака по договору. Эти три формы в историческое время могли существовать и одновременно, но явились они на смену первобытного брака в том порядке, в каком я их перечислил. Следы этих форм брака в том или ином виде держатся до сих пор» [4, с. 338]. По свидетельствам историков, брак являлся гарантом

законности передачи имущества. В частности, именно желание сохранить материальные ценности внутри семьи принудило к появлению обычаев доказательства девственности невесты при заключении брака во избежание возможности наличия у женщины детей, которые могли бы, в силу старшинства, претендовать на наследство. То есть подобные обычаи возникают в первую очередь по экономическим причинам, и лишь впоследствии влияние экономики нивелируется либо замещается психологическими (личностными) мотивами. В современном мире принято считать, что брак основан на личностном отношении между будущими супругами, заключается, как правило, по любви, но не исключает прагматизм. Соответственно, значение лексемы «любовь» требует концептуального понимания.

По мнению Ю. С. Степанова, концепт представляет собой многоуровневую конструкцию, реализованную вовне посредством лексем, «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё» [8, с. 40]. То есть необходим анализ функционирования концепта «любовь» на лексическом, психологическом, физиологическом, социальном уровнях. В данной статье под любовью понимается тип субъект-субъектных отношений, основанный на односторонней или взаимной психофизической связи, длительность которой можно охарактеризовать временным интервалом. В одной из статей мы рассматривали основные типы любовных отношений [5].

При анализе произведения необходимо не только выявить тип любви, актуализированный в конкретном тексте, но и понять степень выраженности чувства. Так, можно говорить о любви-одержимости, предполагающей зависимость одного партнёра (жертвы) от другого (абыюзера). Существует также такой тип, как любовь-слияние, когда партнёры не просто желают быть вместе, но осознают при этом, что, будучи разными людьми, имеют каждый свои привычки. Они оба готовы подстраиваться под другого для достижения гармонии во всех сферах взаимодействия. Английский социолог Э. Гидденс в книге «Трансформация интимности» рассуждает: «Модель любви-слияния предполагает этический каркас воспитания не-деструктивной эмоции в поведении индивида и общинной жизни» [2, с. 207]. В данной статье объектом исследования являются тексты воспоминаний о встрече с супругом, то есть речь идёт о проявлении эротической любви, стремящейся к любви-слиянию.

Для современного рассказа-воспоминания (мемората) характерна структура, напоминающая волшебную сказку о добывании царевны: знакомство, появление препятствия (родительский запрет либо наличие соперника), преодоление препятствия (возможно как активное действие, так и пассивное ожидание), свадьба [7, с. 79]. Формирование подобной последовательности мотивов обусловлено не только фольклорным

мышлением, но и влиянием массовой культуры, в частности, массовой литературы и кинематографа, который воспроизводит фольклорные сценарии в современной интерпретации. Например, одна из информантов рассказывала: *«А мы с Митёй ведь через письма познакомились. Он был в армии. А я у еговой мамы. Я работала, кладовщиком была там у нас в той деревне ... И от она неграмотна, заставляла письма писать ему, я писала письма от ей и привет напишу, что Шура Исаева пишет тебе письмо. Письма три написала, а он потом пишет мни самой, специально для меня пришло письмо с фронта: “Ты мне вышли фотокарточку, и мы с тобой будем дружить. Познакомимся ... Приеду да на тебе женюси”. Ой, Господи, вот жених-то мне, старик-то навязалса! Ему было двадцать пять, а мне было, дак на шесть годов, ак отними, девятнадцать. Ну он женилси двадцати пяти годов, а я тогда-то молодой была. Восемь годов в армии-то отслужил дак ... Он меня в кино сводил. Вот сходили, да ён мне и понравился, Митя-то, такой красивый, в военной, знашь, гимнастёрке ... И вот с той поры мы писать да писать. Ещѣ я его три или четыре года ждала. Да вот так от дождаласи. Он приехал в июне месяце. И вот мы стали тут с им дружить да дружить, да и подружались, что и замуж, вот так вот. Поженились»* [6]. В данном воспоминании есть знакомство (заочное, в письме), препятствие (в разных городах были), преодоление препятствия и свадьба.

Свои отличительные особенности имеет и лексическая наполненность фольклорного произведения любовной тематики. В большинстве вариантов лексема «любовь», как правило, отсутствует. Ее заменяют такие слова, как «тоска», «болезнь», часто используется приём параллелизма (пара птиц – пара людей), характерный для лирических песен. Распространённой в подобных произведениях является метафора. По мнению А. Евдокимовой, «метафора выступает в качестве способа, обеспечивающего появление нового знания за счёт переноса знания из одной концептуальной области в другую, что даёт возможность выявить представления человека о связи между явлениями внешнего и внутреннего мира» [3, с. 12]. Учёный предлагает основные когнитивные модели в описании концепта «любовь»: любовь – живое существо; любовь – растение; любовь – предмет; любовь – стихия. Абстрактная сущность концепта «любовь» не воспринимается слушателем непосредственно, а познаётся через метафору, основанную на тактильном, зрительном, вкусовом восприятии: «Любовь описывается известными носителям языка образами (огонь, воздух, животное, Бог, птица и т. д.), формирующими картину мира. То есть можно говорить о существовании базового признакового состава концепта “любовь”, представленного в выделенных группах» [3, с. 12]. Однако для современного прозаического текста метафоричность не характерна. В отличие от песен, в рассказах-воспоминаниях распространено слово «нравится»: *«В соседней деревне жила моя будущая жена. Когда мне было двенадцать лет, я играл на гитаре и пел песни на завалинках. Я очень хотел понравиться ей, потому что она мне понравилась ещё тогда»* (зап. в 2016 г. от Д. И. Марцинкевича, 1973 г. р.).

Аналогичная конструкция встречается в воспоминаниях жителей деревни Водлы Пудожского района Карелии: «*Он меня в кино сводил. Вот сходили, да ён мне и понравился, Митя-то*» [6]. То, что речь идёт именно о любви, адресат понимает в процессе интерпретации произведения. Однако персонажи или третьи лица могут употреблять слова «любы», «каханы», «любится», особенно если описываются отношения между молодыми людьми.

На формирование лексической оболочки произведения влияет несколько факторов. Во-первых, важен возраст информанта и собирателя, во-вторых, их близость. Чем старше информант, тем меньше он рассказывает, особенно человеку постороннему, и наоборот, чем ближе люди по возрасту, тем подробнее рассказ, особенно если сбором материала занимается член семьи или близкий друг. В частности, родственники охотнее выдают интимную информацию детям, племянникам и другим членам семьи, нежели приезжему собирателю: «*А ты как выбирала (из двух претендентов. – Н. К.)? По любви? – Нет, не любила я его. Я знала, что он все для меня сделает, что захочу. Встречал. Провожал. Сумки таскал. Когда я заболела, ухаживал. Знала: он не предаст, буду, как за стеной каменной. Вот и выбрала*» (зап. в 2017 г. от Е. В. Голубович, 1988 г. р.).

Ещё одной немаловажной деталью является рассказ о моменте, когда в человеке начинают видеть представителя противоположного пола. В частности, один из информантов заметил, что девушка его заинтересовала, потому что за ней ухаживал друг: «*Он мне сказал, что в колхозе его зацепило, что ко мне пристаёт парень из их группы*» (зап. в 2017 г. от А. А. Голубевой, 1964 г. р.).

В целом, рассказы мужчин более романтичные, нежели рассказы женщин. Из-за небольшого количества историй сложно делать неоспоримые выводы и говорить о влиянии гендерной принадлежности на построение мемората, но можно анализировать особенности повествования, связанные с полом рассказчика. С точки зрения психологии, данное наблюдение достаточно предсказуемо, потому что женщина изначально принимает решение, исходя из уверенности в безопасности её будущего потомства, поэтому женщины-информанты часто говорят о раздумьях и страхе, чувстве ответственности за совместное будущее, которое они испытывали, принимая предложение. Существуют истории, основанные на случайности брака: «*У мяне была сяброўка Таня, вось. Яна раскавала пра тое, як яе бацькі пазнаёміліся. Было гэта да вайны, можа, у годзе 1939. Значыць, жылі яны ў невялікім гарадку, то есць маці жыла ў невялікім гарадку, дзе быў ваенны аэрадром. Вось. І там ваенныя лётчыкі ў горадзе заўсёды былі. А вот аднойчы ішла яна па вуліцы, а ззаду даганяе яе лётчык і кажа: “Дзяўчынка, а, можа, давай пазнаёмімся?” Ну яна кажа: “Давайце” ... Ну, слова за слова, ідуць па вуліцы і праходзяць міма будынка, а на ім шылда “ЗАГС”. Ён кажа: “Дзевушка, а, можа, давайце распішымся?” Яна кажа: “Давайце”. І ён так чакае, што яна зараз спужаецца і дась упанятную і ўцячэ. А яна тожа думае: ну няўжо ж ён пойдзе? Папаліся яны адзін другому, яны добра ўпартыя ... Іх распісваюць» (зап. в 2016 г. Алесья Борейко от Т. Д. Кохан, 1947 г. р.) [1]. В данном контексте важно, что этот рассказ был записан не непосредственно от супругов, а*

от подруги их дочери, что могло ещё больше романтизировать историю знакомства.

Таким образом, люди, рассказывая о выборе спутника жизни, демонстрируют зарождение эротической любви. При этом они пользуются одним из пяти языков любви: время, прикосновения, слова, подарки, помощь. Выбор языка зависит от того, что важно для конкретного человека: если его язык – слова, то он любит «за песни» [6], если – помощь, то за действия. При этом рассказчики при формировании текста действуют по двум сценариям. Первый (мужской) – романтизация истории с добавлением личных индивидуальных деталей, выдающих особенности их характера, своеобразная «игра на публику», основанная на нарциссизме. Преобладает местоимение «я». Женщины обращают внимание на поведение мужчины, маркёры заботы, чувство собственного достоинства; в их рассказах центральное место занимают раздумья о будущем и анализ возможности довериться конкретному мужчине. Поэтому в данном случае распространено местоимение «он», номинации действий, описание аналитических схем принятия решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Учебно-научной лаборатории Белорусского государственного университета. Материалы фольклорной практики.
2. Гидденс, Э. Трансформация интимности / Э. Гидденс. – СПб. : Питер, 2004. – 208 с.
3. Евдокимова, А. А. Способы объективации концепта любовь в русской языковой картине мира / А. А. Евдокимова // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – 2011. – Вып. 2. – С. 8 – 12.
4. Карскі, Я. Беларусы / Я. Карскі ; уклад. і камент. С. Гараніна, Л. Ляўшун ; навук. рэд. А. Мальдзіс ; прадм. Я. Янушкевіча, К. Цвіркі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 640 с.
5. Конобеева, Н. Л. Подходы к изучению темы любви в художественном контексте / Н. Л. Конобеева // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С 195 – 201.
6. Монахова, А. С. Память любви (воспоминания о любви жителей дер. Водлы Пудожского района Карелии) / А. С. Монахова // Публикации о музее-заповеднике «Кижы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabininskie-chteniya-2015/1502.html>. – Дата доступа : 28.09.2016.
7. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой ; сост., науч. ред., текст. коммент. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
8. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
9. Чепмен, Г. Пять языков любви. Как выразить любовь вашему спутнику / Г. Чепмен ; пер. с англ. Н. Будина. – СПб : Библия для всех, 2015. – 180 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию специфики типологии концепта «любовь» в воспоминаниях. Создана классификация типов любви, проанализированы возможности разной степени выраженности эротической любви. Также рассмотрена структура

воспоминания, лексические особенности номинации любви в воспоминаниях о встрече с супругом.

SUMMARY

The article explores the typology of the concept «love» in the recollection. The types of love have been classified, the possibilities of different degree of manifestation of erotic love have been analyzed. The structure of the memories have been analyzed, the lexical features name of love in the recollection of the meeting with spouse have been analyzed too.

Кухаронак Т. І.

ГУКАННЕ ВЯСНЫ: ПАВОДЛЕ СУЧАСНЫХ ЗАПІСАЎ НА БЕЛАРУСКА-РУСКІМ ПАМЕЖЖЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 19.02.2015)*

Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД № Г17Р-004

Гуканне вясны (па мясцовай тэрміналогіі, *вясну гукаць/пець*) – комплекс абрадавых дзеянняў, што суправаджаліся спевамі ці выгукваннем песень-вяснянак, заклічак, прыгавораў з мэтай запрашэння, закліка вясны і/або птушак. Найбольш важнымі датамі, калі сустракалі/загуквалі вясну жыхары беларуска-рускага памежжа, былі: дзень Прападобнай мучаніцы Еўдакіі (*А(-Е)ўдокі(-я)*) – 14 сакавіка; дзень святых сарака вялікапакутнікаў Севасцейскіх (*Саракі(-а), Сор(-а)кі*) – 22 сакавіка, Дабравешчанне Прасвятой Багародзіцы (*Блажавешчанне*) – 7 красавіка: «*Вясну гукалі на Саракі: “Вясна, вясна, хадзі ў хату, зіма, зіма, выдзі вон”*. На вуліцы гукалі, дзяўчаты, хлопцы дужа не гукалі» (зап. ад Зінаіды Мядзведзевай, 1935 г. н., у в. Савіна, Дубровенскі р-н, Віцебская вобл.); «*Вясну гукаюць на Блажавешчанне, песні няюць*» (зап. ад Раісы Нікіценка, 1935 г. н., у в. Арловічы, Дубровенскі р-н, Віцебская вобл.).

Гуканне вясны на памежжы ўключае элементы (абрады, звычаі, песні, гульні, прыкметы), якія ўваходзяць у агульны культурны фонд беларусаў, гэты значыць характэрны і для іншых рэгіёнаў, але на даследаванай тэрыторыі яны маюць варыянты і выступаюць ў розных спалучэннях.

Як сведчаць нашы палявыя матэрыялы¹, сабраныя ў памежных са Смаленскай і Бранскай абласцямі раёнах Магілёўскай (Быхаўскі, Горацкі, Касцюковіцкі, Клімавіцкі, Краснапольскі, Крычаўскі, Хоцімскі, Чавускі, Чэрыкаўскі, Шклоўскі) і Віцебскай (Дубровенскі, Лёзненскі) абласцей, у апавяданнях мясцовых носбітаў традыцый усебакова асвятляюцца такія элементы веснавой абраднасці, як выкананне песень-вяснянак, ваджэнне карагодаў, прыгатаванне абрадавага печыва для сустрэчы вясны ці птушак. Увесь гэты абрадава-песенны комплекс павінен быў садзейнічаць наступленню вясны, набліжэнню цяпла і святла, абуджэнню прыроды і яе жыццядайных сіл: «*А як ужо Блажавешчанне, выходзім мы на вуліцу і паём песні ўсякія вясняныя. Старыя бабы сідзяць на завалінке і няюць:*

Ой, вясна, ой, красна,

¹У артыкуле выкарыстаны палявыя запісы аўтара, М. Антропава, А. Боганевай, Т. Валодзінай.

*А што ж ты нам прынясла?
З бочки капусту выгребла,
З засека жыта высушыла,
А ўсім дзеткам па яечку,
А хлопчыкам па качалцы»* (зап. ад Анастасіі Мельнікавай,
1933 г. н., у в. Бынава, Быхаўскі р-н, Магілёўская вобл.).

«Вясну гукалі, на гаре гукалі вясну:

*Вясна-красна,
Цёплае лета,
Прынясладзяцём па яечку,*

Старым бабкам па кіёчку» (зап. ад Вольгі Багачовай, 1928 г. н., у в. Паршына, Горацкі р-н, Магілёўская вобл.).

Гэтыя песні спявалі дзяўчаты, якія хадзілі па вуліцы або збіраліся на ўзвышшах, нават залазілі на дахі гаспадарчых пабудоў, і некалькі гуртоў пераклікаліся паміж сабой: *«Ад Аўдакеі гукалі вясну нашы бабушкі, дажа залазілі на крышу, сугробы ж большыя былі. Залазілі і дзеўкі, і маладыя жэнішчыны, гу-у-у – загукалі»* (зап. ад Людмілы Гарбачовай, 1952 г. н., у в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н, Магілёўская вобл.).

У некаторых лакальных традыцыях вяснянкі спявалі падчас калыхання на арэлях: *«На Сараку бабы, бывала, сабяруцца к нам у хлеў, найдуць вярэўкі, пачэпяць, качэлі сдзелаюць, ну, і калышуцца, і пяюць песні ўсякія старінныя»* (зап. ад Тамары Прышчэпавай, 1932 г. н., у в. Міхалінава, Дубровенскі р-н, Віцебская вобл.).

У многіх раёнах магілёўска-смаленскага памежжа выкананне вяснянак дапаўнялася ваджэннем карагодаў:

*«Дось вам, дзеўкі, гаряваці, пойдзем на вуліцу гуляці,
Ох і, лёлі, лёлі (прыпеў паўтараецца пасля кожнай страфы. – Т. К.),
Карагода выстаўляці, музыканта наймаці.
Няхай Дуня паскачыць, пакуль Дуня паскакала,
Няшчасцейка ў доме стала, свякровачка захварала,
Свёкар с печы зваліўся, за карыта закаціўся, мякінаю падавіўся.*

І карагод вадзілі, адны дзяўчаты. У срадзіну выходзіць Дуня, скачыць, а мы карагодам ходзім» (зап. ад Валянціны Паўлушкінай, 1944 г. н., у в. Вусце, Чэрыкаўскі р-н, Магілёўская вобл.); *«Карагоды вадзілі, вясну як пагукаем, тады карагоды. Карагоды так станавіліся ў ряд, дзяўчонкі, хлопцы такія як мы, падышывальнікі, стаялі, пелі:*

*Як пайду я, малада, каля лесу цямна,
Эй, люлі, кала лесу цямна (прыпеў паўтараецца пасля кожнай
страфы. – Т. К.),*

*Нашчыплю я, малада, хмелю яленькага,
Наварю я, малада, піва п'яненькага,
Сазаву я, малада, усю радзіну сваю,
Усю радзіну сваю, атца з мацэрью,
Атца з мацэрью, і сястру з мужыком,*

*А ўсе пьюць, а ўсе пьюць, а ўсе двору ідуць,
Астаюсь я, малада, як адна дак адна* (зап. ад гурта жанчын у
в. Недзвядзь, Клімавіцкі р-н, Магілёўская вобл.).

У некаторых лакальных традыцыях памежных раёнаў вясну запрашалі дзяўчаты і маладыя жанчыны, прапаноўваючы ёй булку хлеба ці пірог: *«Вясну гукалі, песні пелі, асобенна на Блажавешчанне, пірагі пяклі, на ручей насілі. Бягучы ручей, і ён нясе этыя нашы піражкі, да, мы кідаем іх на ваду. І вада нясе іх, і там збіраюць птушкі. Яны вылетаюць, хватаюць і ядуць. Эта мы ўсёгда так дзелалі, этыя піражкі для птушчак. Хадзілі далёка, усё ўрэмя хадзілі»* (зап. ад Любові Пісаравай, 1936 г. н., у пас. Леніна, Краснапольскі р-н, Магілёўская вобл.); *«На Блажавешчанне выходзілі к лесу на ўзгорак, у нас там речка была. Па гребне, дзе сабярёмся ўсе дзяўчонкі, і пям. Там – з другой стараны пяюць. Вясну ж гукалі на Блажавешчанне. Ну, дак тады матка пякла пірагі: то з грыбамі начынятыя, то з макам. Тады ўжо садзімся, разламываем еты пірагі: і тэйтэе пакушае, тэйтэе»* [1, с. 87].

Прыход вясны імкнуліся ўвасобіць выяўленчымі сродкамі, звычайна на свята Саракі гаспадыні выпякалі з цеста «птушак» («гракоў, са(-о)рак, жаўранкаў, варон»), з якімі дзеці, а зрэдку моладзь і жанчыны выходзілі заклікаць птушак і вясну: *«На Саракі матка пякла птушак, птушак ляпіла. Гаварылі, што прыляціць сорак выраяў»* (зап. ад Яўгеніі Арловай, 1932 г. н., у в. Хутар, Быхаўскі р-н, Магілёўская вобл.); *«На Саракі птушкі пяклі, тож насілі на равы, кідалі птушчкам»* (зап. ад Л. Пісаравай).

Шырока распаўсюджанай ва ўсім арэальным масіве сярод вясковых жыхароў, паводле іх успамінаў, была наступная форма гэтых «птушак»: іх выраблялі з распасцёртымі крыламі, нібы ў палёце (*«На Саракі мы яшчэ малыя дзелалі і галубцы, і гракоў, і варон, і крылышкі ім дзелалі, і дзюбкі, усякая ім дзелалі. С жытнёвага цеста дзелалі, панаставіш на скавараду, каб не разваліся»*) (зап. ад Кацярыны Мельнікавай, 1926 г. н., у в. Горы, Горацкі р-н, Магілёўская вобл.); *«На Саракі птушак, жаўранкаў пяклі. Замешвалі цеста крепка і дзелалі хвосцік, дзюбачку. Разукрасім іх – ай-я! Красіва было! Дзеці гулялі з імі, падкідвалі ўгору і крічалі: “А дзе вы, жаўранкі?” Патом іх елі. Нада першую птушку есць на Саракі – тады будзеш так шыбка хадзіць, як птушка лятаець»* [1, с. 82].

Выпечаных «птушак» давалі дзецям, якія з імі ўзлазілі на ўзвышшы, дрэвы ці прымацоўвалі іх на плот, пакідалі на праталінах, падкідвалі ўверх, імітуючы прылёт сапраўдных птушак: *«На Саракі пяклі жаўраначкаў такіх маленькіх, вочкі сдэлаем с канапеляк, дзюбкі. Угаішчалі дзетак усіх. Тады гушкелі <птушак> на скацерыцы: “Жавароначкі, прыляціця, стару зіму праганіця...”*. І падкідвалі ўверх птушак, і дзеці, і ўзрослыя» (зап. ад Галіны Брыкавай, 1941 г. н., у в. Стары Дзедзін, Клімавіцкі р-н, Магілёўская вобл.); *«На Саракі, гаворюць, сорак птушак прылятае. Абізацільна нада была спеч там каго ты ўмееш: сароку, і жаўранка – сорак штук. Дзеці гулялі з етымі птушчакмі, падкідвалі іх. Падвешвалі іх на дзяреўя, вешалі на кусты на*

нітачы для настаяшчых птушчак» (зап. ад Таццяны Зайцавай, 1910 г. н., у в. Пушкі, Лёзненскі р-н, Віцебская вобл.).

Акрамя «птушак», ва ўсім арэальным масіве гатавалі яшчэ сорака піражкоў («галушак, ба(-у)башак») ці аладак, з якімі былі звязаны вераванні аб магчымых замаразках: «Дзелалі і бубашкі з макам. Раньшы ж маку насабіраюць, у маей мамы было кілаграмы два, дак яна і варенікаў спячець з макам, і бабашкі з макам. І ўсё інцяресна была, красіва, а цяпер у каго мачыну ўвідзяць – судзяць, наркоцікі. Якая ета дурасць цяперяка, я не панімаю» (зап. ад Т. Прышчэпавай у в. Міхалінава). Лічылася, што пасля Саракі будзе яшчэ сорака замаразкаў, і пры кожным чарговым трэба з'есці адзін піражок/аладку: «На Соракі няклі сорака штук птушчак ці ладкі. Былі разгаворы такія, што яшчэ сорака марозаў будзе: як мароз – нада адну зьесці, ладку эту ці птушку» (зап. ад Марыі Бешанковай, 1935 г. н., у в. Заходы, Шклоўскі р-н, Магілёўская вобл.); «Шчыталася, ат Саракі яшчэ далжно прайсці сорака марозаў. І вот етыя галушкі тады аткідывалі, як мароз, і зналі, сколька марозаў яшчэ астанеца» (зап. ад Ганны Аўрамавай, 1930 г. н., у в. Заходы, Шклоўскі р-н, Магілёўская вобл.); «А тады етыя бубашкі берягуць. Вот после Саракі – сорака марозаў. У нас была Кацярына: “Кацярына, сколька бубашак асталась?” – І яна як мароз -- на аднэй бубашке атымаець» (зап. ад Р. Нікіценка ў в. Арловічы).

Паўсюдна ў абследаваных раёнах пры дапамозе абрадавага печыва варажылі пра будучыню: «Маленькіх галушчак накатаюць і ў адну клалі капеечку. І вот пяць членаў сям'і – на пяць кучачак раскладуць. Кажды сваю бярець кучку: хто капеечку найдзець – той шчаслівы» (зап. ад Марыі Макаранка, 1946 г. н., у в. Ліпаўка, Хоцімскі р-н, Магілёўская вобл.); «На Соракі няклі ба(-у)башкі. Капейку ў адну <укладалі>, нада ж узнаць каму шчасця будзець» (зап. ад Вольгі Усавай, 1928 г. н., у в. Вялікія Шарыпы, Горацкі р-н, Магілёўская вобл.); «На Саракі ба(-у)башкі пякуць і пцічку такую сарочку, пякуць у печы. І тады ў бубашкі кладуць капейкі: еслі я з'ела бубашку і капейка мне – я шчаслівая» (зап. ад Р. Нікіценка).

У дзень свята гэтыя мучныя вырабы выкарыстоўваліся ў якасці падарункаў для дзяцей: «На Соракі няклі птушчкі. Даеш дзецям, яны і пабеглі с птушчакмі. Радасна было, што далі птушчакку» (зап. ад Соф'і Багачовай, 1941 г. н., у в. Цітаўка, Клімавіцкі р-н, Магілёўская вобл.); «А дзеці тады прыхадзілі, як на Паску за яйцамі за крашанымі, так на Соракі за жаўранкамі за этымі хадзілі, у другія хаты. Ім давалі, яны пойдуць у другую хату. Глядзіш ужо: адны выходзяць, другія заходзяць – і раздавалі. А на Соракі нічога не пелі, прыдуць: “Здрасьце” – “Здрасьце”, стаіць дзіцёнак у парозе. Мамка ўжо вынесець пару галушчак, жаўранка этага, і ён пабег» (зап. ад Ніны Камаровай, 1941 г. н., у в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі р-н, Магілёўская вобл.). Як і іншыя падобныя вырабы, мучныя «птушкі» звычайна з'ядаліся: «А гракоў тых тожа елі, елі і ўсё» (зап. ад К. Мельнікавай у в. Горы).

У некаторых лакальных традыцыях абрадавае печыва, як і іншыя сакральныя прадметы, захоўвалася за абразамі і выкарыстоўвалася як абярэг ад грому і маланкі: «Соракі <птушак> клалі яшчэ за ікону: як сільная граза – у акно выкідалі адну, штоб хату не спаліла» (зап. ад М. Макаранка у в. Ліпаўка).

Такім чынам, гуканне вясны ў народным календары мясцовых жыхароў вылучаецца ў першую чаргу шырокім распаўсюджваннем на тэрыторыі даследаваных раёнаў, і гэтая колькасная характарыстыка ўказвае на значнасць дадзенага абрадавага комплексу для традыцыйнай культуры беларуска-рускага памежжа.

ЛІТАРАТУРА

1. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 2. Віцебскае Падзвінне. – 910 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на современных полевых материалах всесторонне характеризуется обрядовый комплекс закличания/встречи весны и/или птиц, бытовавший в районах белорусско-русского пограничья. Он отличается регионально-локальной спецификой, проявляющейся в песенных и вербальных текстах, своеобразных хороводах, форме и названиях обрядового печенья.

SUMMARY

Based on recent field materials the paper comprehensively characterizes the ritual complex of the spell/meeting of spring and / or birds that existed in the areas of the Belarusian-Russian Borderlands. It is distinguished by regional and local specifics, manifested in song and verbal texts, original round dances, the form and names of ritual cookies.

Мазурына Н. Г.

ЗАКАНАМЕРНАСЦІ ВАРЫЯНТНАСЦІ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ КУСТАВЫХ ПЕСНЯХ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 05.03.2018)*

Варыянтнасць, якую разумеюць як бытаванне твораў народнай культуры ў варыянтах, з'яўляецца формай існавання і эвалюцыі фальклору. Яна падпарадкоўваецца пэўным унутраным заканамернасцям, захаванне якіх забяспечвае жыццяздольнасць народнай традыцыі. Варыянтнасць па-рознаму праяўляецца ў абрадавым і пазаабрадавым цыклах народнай песеннай творчасці. Функцыянальная вобласць рэалізацыі эвалюцыйных працэсаў вылучае яе пэўны характар. Прадуктыўным шляхам даследавання з'яўляецца пошук заканамернасцей і метадаў аналізу, якія адпавядаюць самой прыродзе народнапесеннага фальклору.

Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца аналіз дыяхроннай варыянтнасці структуры і семантыкі беларускіх народных песень веснавога цыкла на матэрыяле песень абраду «Ваджэння Куста». Яны народжаны своеасаблівым

светам калектыўнай свядомасці, абрадавых дзеянняў, адкрытай прасторы, стыхіямі аб'яднаных сіл слова і меласу. Даследаванне было праведзена на аснове 113 меладычных і 210 паэтычных варыянтаў куставых песень – запісаў, што былі зроблены У. І. Раговічам у 1980-х гадах і сталі фундаментам шэрагу грунтоўных навуковых даследаванняў. Упершыню ў такой колькасці песні старажытнага язычніцкага абраду ўбачылі свет у першым томе «Песні святочнага календара» трохтомнага зборніка «Песенны фальклор Палесся» [6, № 63 – 142].

Абраду і песням «Ваджэння Куста», ці «Кусты», які бытуе да сённяшняга часу ў беларускай і ўкраінскай частках Заходняга Палесся, прысвечаны шэраг даследаванняў. У іх разглядаліся пытанні міфарытуальнай, міфапаэтычнай і семантычнай сфер. Аднак сістэмны аналіз вербальнага і музычнага кампанентаў абрадавых куставых песень, іх варыянтнасці ў беларускай фалькларыстыцы адсутнічае.

Метад параўнання варыянтаў народных песень і ў наш час з'яўляецца прадуктыўным і неабходным пры вывучэнні фальклору. Яго выніковасць даказана даследаваннямі Д. Бэйлі, І. І. Зямцоўскага, К. В. Квіткі, М. І. Талстога і іншых. У працах такіх навукоўцаў, як Г. А. Барташэвіч, Т. В. Валодзіна, Т. Б. Варфаламеева, Я. У. Гіпіус, А. С. Ліс [5], З. Я. Мажэйка, У. І. Раговіч, А. С. Фядосік, В. І. Ялатаў, практычныя назіранні і тэарэтычныя вывады носяць глыбокі характар і сталі вызначальнымі ў беларускай фалькларыстыцы.

Усе творы фальклору існуюць у варыянтах. Кожны варыянт з'яўляецца адносна самастойным творам, адзінкай фальклорнай песеннай парадыгмы і культуратворчага працэсу. Сацыякультурныя аспекты існавання і трансфармацыі песеннай традыцыі выступаюць грамадскім базісам для мастацкай творчасці вуснай народнай традыцыі. Фальклорная песенная парадыгма аб'ядноўвае мноства варыянтаў адной мадэлі (інварыянта). У якасці інварыянтнага ядра выступае рытмаформула (складарытмічная мадэль) і абагульненыя песенны сюжэт, што дазваляе сістэмна аналізаваць варыянты песень у адзінстве вербальнага і музычнага кампанентаў. Пры аналізе заканамернасцей варыянтнасці куставых песень выкарыстоўваўся метады параўнання наступных суадносін: 1) варыянт – варыянт; 2) варыянты – інварыянт; 3) інварыянт – варыянты.

Архаічны абходны абрад «Ваджэння Куста», ці «Куста», распаўсюджаны на Беларускім Палессі ў арэале Пінскага і часткова Іванаўскага, Лунінецкага, Івацэвіцкага, Столінскага, Бярозаўскага (в. Спорава) раёнаў. У мінулым арэал абраду, уключаючы поўнач Зарачнянскага, Дубровенскага і Любяшоўскага раёнаў Украіны, знаходзіўся ў межах Турава-Пінскага княства, потым Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай. Ён святкуецца на першы або другі дзень Тройцы. Вызначэнне часу правядзення абраду ў сучаснай традыцыі прывязана да хрысціянскага царкоўнага календара. На самой справе, гэта абрад старажытнага паходжання, ён належыць да тысячагадовай даўніны.

Варыянтнасць як спецыфічная асаблівасць народнага творчага мыслення праяўляецца па-рознаму, на ўсіх узроўнях, ва ўсіх элементах творчага працэсу бытавання-стварэння народнай традыцыі. Праяўленне варыянтнасці ў дачыненні да куставых песень пачынаецца яшчэ на ўзроўні назвы, наймення абрадавага тэрміна – Куст. Апошні фіксаваўся ў некалькіх варыянтах: а) Куст *м. р.* і Куста *ж. р.*; б) Кушт; в) Кост, Коста *м. р.*, *ж. р.*; г) Густ, Густа *м. р.*, *ж. р.* Да гэтага прымыкае незвычайнае выкарыстанне абрадавай лексемы ў нязменнай склонавай форме ў адным з песенных тэкстаў («*У гэтым доме гаспадыня хароша, / Яна падорыць нашаму Куста гроша*» замест натуральнага «Кусту»). Спецыяльнае даследаванне этымалагічнай праблемы абрадавага тэрміна зрабіў М. П. Антропаў у артыкуле «Вариабельность обрядового термина в контексте этимологических версий» [1]. Аўтар прыходзіць да высновы, што куст «*frutex*» і абрадавы тэрмін «Куст» не маюць агульнай крыніцы, іх звязваюць толькі адносіны аманіміі і другасных узаемаўздзеянняў. Даследчык абгрунтоўвае гіпотэзу пра генезіс абрадавага тэрміна «Куст» (Кост/Кошт/Густ) з праславянскага дыялектызма паўднёvasлавянскага паходжання «*gozdъ*», «лес, *silva*», які разам з праформай абраду «ваджэння Куста» прынеслі ў заходні рэгіён Усходняй Славіі (пра)дрыгавічы [1, с. 18 – 19]. «Куст» у значэнні «род» з’яўляецца другасным метафарычным утварэннем на семантычнай базе першаснага, гэта значыць усходнеславянскага «куст».

Песні абраду «Ваджэння Куста», запісаныя на Гомельшчыне, характарызуюцца некалькімі агульнымі семантычнымі кодамі, закладзенымі ў змесце паэтычных тэкстаў, форме і рытміцы мелодыка-вершавай страфы, а таксама ў рытмаінтанацыях. Разгледзім, як раскрываюцца ўніверсальныя заканамернасці будовы варыянтаў песень.

Ключавы сюжэт песень веснавога каляндарнага абраду «Ваджэння Куста» разгортваецца ў песнях з зачынам «Ой, мы булы юв вылыкому бору». Сваім глыбокім сімвалічным зместам зачын адпавядае дзейснаму напаўненню песні, арганічна спалучаецца з яе зместам і дае абагульненае ўяўленне аб старажытнай язычніцкай веры нашых продкаў і ахоўнай магіі. Сімвалічны дыялог паміж абрадавай групай і гаспадарамі адбываецца ў двары, яны не заходзяць у хату (у адрозненне ад каляднага абходу двароў):

Ой, мы булы юв вылыкому бору,

Ой, звылы Куста із зылёного клёну.

– Ой, дэнь добры, наш господар, до хаты,

Чы дозвольши нашому Кусту статы? [6, с. 124]

У адказ на зварот да іх гаспадары адорваюць Кусту, прыносяць сімвалічную ахвяру істоце «таго» свету, перадаючы паднашэнне жанчыне з абрадавай групы. Абход усіх двароў заканчваецца калектыўным застоллем з выкананнем лірычных куставых песень, у якім могуць прымаць удзел усе жыхары вёскі. Агульная паэтычная атмасфера моцнай калектыўнай замовы выразна дзейнічае і да сённяшняга часу.

Вобраз Куста – цікавая тэма для асобнага даследавання. Ён мае сваё развіццё ў калектыўнай творчасці і свядомасці. У сучаснай традыцыі існуе такі варыянт рэлігійна-сімвалічнага тлумачэння абраду Куста: зварот да продкаў, перадача ім сімвалічных дароў для забеспячэння з іх боку ўсяго неабходнага для добрага жыцця жывых нашчадкаў. Прычым усё паселішча ўяўляецца адзінай калектыўнай структурай, якая ўздзейнічае на падзеі на «тым» і «гэтым» свеце праз гуртавыя спевы-«малітвы». Адзіная сугestia слоў і музычных інтанацый у песнях выконвае ролю своеасаблівага нейралінгвістычнага праграмавання з псіхатэрапеўтычным эфектам, кажучы сучаснай мовай.

Жанчына ці дзяўчына, прыбраная, захутаная з ног да галавы ў зялёныя галінкі клёну (Куст) – галоўны персанаж абраду. Абрадавая група (звычайна з жанчын) на чале з Кустай абходзіць усе двары вёскі. Асобе Кусты ўласціва маўклівая, пасіўная форма рытуальных паводзін. Гэта сведчыць пра яе прыналежнасць да «таго» свету. Дыяхронныя варыянты візуальнай кадыфікацыі постаці Куста адзначаюць паступовую трансфармацыю ролі зеляніны і яе сімвалікі ў абрадзе. Поўная пакрытасць галоўнага персанажа галінкамі клёну, арыентаванымі да зямлі, змяняецца толькі вянком з галінак, затым вэлюмам з адной галінкай і, нарэшце, толькі вэлюмам без зеляніны (Падгароддзе, група вёсак паблізу Пінска) [8, с. 763].

«Куставыя песні» як тэрмін выкарыстоўваецца выключна ў фалькларыстычных і этнакультурных даследаваннях. Беларускія (Р. М. Кавалёва [3; 4], В. М. Шарая [7; 8]) і ўкраінскія (С. А. Кітова) даследчыкі дастаткова глыбока і падрабязна вывучалі пытанні іх міфарытуальнага, міфапаэтычнага і семантычнага характару. Вучоныя прызнаюць, што падчас куставога абраду гучыць дзве групы песень:

1) песні-апавяданні аб абрадавых дзеях: прэзентуецца Куст, яго выгляд і дзеянні, апісваюцца ўзаемаадносіны паміж удзельнікамі абраду, заклінаецца будучы ўраджай;

2) песні лірычнага характару з апавяданнем аб разнастайных любоўных сітуацыях і бытавых праблемах (баладныя, сямейныя, любоўныя, сіроцкія).

У спалучэнні з напевамі тэксты куставых песень валодаюць вялікай сілай эмацыянальнага ўздзеяння. Асноўнай прычынай захавання зачыну ў народных песнях «Прывэлы Куста із зялёнага клёну» з'яўляецца арганічная ўнутраная сувязь з тыповым зместам. Некаторая варыятыўнасць унутры зачыну не датычыцца вядучага вобраза і не парушае яго паэтычнага стылю, унутраных сувязяў з асноўным зместам песень, эмацыянальна раскрывае сутнасць таго, што выяўляецца.

Усе тэксты песень абраду «Ваджэння Куста» арганізаваны ў двухрадковыя строфы АБ са словаабрывам у канцы другога радка страфы. Рытмічная структура верша – 5(4)+8 / 5(4)+8(7):

*Прывэлы Куста із зялёнага клёну,
Ой, дэнь добрый, наш хазяін, до двор(у).*

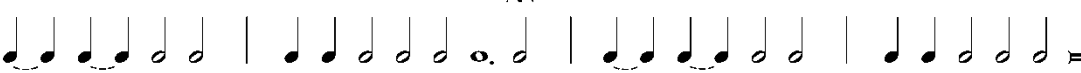
Указаная складарытмічная рытмаформула выступае ў якасці ўніверсальнай для песень «Ой, мы были юв вылыкому бору», «Ой, мы были у вэлыкому лісы», «Прывэлы Куста із зылёного клёну», «Повыдэм Куста, дэ сочывыща густа», «Труйца, Труйца да Святая Богородыца», «Подумай, козачэ, як я тэбэ любыла», «Нышчаслывая сыротыная й доля», «Ёй, у місты, ёй, у місты на рыночку», «Чэрэз батькув двор да токірка лэтіла» і іншых, якія па народнай традыцыі спяваюцца падчас абраду «Ваджэння Куста». Пры гэтым вялікая колькасць сюжэтаў песеннага апавядання аднолькава арганічна і ўдала бытуе ў такой форме.

Форма вершаграфы (ФВС) і рытмаструктура верша (РСВ) варыянтаў песень маюць наступную форму і суадносіны:

Форма вершаграфы (ФВС)	А	Б
Рытмаструктура верша (РСВ)	5(4)+8	5(4)+8 (ці 7)

Варыянтнасць рэалізуецца як у вербальным, так і ў музычным кампанентах песенных твораў, а таксама ў іх спалучэнні. Эвалюцыя народных песень, развіццё варыянтаў адбываецца паралельна, шматузроўнева, рознакіравана. Характэрная прыкмета абрадавых песень – тыпавы (формульны) напеў: выкарыстанне аднаго напева-формулы з рознымі тэкстамі аднаго жанру і нават розных жанраў. Існуюць формульныя напевы не толькі і не столькі меладычныя, колькі рытмаструктурныя. Розныя па тэксце песні выконваюцца на «адзін напеў», дакладней, на меладычную (музычна-выканаўчую) формулу, устойлівасць якой магчымая ў даволі шырокіх межах ад амаль што літаральнай (у нотным запісе) тоеснасці да захавання толькі метрарытмічнай структуры. Музыкальная формульнасць вядомая практычна ўсім фальклорным жанрам і належыць да з’яў стадыяльнага характару, аднак формульнасць у фальклоры існавала не заўсёды – яна ўзнікла ў выніку гістарычнага развіцця інтанавання ў перыяд станаўлення мастацтва, які быў названы І. І. Зямцоўскім дажанравым [2].

Так, рытмаструктурнае адзінства ўласціва ўсім 113 напевам і варыянтам тыпавага напева куставых песень [6, с. 118 – 276]:

$\frac{48}{2}$


 Пры-вэ-лы Ку-ста із зы-лё-но-го клё-ну, ой, дэнь до-бры́й, нашхо-зя-ін, до двор (у).

Такая рытмаформула набывае разнастайнае, багацейшае меладычнае, ладавае і рытмічнае нападзенне: вар’іраванне ў межах адной рытмаструктурнай пабудовы ўражае сваімі магчымасцямі. Метрарытмічная сістэма насычана геміёльнымі прапорцыямі – спалучэннем дзялення тактавай долі на 2 і на 3 у роўнай ступені. Утвараюцца геміёльныя рытмічныя малюнкi па гарызанталі і геміёльная полірытмія па вертыкалі, калі кожны з некалькіх спевакоў выконвае свой варыянт распеву тыпавага напева. Падобныя асаблівасці рытмікі надаюць песням гнуткасць, драматызаванасць, выдатна адлюстроўваюць пэўны душэўны надрыў, які па-мастацку спалучаецца з вобразнай сістэмай песень Куста.

Амаль ва ўсіх вёсках Піншчыны адна і тая ж песня можа выконвацца стварацца як у мажорным, так і ў мінорным нахіленні [6, с. 127, 135, № 66, 69]. Сярод песень Кусты, аб'яднаных адной рытмаструктурай, вылучаецца 3 тыпы формульных напеваў мажорнага і мінорнага нахілення дзятанічных ладоў: 1) з апорай на I, III і IV ступені [6, с. 118 – 135, № 63, 69]; 2) з апорай на I, III і V ступені [6, с. 168 – 175, № 78, 81]; 3) мінорнага нахілення дзятанічных ладоў з апорай на I, III і VI ступені [6, с. 216, 221, № 109, 111].

Напевы куставых песень выкарыстоўваюцца ў народнай традыцыі Піншчыны і ў якасці музычнай формулы для вяснянак-заклічак «Вэсна красна, што ж ты нам прынэсла?» [6, с. 22], «Ой, вэсна ж красна да што ж ты нам прынэсла?» [6, с. 23], «Ой, кыча, кыча, да вовэчычка кыча» [6, с. 36]. Гэта сведчыць аб тым, што традыцыйнае народнае ўсведамленне адчувае каляндарныя песні і абрады веснавога цыклу як адзіны блок, з адсочваннем ў ім развіцця прыродных працэсаў. Адпаведна руху прабуджэння прыроды і зеляніны адбываюцца і абрадавыя святы і дзеянні.

Рух меладычнай лініі разнастайны: хвалепадобны, узыходны і сыходны, насычаны арнаментальнай мелізматыкай. Спалучэнне рытмічнага, меладычнага і ладавага вар'іравання выклікае да жыцця цэлы спектр варыянтаў, што праілюструем на прыкладзе ўвасабленняў першага такта формульных напеваў першага тыпу:

Музыкальная ноты для пяці народных песень у 4/4 такце. Ноты паказаны на двух лініях. Над нотамі ўказаны нумары песень: N 64, N 69, N 85 на першай лініі; N 63, N 74, N 92 на другой лініі. Над нотамі таксама ўказаны рытмічныя знакі (г-3-). Пад нотамі напісаны лірычныя тэксты:

І-звы-лы Ку-ста... По-ду-май, ко-за-чэ... Став вун мэ-нэ...
 Ой, мы бу-лы... Ой, да па-свы-ла... Ой, за-пла-чыш...

Дзве-чатыры ноты, якія прыпадаюць на адзін склад у запісе напеву, паказваюць, што менавіта з іх ідзе падсвядомы выбар падчас выканання-стварэння кожнага варыянта песні ці яе страфы. Таму можна зрабіць вывад, што ў межах аднаго песеннага тыпу мелатыпавая варыянтнасць (на ўзроўні песень-варыянтаў) і мелаграфічная варыянтнасць (варыянты напеву ад страфы да страфы ў межах адной песні) супадаюць.

Такім чынам, у беларускіх куставых песнях варыянтнасць мае свае заканамернасці. Аналіз песень абраду «Ваджэння Куста» паказвае, што пры багатай разнастайнасці семантычных, марфалагічных і музычна-паэтычных асаблівасцей усе песні ўтвараюць узаемазвязаную сукупнасць. Яе інварыянтным ядром выступаюць абагульненыя песенныя сюжэты і рытмаструктура, якія набылі рознабаковае семантычнае, мастацка-выразнае, паэтычнае, рытмаінтанацыйнае, ладавае і дынамічнае адлюстраванне. Абагульненыя песенныя сюжэты маюць варыянты разгортвання, кожны з іх валодае фондам варыянтаў кампазіцыйных прыёмаў, вербальнага зместу, лексікі і паэтыкі. Устойлівыя паэтычныя формулы, праз якія перададзены

тыпізаваны змест, абавязкова маюць варыянты свайго выяўлення. Мелатыпавая варыянтнасць валодае агульнай тыпізацыяй і ў межах пэўнага тыпу супадае з мелаграфічнай. Група тэкстаў абрадавых песень замацавана за тыпавым напевам (напевам-формулай), рытмаінтанацыйнае, ладавае і іншае нападзенне якога вар'іруецца ў даволі шырокіх межах, часам да захавання толькі метрарытмічнай структуры. Супастаўленне варыянтаў, варыянтаў і інварыянта дазваляе меркаваць аб некаторых напрамках полістадыяльнага эвалюцыйнага развіцця формы і зместу каляндарна-абрадавых песень.

ЛІТАРАТУРА

1. Антропов, Н. Вариабельность обрядового термина в контексте этимологических версий / Н. Антропов // Variation in language, literature, folklore, and music : Programme and abstracts Annual conference of the Centre of Excellence in Estonian Studies and annual 61 st Kreutzwald Days conference, Tartu, on December 7-8, 2017. / Estonian Literary Museum of the University of Tartu, Estonia. – Tartu, 2017. – P. 18 – 19.
2. Земцовский, И. И. Песня как исторический феномен / И. И. Земцовский // Народная песня: проблемы изучения : сб. науч. трудов. – Л., 1983. – С. 4 – 21.
3. Кавалёва, Р. М. Беларускія куставыя песні: функцыі, паэтыка, семантыка / Р. М. Кавалёва // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац / гал. рэд. Т. В. Валодзіна. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 67 – 99.
4. Ковалёва, Р. М. Локально-региональные парадигмы белорусского фольклора: принципы и перспективы изучения / Р. М. Ковалёва // Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай ; уклад. В. В. Прыемка. – Мінск, 2011. – С. 18 – 31.
5. Паэзія беларускага земляробчага календара / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. А. С. Ліса. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 613 с.
6. Раговіч, У. І. Песенны фальклор Палесся : у 3 т. / У. І. Раговіч. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2001. – Т. 1. Песні святочнага календара. – 528 с.
7. Шарая, О. Н. Западнополесский обряд «вождения Куста» как социокультурный феномен и проблемы его изучения / О. Н. Шарая // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац / гал. рэд. Т. В. Валодзіна. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 32 – 66.
8. Шарая, О. Н. Куст / О. Н. Шарая // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – С. 761 – 763.

РЕЗІЮМЕ

Статья посвящена исследованию диахронной вариантности структуры и семантики белорусских народных песен весеннего цикла на материале нескольких сотен напевов и текстов обряда «Вождение Куста». Богатый материал позволил сделать выводы о характере и способах создания сюжетных, тематических, метроритмических мелодических вариантов. Вариантность как одна из первичных особенностей народного творчества в цикле белорусских календарно-обрядовых песен и непосредственно в кустовых песнях имеет свои закономерности.

SUMMARY

The article is devoted to the study of variation diachronic structure and semantics of Belarusian folk songs of the spring cycle of materials several hundred tunes and lyrics rites «Bush driving». Rich material allowed us to make some conclusions about the nature and methods of the Court of plot, theme, metroritmic, melodic variants. Variance as one of the primary feature of folk

art in a series of Belarusian calendar ceremonial songs and directly in bush songs has its own laws.

Марковіч Л. Г.

ГУЖАВЫ ПАСАЖЫРСКІ ТРАНСПАРТ У ГАРАДСКОЙ ПРАСТОРЫ МІНСКА XIX СТ. – 1920-Х ГАДОЎ

*Музей гісторыі горада Мінска
(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2018)*

Тэхнічнае ўдасканаленне пасажырскага гужавага транспарту на мяжы XVIII – XIX стст., а менавіта вынаходніцтва рысор, спрыяла з’яўленню новых відаў конных экіпажаў і пачатку іх шырокага выкарыстання ў паўсядзённым жыцці гараджан. Гужавы транспарт пачалі прымяняць не толькі для перавозкі грузаў і як сродак перамяшчэння паміж населенымі пунктамі, але і для паездак у межах аднаго горада.

У артыкуле на прыкладзе Мінска разгледжаны асноўныя тэндэнцыі развіцця пасажырскага гужавага транспарту на працягу XIX – 1-й трэці XX ст. Адзначаны храналагічны перыяд ахоплівае крыху больш за адно стагоддзе. У межах гісторыі існавання гужавага транспарту гэта невялікі адрэзак часу, але з пункту гледжання тэхнічных змен гужавы пасажырскі транспарт перажыў і росквіт, і заняпад.

Нягледзячы на тое, што XIX ст. і 20-я гг. XX ст. адносяцца да розных гістарычных эпох, гужавы пасажырскі транспарт у гэты час з’яўляўся асноўным сродкам перамяшчэння па горадзе Мінску.

У фарміраванні інфраструктуры гужавага транспарту ў Мінску вылучаецца некалькі этапаў:

- 1-я палова XIX ст. – пачатак шырокага выкарыстання гараджанамі гужавага транспарту як пасажырскага;
- 1850-я гады – 1892 г. – з’яўленне наёмнага гужавага пасажырскага транспарту (паслугі рамізнікаў);
- 1890-я гады – падзел грамадскага гужавага транспарту на наёмны рамізніцкі і паслугі мінскай коннай гарадской чыгункі;
- 1900 – 1920-я гады – суіснаванне гужавага пасажырскага транспарту і іншых сродкаў перамяшчэння (веласіпеды, аўтамабілі).

Невялікая колькасць выяў Мінска 1-й паловы XIX ст. паказвае гужавы транспарт як неад’емную частку гарадской прасторы. На малюнках зафіксаваны летнія (каляска, карэта, воз) і зімнія (вазок) віды транспарту.

На адной з акварэляў Ю. Пешкі «Від на Саборную плошчу Мінска» пачатку XIX ст. каля пад’езда дома губернатара стаіць карэта з кузавам белага колеру, чырвонымі коламі і возчыкам на козлах. У карэту запрэжана пара белых коней. На другой акварэлі гэтага мастака з відам на дом В. Ваньковіча ад драўлянага дома чалавек адводзіць воз («калёсы») для перавозкі грузаў. Выкарыстана аднаконная дугавая запрэжка. На акварэлі мастака з відам на сядзібу ў Смілавічах ад варотаў ад’язджае двухмесная каляска з паднятым

верхам. У калясцы – два пасажыры, кіруе возчык у кучарскім армяку сіне-шэрага колеру і капелюшы. У запрэжцы – двое коней карычневай масці.

Калі на малюнках Ю. Пешкі Мінск і ваколіцы паказаны ў летні час, то ў мастака Б. Лаверня – узімку. На гравюры з відам на Саборную плошчу 1-й трэці XIX ст. праз плошчу на вялікай хуткасці імчыць вазок з адным пасажырам. Кіруе транспартам возчык, выкарыстана аднаконная запрэжка.

Патрэба ў пасажырскім транспарце прывяла да з'яўлення своеасаблівага промыслу – возніцтва. Ім займаліся рамізнiкі – возчыкі наёмнага экіпажа, якія за грошы перавозілі пасажыраў па заяўленых адрасах.

У Мінску дзейнасць рамізнiкаў каардынавала гарадская дума, падпарадкоўваліся яны гарадской управе і гарадавым. «Правіламі аб рамiзным промысле ў г. Мінску» усталяваны ўзроставы цэнз для асоб, якія маглі працаваць рамiзнікамі – ад 18 да 60 год. Асобам, старэйшым за 60 год, дазвалялася працаваць пры ўмове добрага стану здароўя [6].

Аднаго з мінскіх рамiзнікаў можна заўважыць на малюнку з выявай Саборнай плошчы (невядомы мастак, 1870-я гг.): возчык экіпажа з адным пасажырам перасякае плошчу. Па характэрным капелюшы і армяку можна сцвярджаць, што экіпажам кіруе рамiзнік. Пры запрэжцы каня выкарыстана дуга (арыгінал малюнка захоўваецца ў Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі).

Пры ўладкаванні на працу рамiзнік атрымоўваў пісьмовы дазвол, жэтон з нумарам і жасцяную бляху з такім жа нумарам для мацавання на козлы экіпажа. Гэты ж нумар рамiзнік белай фарбай пазначаў на экіпажы. У пасведчанні рамiзніка пісалі нумар і месца яго стаянкі. На працу возчык павінен быў выходзіць у цвярозым стане, у чыстых кучарскіх армяку і капелюшы.

Асобныя параграфы прысвечаны правілам дарожнага руху наёмных экіпажаў. Яны рэгулявалі напрамкі і хуткасць руху. Прыпынкі рамiзнікаў адпавядалі месцам стаянкі, указаным у выдадзеных пісьмовых пасведчаннях. На біржах (месцах стаянкі рамiзнікаў) яны маглі стаяць у радок, на вуліцах і перакрываваннях – адзін за адным. Рухацца дазвалялася толькі па правым баку вуліцы. Кантралявалася таксама хуткасць руху: з пасажырам рамiзнік ехаў падбегам, паражняком – крокам.

Па «Памятных кніжках Мінскай губерні» магчыма рэканструяваць напрамкі руху рамiзнікаў. Вядома каля 23 маршрутаў, асноўнай мэтай якіх з'яўлялася злучэнне цэнтра горада (Саборнай плошчы) з гарадскімі ўскраінамі (прадмесцямі) і чыгуначнымі вакзаламі (з 1870-х гг.), чыгуначныя вакзалы з прадмесцямі горада. Асобна існавалі маршруты, якія злучалі Кацярынінскі сабор (сучасны Петрапаўлаўскі сабор на Нямізе) з прадмесцем Ляхаўкай і Багадзельную вуліцу (сучасную вул. Камсамольскую) з Захар'еўскім мастом. Такім чынам, маршруты руху рамiзнікаў улічвалі самыя людныя месцы ў горадзе і аддаленыя ад цэнтра тэрыторыі. Акрамя таго, рамiзнікі маглі працаваць па індывідуальным маршруце, які прапаноўвалі пасажыры.

Карыстанне паслугамі рамізнiка было платным. На кошт праезду ўплывалі від транспарту (дрожкі і гарадскія сані ці калымажкі і простыя сані), маршрут. Кошт праезду па індывідуальных маршрутах разлічваўся, зыходзячы з часу, праведзенага ў паездцы.

За парушэнне правіл рамізнiкаў і прыватных возчыкаў штрафавалі ў памеры 15 руб., за парушэнне хуткасці руху маглі арыштаваць на 7 дзён ці аштрафаваць на 25 руб.

Акрамя аказання транспартных паслуг па перавозцы пасажыраў, рамізнiкі мелі шэраг абавязкаў ва ўладкаванні гарадскога жыцця. Яны павінны былі дапамагаць тушыць пажар, адвозіць у бальніцы хворых і замерзлых людзей, якіх сустракалі на вуліцах горада. Рамізнiкаў, што добрасумленна выконвалі правілы на працягу года, гарадскія ўлады ўзнагароджвалі дадатковым галуном (дэкаратыўная стужка), ім аздаблялі капялюш.

Значна пазней рамізнiкі прымалі ўдзел у дабрачыннай акцыі «Дзень белай кветкі», накіраванай на збор сродкаў для хворых на сухоты.

Такім чынам, са з'яўленнем рамізнiкаў у Мінску пачынае фарміравацца сфера транспартных паслуг па перавозцы гараджан, якая ўключала распрацоўку маршрутаў і месцы стаянак, правілаў руху, разлік кошту праезду, клопат пра тэхнічны і эстэтычны стан транспартных сродкаў, камфортнасць пасажыраў падчас паездкі.

Усталяванне ў горадзе руху па коннай гарадской чыгунцы дазволіла ўдасканаліць сферу транспартных пасажырскіх паслуг. Але з'яўленне новага для жыхароў Мінска транспарту патрабавала пэўнай увагі з боку гарадской управы.

У адрозненне ад рамізнiкаў, якія часцей з'яўляліся ўласнікамі транспартных сродкаў і коней, для абслугоўвання дзейнасці коннай чыгункі патрэбны былі служачыя розных спецыяльнасцей (конюхі, кандуктары, кучары, фарэйтары, кавалі і інш.), дэпо для захоўвання вагонаў, стайні для коней. Вагонны парк конкі пабудавалі на пляцы паміж Базарнай, Пецябургскай, Васільеўскай вуліцамі і Захар'еўскім завулкам (сучасны раён БДУ). Уздоўж Захар'еўскага завулка і Базарнай вуліцы знаходзіліся тры драўляныя стайні, мураваная кузня. На Пецябургскай вуліцы размяшчаліся два драўляныя вагонныя дэпо на два і на тры пуці і падстрэшак для падкоўвання коней. На Васільеўскую вуліцу выходзіў фасад драўлянага доміка вартаўніка. Сярод будынкаў вагоннага парка конкі значыліся казарма для конюхаў, лазарэт для хворых коней, будка для ўзважвання, будынак для захоўвання прыналежнасцей для вагонаў і пуцей [5].

Усе будынкi, за выключэннем кузнi, былі пабудаваны з дрэва на мураваных падмурках, атынкаваных цэмантам. Драўляныя сцены будынкаў фарбавалі алейнай фарбай. Стрэхі вагонных дэпо змазвалі асфальтавым лакам.

У 1910-я гады штат служачых мінскай конкі налічваў каля 110 чалавек. Сярод іх пераважалі выхадцы з розных паветаў Мінскай губерні, большасць з іх прадстаўлялі хрысціяне (55 каталікоў і 50 праваслаўных), працавалі і 5 іўдзеяў. Сярод працаўнікоў конкі былі людзі рознага ўзросту (ад 13 да

74 гадоў). Побач з мужчынамі, якія абслугоўвалі конку, працавала і Марыя Аляксандраўна Легатовіч, віленская мяшчанка, якая пражывала ў Мінску з нараджэння [4].

Па ўспамінах жыхаркі горада Мінска А. Я. Малыхінай, дзве яе бабулі, сёстры Ніна і Вера Гардзіевіч, свой працоўны шлях пачыналі са службы кандуктарамі конкі, а потым прайшлі курсы вагонаважатых трамваяў у Петраградзе і працягвалі працаваць у Мінскім трамвайным дэпо.

Такім чынам, узнікненне коннай гарадской чыгункі ў жыцці гараджан садзейнічала з'яўленню новых прафесій – кандуктараў, якімі маглі працаваць і жанчыны, падзелу возчыкаў гужавога транспарту на рамізнікаў і кучараў.

Служачых конкі можна было пазнаць па форме цёмна-сіняга колеру і адпаведнаму жэтону з назвай установы і пасады. Непасрэдна з пасажырамі ўзаемадзейнічаў кандуктар. Ён сачыў за чысцінёй і наяўнасцю святла ў салоне вагона. Але асноўным абавязкам кандуктара было распаўсюджванне праязных білетаў. Адзін білет быў сапраўдны на адну паездку. У выпадку яго страты пасажыр вымушаны быў набыць новы.

Праезд на концы быў платны, але больш танны ў параўнанні з коштамі за праезд у рамізнікаў. Таму гарадская Управа пры абмеркаванні праекта на ўладкаванне коннай чыгункі слухна заўважыла, што пуск руху па концы прывядзе да пэўных страт у рамізнікаў.

На кошт праезду на концы ўплывала працягласць маршрутаў. Правам бясплатнага праезду карысталіся прадстаўнікі паліцыі. Трубачыстам і пасажырам з сабакамі ехаць у конным вагоне забаранялася. У 1905 г. абмяркоўвалі льготы для інвалідаў – удзельнікаў вайны.

Асобую ўвагу служачыя конкі надавалі догляду коней. Па звестках за 1913 г., на концы працавала 99 коней. Калі рамізнікам «Правіламі...» ставіўся ў абавязак клопат пра гэтых жывёл (патрабавалася не нагружаць іх вялікай паклажай, не перавозіць больш за чатырох пасажыраў), то за «жывымі механізмамі» конкі сачылі конюхі. Для хворых коней быў абсталяваны лазарэт, у смеце яго расходаў значыліся паслугі ветэрынараў, «рамонт» і падкоўванне коней, змазка капытоў, набыццё гліны і рагожы.

У крамах набывалі падковы, конныя цвікі – «ухналі», шыпы, якія мацавалі да падкоў у зімовы час, шорны матэрыял. Асобныя расходы былі звязаны з рамонтам конскай вупражы.

У адрозненне ад аднаконнай дугавой запрэжкі наёмных экіпажаў рамізнікаў конюхі конкі выкарыстоўвалі пастромкавую вупраж. З мэтай зберажэння коней у валёк запрэжкі дадаткова мацавалі так званыя зберагальнікі конскай сілы, паколькі ў час руху на дарозе ўзнікаюць такія перашкоды, як камяні, калдобіны і г. д. Пры іх пераадольванні коні адчуваюць моцны штуршок, вялікае напружанне сіл. Таму для змякчэння ўдараў прымянялі спецыяльныя спружыны – мадэратары ці амартызатары цягі [2].

Конная чыгунка патрабавала ўкладкі рээк. Чатыры маршруты конкі былі спраектаваны з мэтай не перашкаджаць руху рамізнікаў і ахоплівалі

тэрыторыю амаль усяго горада. На ўчастках ад чыгуначных вакзалаў да Саборнай плошчы маршруты конкі і рамізнікаў супадалі.

Рэйкі і лежні ўкладвалі ў адзін пуць па правым баку вуліцы, каб не перашкаджаць руху экіпажаў. Толькі па Губернатарскай вуліцы рэйкі размяшчалі пасярэдзіне дарогі, на Захар'еўскай – у два пуці. На працягу існавання конкі рэйкі час ад часу разбіралі, рамантавалі, замянялі на новыя і г. д. Напрыклад, на фотаздымках з выявамі Мінска 1918 г. на Саборнай плошчы бачны шэраг рэек, быццам нарыхтаваных для замены адрэзку пуці.

Адным з патрабаванняў гарадской Управы да акцыянернага таварыства па ўладкаванні коннай чыгункі ў Варонежы, Туле і Мінску было брукаванне праезнай часткі вуліц, па якіх пралягалі маршруты конкі. Каб лепшым было счапленне капытоў коней з маставой, міжрэйкавае палатно таксама брукавалі камянямі.

Інструкцыя «Аб парадку ўтрымання і карыстання коннай чыгункай» прадугледжвала чыстку пуці ад смецця, снегу і бруду. Для ўпарадкавання руху вагоннай конкі існаваў расклад. Аб усіх зменах паведамлялася ў газетах, развешвалі аб'явы ў вагонах.

Хуткасць руху конных вагонаў мела пэўныя абмежаванні. Мінімальная хуткасць руху была 5-6 вёрст у гадзіну, максімальная – 12 вёрст у гадзіну. Пасажыры выходзілі і заходзілі ў вагон падчас руху, прыпынкаў не было. Таму ў гісторыі Мінска вядомы і дарожна-транспартныя выпадкі на концы, якія адразу траплялі на старонкі мясцовых газет.

Такім чынам, усталяванне коннай чыгункі ў Мінску на некаторы час дазволіла пашырыць транспартныя паслугі па перавозцы жыхароў. Аднак ужо ў 1910-я гады ўтрыманне коннай чыгункі з'явілася стратным. Пашырыліся думкі аб замене коннага вагона трамваем на электрацязе.

З 1890-х гадоў у Мінску з'яўляюцца новыя віды транспарту, якія выступалі альтэрнатывай гужавому: веласіпеды і аўтамабілі. Шэраг аб'яў аб прапановах набыцця веласіпедаў у крамах і майстэрнях (магазін Т. Каца на Губернатарскай вул., «Спорт» на Захар'еўскай і інш.) сведчаць аб нарастанні попыту на гэты транспартны сродак. Аўтамабілі маркі «Форд» можна было выпісаць праз магазін Левіна (у гасцініцы «Еўропа») [7, с. 98 – 106].

Новыя транспартныя сродкі канкурыравалі з гужавым транспартам. Тэхнічныя магчымасці (хуткасць руху) экіпажаў, веласіпедаў і першых аўтамабіляў былі амаль аднолькавыя. Хуткасць руху першых аўтамабіляў была фіксаванай – да 12 кіламетраў у гадзіну.

Веласіпеды сярод гараджан набывалі папулярнасць яшчэ па адной прычыне. Асаблівых навыкаў для кіравання не патрабавалася, не патрэбны былі коні.

Таму новыя сродкі пачалі выціскаць гужавы транспарт. Яшчэ адна праблема, з якой сутыкнуліся возчыкі конных экіпажаў і вагонаў, была звязана з шумам матораў аўтамабіляў. Асабліва востра гэтая праблема паўстала ў 1914 – 1918 гг. Коні пужаліся аўтамабіляў, возчыкі часам не маглі зладзіць з імі, што прыводзіла да сутыкненняў і аварый.

Разбурэнні ў выніку Першай сусветнай вайны амаль знішчылі наяўную сетку гужавога транспарту. 2 мая 1918 г. кіраўнік Мінскай коннай чыгункай быў вымушаны прыняць рашэнне аб звальненні ўсіх служачых на нявызначаны тэрмін [3]. Таму асноўная нагрузка па перавозцы гараджан ускладалася на рамізнікаў.

У 1920-я гады Гарадскім саветам дэпутатаў была рэарганізавана сістэма транспартных пасажырскіх перавозак з улікам запатрабаванняў сучаснасці. На базе сеткі руху рамізнікаў, кіравання коннай гарадской чыгункай, карэтнай майстэрні сфарміравалася ўпраўленне мясцовым транспартам (УМТ). Увага надавалася новым відам транспарту: трамваю на электрычнай цязе і аўтобусам, якія паступова павінны былі замяніць гужавы транспарт. Але здарылася так, што магутнасці мінскай электрастанцыі не хапіла для пуску трамвая, набытыя аўтобусы не маглі ездзіць па бездарожжы. Таму ў 1920-я гады яшчэ працягвалі выкарыстоўваць гужавы транспарт [1].

Згодна з абавязковай пастановай № 5 Мінскага гарадскога савета ад 24 лістапада 1926 г. з мэтай упарадкавання рамізнага промыслу, стварэння небяспечнага руху было ўсталявана 25 месцаў стаянкі рамізнікаў, сярод якіх 19 – для легкавых рамізнікаў. У параўнанні з дарэвалюцыйным часам гэтыя пункты размяшчаліся на перакрываваннях вуліц цэнтральнай часткі горада, адлегласці паміж пунктамі значна скараціліся.

Як і раней, рамізнікі атрымлівалі пасведчанні, але пасля аплаты ўстаноўленага для занятку рамізным промыслам грашовога збору. Два разы ў год рамізнікі праходзілі тэхагляд экіпажаў і ветэрынарны агляд коней. Па словах дырэктара турфірмы «Трэвэл» Л. Я. Хмяльніцкай, дзядуля якой працаваў рамізнікам, у пасведчанні рэгістравалі экіпаж разам з канём.

У жніўні 1921 г. узнавіла свой рух конка. Але цяжкасці ў трыманні коней прыводзілі да пытання аб мадэрнізацыі коннага вагона рухавіком.

У 1928 г. па рэйках коннай чыгункі праехаў першы электрычны трамвай. Конка перастала існаваць, дзейнасць рамізнікаў не карысталася былым попытам.

Такім чынам, транспартная сфера Мінска 2-й паловы XIX ст. – 1-й трэці XX ст. развівалася даволі дынамічна. Уладкаванне руху гужавога транспарту садзейнічала добраўпарадкаванню гарадскога асяроддзя. Пашырэнне відаў гужавога транспарту спрыяла разгалінаванню спецыяльнасцей, з'яўленню новых прафесій, уключэнню жанчын у транспартную сферу. Нягледзячы на з'яўленне новых відаў транспартных сродкаў, гужавы транспарт да канца 1920-х гадоў з'яўляўся асноўным сродкам перамяшчэння жыхароў Мінска. Розныя віды гужавога транспарту спрыялі фарміраванню культуры абслугоўвання пасажыраў, узаемадзеянню пешаходаў, пасажыраў і возчыкаў, возчыкаў розных транспартных сродкаў паміж сабой.

ЛІТАРАТУРА

1. Етчик, Е. Л. От конки до метро / Е. Л. Етчик. – Минск : Полымя, 1991. – 134 с.

2. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 1. Воп. 1. Спр. 6113.
3. НГАБ. – Ф. 24. Воп. 1. Спр. 3673.
4. НГАБ. – Ф. 295. Воп. 1. Спр. 8033.
5. НГАБ. – Ф. 299. Воп. 5. Спр. 1038.
6. Памятная книжка и календарь Минской губернии на 1890 год. – Минск : Типолитография Б. И. Соломонова, 1889. – 429 с.
7. Шыбека, З. В. Мінск сто гадоў таму / З. В. Шыбека. – Мінск : Беларусь, 2007. – 304 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные тенденции развития гужевого пассажирского транспорта в Минске на протяжении XIX – 1-й трети XX в. В основу предложенной периодизации положено появление новых видов гужевого транспорта, его взаимодействие с другими транспортными средствами. Анализируется значение деятельности извозчиков и услуг минской конки в организации пассажирского транспортного движения.

SUMMARY

In the article considers the main tendencies of the development of horse-drawn passenger transport in Minsk during the XIX – first third of the XX centuries. The basis for the proposed periodization of the appearance of new types of carriage transport, its interaction with other vehicles. The author analyzes the importance of the activity of cab drivers and services of the Minsk horse in the organization of passenger traffic.

Мешков Р. В.

ИСТОРИОГРАФИЯ ОБРЯДОВО-ПРАЗДНИЧНЫХ ТРАДИЦИЙ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ ВО 2-Й ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 12.03.2018)*

Исследование праздничной культуры имеет большое значение и принадлежит к одной из приоритетных проблем в этнологической науке. Истоки еврейской праздничной культуры на территории Беларуси связаны с первым появлением в этом регионе евреев приблизительно в XIV в. Понимание данной проблемы необходимо для построения грамотной государственной политики поддержания праздничной культуры, в частности, еврейской, в Беларуси. Анализ историографических источников позволяет определить состояние, уровень научной изученности проблемы и перспективные направления дальнейших исследований. Цель данной статьи – проследить историю изучения обрядово-праздничных традиций евреев Беларуси во 2-й половине XX – начале XXI в.

Обрядово-праздничные традиции евреев Беларуси во 2-й половине XX – начале XXI в. как специальная проблема не изучались. В целом им посвящены работы американских, израильских, немецких, российских и белорусских учёных. Однако количество подобных исследований на данный момент незначительное.

Белорусский историк-германист М. В. Стрелец в статье «Евреи Беларуси в XX веке: опыт приобретения и потерь» высказал точку зрения, что

белорусских историков тема еврейской общинной жизни не интересует или считается ими бесперспективной; автор видит потенциал в изучении фонда Уполномоченного Совета по делам религиозных культов при Совете Министров СССР по БССР [1]. М. В. Стрелец называет главы в книге Смиловицкого о еврейской жизни в Городне, Червене и Речице новаторскими в белорусской историографии.

Израильский историк Мордехай Альтшулер и профессор Яков Рои рассматривали еврейскую религиозную жизнь в Советском Союзе в целом, а непосредственно Беларуси посвящены работы Смиловицкого.

В книге «Кто живёт в Беларуси» В. Ф. Батяев в разделе «Евреи. Традиции материальной, духовной и социальной культуры» рассмотрел некоторые аспекты праздничных традиций евреев Беларуси, в частности, питания, костюма, семейной обрядности, религиозные праздники и обряды. В. В. Шейбак в разделе «Евреи. Динамика численности и современные этнокультурные особенности» уделил внимание еврейским общественным объединениям и организациям в Беларуси в конце XX – начале XXI в., охарактеризовал этнокультурные особенности еврейской этнической общности в современной Беларуси, а также некоторые аспекты праздничной культуры.

Серия сборников «Память о еврейском местечке» посвящена истории и культуре евреев различных регионов Восточной Европы, в том числе и Беларуси [2; 3]. Издания базируются на материалах, собранных во время экспедиций 2011 – 2015 гг. в городах Лепель и Глубокое Витебской области, организованных Центром научных работников и преподавателей иудаики в ВУЗах «Сэфер» и Центром славяно-иудаики Института славяноведения РАН. А. Головина в статье «Еврейский календарь глазами иноэтнических соседей» рассматривает еврейские праздники города Глубокое с точки зрения нееврейского населения. А. Скопина в разделе «На стыке двух религий» на примере двух семей города Глубокое, чьи пути пересеклись в культурном пространстве разных конфессиональных традиций, также даёт информацию о еврейской праздничной культуре этого бывшего местечка. К. Гавриленко рассмотрел благотворительность в еврейском погребальном обряде на территории Западной Беларуси. О. Белова в публикации «Быт и повседневность в рассказах жителей Глубокое» уделила основное внимание религиозной жизни, например, ритуалам и атрибутам, пищевым запретам, молению, синагоге; значению субботы и воскресенья; таким еврейским праздникам, как Пасха, Будки, Трубки, Кучки, «Никипор», или «Чертохоп», «праздник с факелами»; обрядам жизненного цикла (еврейской свадьбе, погребальному обряду, еврейским похоронам глазами неевреев).

Аналогичные исследования были проведены в Латгалии, которая частично включает некоторые районы Витебщины, что отразилось в сборнике «Утраченное соседство: евреи в культурной памяти жителей Латгалии». Д. Веденяпина и С. Погодина рассмотрели пищевые практики евреев Латгалии. С. Погодина отметила, что латгальские респонденты зачастую по

приверженности к вере, своей религиозной сплочённости и многочисленным чертам сравнивают евреев со старообрядцами. Автор исследовала традиции имянаречения у евреев Латгалии, поскольку данная проблема входит в обширный комплекс, связанный как с родильной, так и с погребальной обрядностью в еврейской традиции. С. Амосова рассмотрела наветные тексты и другие представления о еврейских праздниках у жителей Латгалии, а также выделила некоторые особенности календарных праздников. В. Кухтина описала жизненный цикл евреев этого региона: рождение, свадьбу, похороны. Э. Иоффе на основе рассказов жителей Латгалии рассмотрел символику ритуальных предметов, например, молитвенных и похоронных принадлежностей, посуды в контексте еврейских праздников. Пути обхода праздничных и шаббатных запретов в еврейской традиции были исследованы М. Гехт.

Коллективные монографии белорусских этнологов серии «Этнокультурные процессы в прошлом и настоящем», охватывающие Центральную Беларусь, Восточное Полесье [4], Гродненское Понёманье, Белорусское Подвинье, дают комплексное представление о многих аспектах традиций и культуры, в том числе о календарных праздниках и обрядах евреев Беларуси в XX – XXI вв. Так, А. Вл. Гурко и А. Викт. Гурко рассмотрели этноконфессиональную историю евреев, современное состояние еврейских религиозных организаций. Особенности традиций повседневного питания евреев в Центральном регионе Беларуси и Белорусском Подвинье (XX – начало XXI в.) раскрыла Н. С. Бункевич. В. Ф. Батяев и В. В. Шейбак представили сведения о еврейских общественных объединениях Восточного Полесья и Белорусского Понёманья соответственно и рассмотрели основные направления их деятельности, а А. А. Крумплевская – по национально-культурным объединениям Витебской области в 1980-е – начале XXI в., а также на материалах полевых этнографических экспедиций проанализировала вклад еврейских общин Витебщины в развитие праздничной культуры области. А. Вл. Гурко установила новые черты религиозной праздничной обрядности евреев Восточного Полесья в конце XX – начале XXI в. Интерес представляет исследование И. А. Поповым аспектов участия евреев в праздничном Республиканском фестивале национальных культур в Гродно.

Немецкий семитолог и иудаист Хайнрих Зимон изучил личные праздники и знаменательные дни, такие как рождение и обрезание, выкуп первенца, бар-мицва и бат-мицва, вступление в брак, развод, смерть, похороны, траур, ритуальное омовение, а также еврейские законы о пище [5]. Особое внимание автор уделил исследованию еврейских религиозных праздников [6].

Некоторые работы написаны раввинами. Так, книга «Еврейский мир. Важнейшие знания о еврейском народе, его истории и религии» американского раввина современного ортодоксального направления Джозефа Телушкина [7], претендующая по охвату материалов на энциклопедичность,

содержит статьи-эссе, посвящённые еврейскому календарю, обрядам жизненного цикла, еврейским праздникам.

Белорусские этнологи А. Викт. Гурко и А. Вл. Гурко в монографии «Гісторыя канфесій на Беларусі ў другой палове ХХ стагоддзя» [8] на основе большого массива архивных материалов рассмотрели историю иудаизма в Беларуси и развитие конфессиональной структуры общества на протяжении 2-й половины ХХ в., современную конфессиональную ситуацию в Беларуси.

Из современных исследователей изучением праздника Пурим занимались М. Франк, Й. Мазор, П. Полонский [9], Г. Я. Дубовский [10]. М. Береговский рассмотрел еврейские народные музыкально-театральные представления – пуримшпили [11]. Э. Ки-Тов в «Книге нашего наследия» рассказывает о традициях дней еврейского года [12]. Р. Козодой и Ю. Мануйлова рассмотрели основные еврейские праздники [13; 14].

Значение Шаббата и символика его составляющих (в том числе субботних песен) рассмотрены в работах Х. Ароновича, С. Сертнер, И. Робейко, Р. Энтина, М. Пантелята, Д. Паланта, И. Гиссера, А. Фейгина, А. Каплана [15], И. Грюнфельда, М. Гринберга [16], У. Зильбигера [17], Я. Й. Позена [18], З. Гринвальда [19].

Вопросам традиционной еврейской кухни, праздничного питания, законам кашрута мясной и молочной кухни, разогревания пищи в субботу посвятили свои работы Ш. Вагисал, Я. Бергман, Ш. Ански, М. Шпелер, Н. Хофнер, Э. Роуз, Э. Розенберг, Т. Рам, Е. Маленкина.

Еврейские традиции и обряды, сопровождающие рождение ребёнка, рассмотрела Л. Внукова, а ритуал брит-мила, или обрезание, описывает И. Гордон [20]. В этой брошюре объясняется смысл и значение заповеди обрезания. Традициям Бар-мицвы и Бат-мицвы посвящён сборник статей [21].

В книге И. Гольдшмидта «Когда вступаешь в брак» [22] кратко излагаются традиции еврейского сватовства, подход к созданию семьи. В книге раввина А. Каплана «Совершаются на небесах» подробно описаны подготовка к свадьбе и свадебный ритуал: помолвка, выбор даты, кольцо, свадебное платье. Й. Лейбович анализирует особенности сватовства и браков в еврейской традиции.

Изучением еврейских традиций похорон, траура, дней памяти и вопросов смерти занимались П. Полонский, М. Китросская, М. Ламм [23].

В книгу американской исследовательницы Б. Гринберг «Традиционный еврейский дом» [16] включены разделы, посвящённые повседневной еврейской жизни, поведению в будни и субботу, обрядам перехода, еврейским праздникам. Книга раввина Д. Айзенберга «Так скажи дому Яакова», отражающая условия современности, объединяет законы и обычаи, касающиеся еврейских женщин.

«Антология еврейского педагога» в 14 томах, составленная П. Полонским, З. Дашевским, Х. Левицким, М. Китросской, представляет собой результат многолетнего совместного труда российских и израильских учёных и носит энциклопедичный характер. В антологии выделяются книги,

посвящённые религиозным, семейным и общинным еврейским праздникам и обрядам: том 1 «Шаббат. Осенние праздники»; том 2 «Ханука. Ту би-Шват»; том 3 «Пурим. Песах»; том 4 «Шавуот. Израильские праздники»; том 5 «Посты и дни памяти»; том 6 «Еврейская семья»; том 12 «Евреи в современном мире: религия, национальность, государство».

Российский этнолог Е. Э. Носенко-Штейн в статье «“Свое” и “чужое” в современном российском городе: еврейская сакральная география» [24] на основе проведённых ею опросов рассмотрела некоторые аспекты трансформации культурной памяти у евреев в современной России, а также восприятие синагоги, церкви, еврейского общинного центра, их связь с различными формами культурной самоидентификации. В целом, автор применила к изучению еврейских праздников историко-генетический подход.

Г. Я. Дубовский в статье «Пурим (еврейский религиозный и национальный праздник: сюжет, специфика, историческая основа, степень актуальности)» [10] изложил сюжет еврейского национального религиозного праздника Пурим, описал языческие черты, отличающие его в еврейской религиозной традиции, показал историческую основу сюжета и актуальность Пурима.

Российский этнолог М. М. Каспина в статье «Столкновение закона и обычая в традиционной культуре евреев Восточной Европы: народный иудаизм» [25] рассмотрела способы обхождения ряда прямых религиозных запретов, выработанных в еврейской традиционной культуре. Автор на основе полевых материалов экспедиций, проведённых в начале XXI в. на территории бывших еврейских местечек Восточной Европы, рассмотрела случаи столкновения обычая и закона на примере ашкеназских евреев Восточной Европы XX в.

В работе «Календарные обряды и фольклор в воспоминаниях евреев Украины» [26] М. М. Каспина выявила устойчивые повторяющиеся мотивы восточноевропейского еврейства, отражающие впечатления информантов о традициях, связанных с еврейскими праздниками. Она установила, что через детские воспоминания транслируется историческая память о самых устойчивых деталях традиционной культуры.

В статье «К вопросу об особенностях питания приверженцев различных религиозных традиций» М. В. Новикова, Н. Л. Султаева, В. В. Галицкий рассмотрели основы праздничного питания евреев, обозначили рекомендованные и запрещённые продукты питания, способы кулинарной обработки.

Роли женщины в современном ортодоксальном иудаизме посвящена статья С. В. Анистратенко «Ортодоксальный иудаизм: женщина и трансформация её ролей в религиозном институте». Автор обращает внимание на гендерные отношения в ортодоксальных общинах в разных странах еврейской диаспоры и влиянию общества на них. С. В. Анистратенко рассмотрел основные патриархальные черты еврейской ортодоксальной традиции и их критику феминистскими авторами.

На базе материалов по еврейским праздникам и обрядам, представленных в данной статье, выделим следующие группы исследований, посвящённых: 1) еврейским религиозным календарным праздникам и обрядам; 2) семейным праздникам и традициям; 3) общинным праздникам и обрядам евреев.

Таким образом, ранее проблема еврейской праздничной культуры в Беларуси во 2-й половине XX – начале XXI в. не была предметом специального изучения, что обуславливает необходимость этнологических исследований по данной проблематике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стрелец, М. В. Евреи Беларуси в XX веке: опыт приобретения и потерь / М. В. Стрелец // Вестник Полоцкого государственного университета: научно-теоретический журнал. – 2016. – № 9. – С. 67 – 75.
2. Глубокое: память о еврейском местечке / С. Н. Амосова [и др.] ; под ред. И. В. Копчёновой. – М. : Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2017. – 375 с.
3. Лепель: память о еврейском местечке / О. В. Белова [и др.] ; под ред. С. Н. Амосовой. – М. : Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2015. – 495 с.
4. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2010. – 465 с.
5. Зимон, Х. Еврейские традиции – личные праздники и знаменательные дни / Х. Зимон. – Берлин : Hentrich & Hentrich, 2004. – 61 с.
6. Зимон, Х. Еврейские праздники: красные дни еврейского календаря / Х. Зимон. – Берлин : Hentrich & Hentrich, 2004. – 64 с.
7. Телушкин, Й. Еврейский мир / Й. Телушкин ; пер. с англ. Н. Иванова, В. Владимировой. – М. ; Иерусалим : Мосты культуры, Гешарим, 2012. – 624 с.
8. Верашчагіна, А. У. Гісторыя канфесій на Беларусі ў другой палове XX стагоддзя / А. У. Верашчагіна, А. В. Гурко. – Минск : ІСПД, 1999. – 136 с.
9. Осенние праздники: Рош ха-Шана, Йом Кипур, Суккот, Шмини Ацерет / Симхат Тора / сост. П. Полонский. – Иерусалим : Маханаим, 1993. – 94 с.
10. Дубовский, Г. Я. Пурим (еврейский религиозный и национальный праздник: сюжет, специфика, историческая основа, степень актуальности) / Г. Я. Дубовский // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2012. – № 1 (9). – С. 61 – 69.
11. Береговский, М. Я. Пуримшпили. Еврейские народные музыкально-театральные представления / М. Я. Береговский ; подг. текстов, вступ. ст. Э. М. Береговской. – Киев : Дух и литера, 2001. – 648 с.
12. Ки-Тов, Э. Книга нашего наследия. Еврейский календарь, его памятные дни и их значение / Э. Ки-Тов. – М. ; Иерусалим : Мосты культуры, Гешарим, 2016. – 984 с.
13. Козодой, Р. Еврейские праздники / Р. Козодой ; пер. с англ. О. Шир. – М. : Арт-Бизнес-Центр, 1993. – 287 с.
14. Мануйлова, Ю. Еврейские праздники, обычаи, обряды / Ю. Мануйлова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. – 320 с.
15. Каплан, А. Суббота – день вечности / А. Каплан ; пер. с англ. Г. Липш. – Израиль : Шамир, 1998. – 58 с.
16. Гринберг, Б. Традиционный еврейский дом / Б. Гринберг; пер. О. Закс-Аполлонова. – М. ; Иерусалим : Гешарим, 1998. – 455 с.

17. Зильбигер, У. Хлеб, огонь и вода: законы семейной чистоты. Зажигание субботних и праздничных свечей. Отделение халы от теста / У. Зильбигер; пер. М. Каминская, Д. Крыжановская. – М. : Толдот Йешурун, 2005. – 96 с.
18. Позен, Я. Й. Законы Шаббата в кратком изложении / Я. Й. Позен. – Иерусалим : Швут Ами, 2013. – 261 с.
19. Суббота, праздники, будни: законы и обычаи еврейской жизни / сост. З. Гринвальд; пер. Р. Энтин. – М. : Бней-Брак, 1989. – 299 с.
20. Гордон, Й. Брит Мила: знак вечного союза / Й. Гордон; под ред. И. Миркина. – 2-е изд. – Иерусалим : Маханаим, 1994. – 32 с.
21. Традиции Бар-мицвы и Бат-мицвы: сб. ст. / Ассоциация народных университетов еврейской культуры; сост. С. Ю. Внукова; под ред. С. И. Августевич. – М. : Еврейский мир, 2001. – 56 с.
22. Лейбович, Й. Сватовство и брак / Й. Лейбович; пер. М. Хаимский. – Иерусалим : J. M. E., 2000. – 198 с.
23. Ламм, М. Жизнь и вечность: вопросы смерти, траура и дней памяти в традиции иудаизма / М. Ламм; пер. с англ. И. Москович, Ю. Вишнепольская. – Нью-Йорк; Тель-Авив; Торонто; Иоганнесбург : ХАМА, 1987. – 242 с.
24. Носенко-Штейн, Е. «Свое» и «чужое» в современном российском городе: еврейская сакральная география / Е. Носенко-Штейн // Антропологический форум. – 2014. – № 23. – С. 123 – 139.
25. Каспина, М. М. Столкновение закона и обычая в традиционной культуре евреев Восточной Европы: народный иудаизм / М. М. Каспина // Антропологический форум. – 2010. – № 13. – С. 39 – 54.
26. Каспина, М. М. Календарные обряды и фольклор в воспоминаниях евреев Украины / М. М. Каспина // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2011. – № 9 (71). – С. 238 – 255.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется историография обрядово-праздничных традиций евреев Беларуси во 2-й половине XX – начале XXI в. Проанализированы и систематизированы работы, в которых есть сведения по данной проблеме, определена степень её изученности.

SUMMARY

The article examines the historiography of ritual and festive traditions of the Jews of Belarus in the second half of the XX – the beginning of the XXI century. The author analyzed and systematized the works, in which there is information on this problem, the degree of its study is determined.

Ненадавец Я. А.

СЕМАНТЫКА ДУНАЯ Ё БЕЛАРУСКІХ БАЛАДАХ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 21.02.2018)*

Балады захоўваюць найстаражытнейшыя элементы духоўнай культуры беларусаў. У той жа час у іх не зафіксавана ўяўленняў, звязаных са стварэннем Сусвету, а таксама Дунаем як першапачатковай ракой, прарадзімай славян. Магчыма, гэта звязана з больш познім (у параўнанні з іншымі фальклорнымі жанрамі) узнікненнем балад. Верагодна, што тэма космагенезу (касмагоніі) не адпавядала мэтам і функцыянальнасці жанру. Як

адзначыла Л. Салавей, «носьбіты народных балад абазначалі іх як “доўгія песні”, “смутныя”, “жаласныя”, “абы-калі”, “так песні”, “быль”» [3, с. 125].

Згадванне Дуная ў баладах даволі распаўсюджана. І ў кантэксце жанру гэта не канкрэтная рака, прывязаная да пэўнай мясцовасці, а міфалагізаваны, абагульнены вобраз воднай стыхіі, мяжы. У артыкуле будзе разгледжана семантыка Дуная ў кантэксце балад.

Па-першае, з Дунаем звязаны матыў смерці, забойства на вайне або ў выніку сямейнай трагедыі: «*А там кроў плыве ды Дунай-ракой, / А ваўкі грызуць белы костачкі*» [1, с. 61]; «*Дунаю, Дунай, чаго ціха йдзеш? / За сабой, Дунай, тры палкі вядзеш: / У першым палку конікі іржуць, / А ў другім малайцы пяюць, / А ў трэцім палку дзяўчына плача*» [1, с. 79]; «*Матка старая, сястра малая, / А жонка мая на Дунай пайшла, / На Дунай пайшла хусты мыці, / Пайшла на Дунай, не вярнулася*» [2, с. 88]; «*Прыйшлі яны к Дунаю, / Адна дзеўка ўтапілася*» [2, с. 95]; «*Была ў мяне жонка міла. / На камені ножкі мыла, / Ў Дунай-рэчку затанула, / Траіх дзетак пакінула*» [2, с. 108].

Па-другое, у кантэксце некаторых балад «ціхі Дунай» або «мора-Дунай» згадваецца як локус, дзе разгортваюцца ваенныя падзеі: «*Коні мае вараненькія, / Коні мае, дарагенькія! / Чаму ж вы не п'яце вады на Дунаі? / Чаму ж не п'яце – я не разгадаю. / Яны не п'юць да толькі ўздыхаюць // Да на Дунай-рэчку паглядаюць*» [2, с. 13]; «*Ой, на моры, на Дунаі / Панна з туркам ў карты грае, / Да бацюхны лісты піша*» [1, с. 674].

Л. Салавей падкрэслівае: «Так, балада гістарычнай тэматыкі (татарскі палон) можа ўключаць у сябе міфалагічныя матывы пра метамарфозу жанчыны ў птушку (маці паланянку скідваецца зязюлькай і ляціць кваць у татарскі сад. Балады ваяка-гераічнай тэматыкі таксама натуральна ўключаюць міфалагічныя матывы (галубы прыносяць удаве вестку пра забітага мужа) і шэраг іншых» [3, с. 432].

У гэтым жа рэчышчы натуральнай выступае ў баладах антрапамарфізацыя Дуная, які ў песенным кантэксце можа выступаць мужам, зяцем, сынам, каханым чалавекам, з якім дзяўчына не можа сустрэцца. Менавіта з Дунаем, як з жывой істотай, уступае ў дыялог удава:

*Там удоўка воду брала,
З Дунайчыкам размаўляла:
– А мой жа ты, Дунай ціхі,
Як было з лукі ў луку ідучы,
Да ніцую лазу гнучы,
Жоўтыя пяскі рыючы,
Бела каменне мыючы?
– Маладая удоўка,
Пагадай жа сама па сабе,
Якаво ж была табе,
За часты мужы ідучы* [1, с. 442].

Пры такім атаясамліванні назва ракі становіцца ў песенным кантэксце асабовым імем: «*Як рассердзіўся дунец, / Як выхапіў вострую меч / І зняў дзяўчыне галаву з плеч, / Сам пусціўся ў Дунец*» [2, с. 279].

Падобныя метамарфозы ўказваюць на тое, што нашы далёкія продкі-язычнікі ўспрымалі адзначаную тоеснасць як рэальны факт. На думку Л. Салавей, «вера ў пераход адных прыродных форм у іншыя дазваляла старажытнаму чалавеку растлумачыць сабе тое агульнае і адрознае, што ён назіраў у паводзінах і жыцці ўсяго жывога» [3, с. 444]. Тое, што да Дуная звярталіся як да жывой істоты, якая ўсё разумее і адчувае, сведчыла пра глыбокае шанаванне і абагаўленне сіл і стыхій прыроды. Часта ў песнях падаецца менавіта дыялог паміж лірычным героем і Дунаем: «*Дунай, Дунай, Дунайчык мой. / Чаго ж ты, Дунай, так ціхенька ідзеш? / – Як жа мне, Дунаю, ціхенька не ісці? / Бо па мне, Дунаю, тры чаўны плывуць*» [2, с. 80]; «*– Ой, божа мой, божа, дзе мой мілы дзеўся, / Ці ваўкі заелі, ці ў Дунай утаніўся? / Каб ваўкі заелі, лугі зашумелі б, / Каб у Дунай утаніўся, Дунай бы разліўся*» [2, с. 93].

Калі Дунай набывае антрапаморфнае ўвасабленне, яму прыпісваюцца адпаведныя чалавечыя характарыстыкі: то спакойны, памяркоўны, рупліва-працавіты; то, падобна воднай стыхіі, неўтаймавальны, не здольны стрымаць свае эмоцыі, або нават жорсткі і бязлітасны: «*Ціхоніна матка плакала: // – Ой, зяцю, зяцю Дунаю! / Да паволі ідзі, не гудзі, / Майго дзяцяці не тамі*» [1, с. 377]; «*Ой, Дунаю, Дунаю, зяцю мой, / Ты ж мне вяселля не спраўляў, / Ты ж музыкантаў не наймаў, / Да маю дачушку ціха ўзяў*» [1, с. 381]; «*Пайшла жа сама маці / Да Дуная і пытаці, / – Дуная, як мне цябе зваць, / Вох, ці мне цябе зяцем зваць? / Ці мне цябе таплённічкам?*» [2, с. 94].

У кантэксте балад матыў «замужжа з Дунаем» асацыіраваўся з самагабствам або забойствам: «*А найменшу (сястру. – Я. Н.) трэба на Дунай пусціці*» [1, с. 74]; «*Ухвацілі Марысіцу пад белы бакі, / Укінулі Марысіцу ў Дунай глыбакі*» [2, с. 175].

Пазбавіцца пазашлюбнага дзіцяці можна было таксама праз яго «пусканне» па Дунаі (гэты матыў мае паралелі ва ўсіх еўрапейскіх традыцыях, у тым ліку ў старажытных міфах): «*Парадзіўшы сыночка, ў кітай спавіла, / Парадзіўшы сыночка, ў кітай спавіла. // Спавіўшы ў кітаечку, на Дунай пусціла*» [2, с. 169]; «*Красна панна Марусіца сына здразіла, / Яна яго, маладога, на Дунай пусціла*» [2, с. 172].

Пры апісанні сямейных узаемаадносін у баладах трагічным фіналам было пазбаўленне ад нялюбай жонкі: «*Да павяду я няўдашачку і к Дунай-рацэ, / Кіну-брошу я няўдашачку ў быстру ваду*» [2, с. 438]. У некаторых варыянтах пасля здзяйснення падобнага ўчынку да мужа прыходзіць раскаянне, усведамленне таго, што няма каму весці гаспадарку і выхоўваць дзяцей. У такіх выпадках у баладзе гучыць просьба аб звароце сваёй «няўдашачкі»: «*Рыбалюнічкі мае, ўсе чатыры вы мае, / Ой, аддайце няўдалішчу, ой, аддайце для мяне!*» / – *Ой ты, дурань чалавек, па-дурному гаворыш: / Ужо свае ты няўдалішчы і ў Дунаі не зловіш*» [2, с. 449].

Адметнасцю вылучаецца балада пра Ціхоню, дзе Дунай фігуруе як адзін з галоўных персанажаў. Тут спалучаецца некалькі матываў. Па-першае, загад маці, які, згодна з традыцыйнай мараллю, нельга парушыць: «Скажы ты, сыноч, Ціхоні, / Хай Ціхоня дамоў не йдзе» [1, с. 378]. Па-другое, позняе раскаянне і просьба вярнуць дачку: «Ой, разыграйся, Дунаю, / Да выкінь Ціхоню з ваўною. // Да выкінь Ціхоню з ваўною, / Да бяры каралі з сабою» [1, с. 379]. Па-трэцяе, ужо згаданая вышэй антрапамарфізацыя Дуная, яго адказ: «*Жыві сабе, мамка, здарова / З сваім большанькім сынкам*» [1, с. 379].

Дунай разглядаецца і як своеасаблівая альтэрнатыва шлюбу з нялюбим. Так, калі маці звяртаецца да дзяўчыны з прапановай выйсці замуж за нежаданага хлопца, тая адказвае: «*Няхай не буду нікому, / Толькі Дунаю ціхому*» [1, с. 681]. У той жа час, калі прыходзіць каханы чалавек, дзяўчына робіць наступны выбар: «*Няхай жа буду адному, / А не Дунаю ціхому*» [1, с. 681].

Дунай у народных баладах можа выступаць і як своеасаблівая мяжа. Так, у адным з варыянтаў гэта міфічная перашкода, пераадолеўшы якую, герой атрымлівае ўзнагароду – шлюб з каралеўнай: «*Пад тым яварам Дунай ціхі. / Хто злён явар пераскочыць, / Хто Дунай пераплывець – / Возьмець дачку каралёву*» [1, с. 59]. У другой песні «аддаць замуж за Дунай» азначае іншую, далёкую прастору, чужы род, дзе, як правіла, маладая жанчына адчувае сябе няўтульна, жадаючы вярнуцца ў родны дом: «*Матуля, матуля, аддала далёка, / Аддала далёка, за Дунай глыбокі, / Ды не ў змірную сямейку. / Сямейка ліхая, дружок яшчэ горшы*» [1, с. 61].

Такі ж памежны статус Дунай-рака мае і ў баладах, што выконваліся ў час Купалля. У дадзеным выпадку пусканне вяночкі на вадзіцу звязвалася з прадказаннем лёсу дзяўчатам: «*Красачкі няслі, вяночкі вілі, / Вяночкі вілі, на Дунай пускалі*» [2, с. 104]; «*Заўю вяночка, пайду ў таночка. / З таночка прыду, на Дунай пушчу*» [2, с. 107].

Пашыраны баладны матывы – адносіны свекрыві і нявесткі. Тут, як і ў варыянце балады пра Ціхоню, слова старэйшай у сям’і жанчыны застаецца непарушным. У баладах з названым матывам Дунай выступае вызначальным локусам, дзе загад свекрыві (ператварыцца ў каліну або рабіну, утапіцца, сустрэць небяспеку) выконваецца. Пры гэтым адчуваецца ўсведамленне нявесткай трагічнай непазбежнасці «*Слала нявестку ў ціхі Дунай на вадзіцу, / Слала й праклінала: / – Да й каб ты туды не дайшла / Й адтуль не прыйшла*» [1, с. 208]; «*У лузе салавей каліну ключець, / Ліхая свякроўка нявестку журыць, / Шлець яе, маладу, на Дунай на вадзіцу*» [2, с. 371].

Балады, як і іншыя песенныя жанры, пацвярджаюць думку даследчыкаў пра тое, што Дунай з’яўляўся пазначэннем воднай стыхіі ўвогуле: «*Пусціце к Дунаю ўмыцца, / Да гладзенька ўчасіцца*» [2, с. 70]; «*Дай мне, мілы, вядзёрачка, / Пайду ў Дунай на вадзіцу*» [2, с. 72]; «*Як пайду я ды кала Дуная*» [5, с. 433]; «*А пайду я ў ціхі Дунаёчак, / А сяду ў новы чаўночак*» [5, с. 520]; «*Пайшла Парася на Дунай на вадзіцу*» [2, с. 276].

Падводзячы вынікі, адзначым: першасныя, міфічныя матывы (Дунай-рака як аснова светабудовы або прарадзіма славян), у беларускіх баладах адсутнічаюць. Найбольш старажытным матывам з'яўляецца той, што пазначае Дунай як міфічна-казачную перашкоду, за пераадоленне якой герой атрымлівае ўзнагароду (як правіла, шлюб). Дунай выступае сімвалам кахання, месцам сустрэч маладых людзей; гэтая рака – локус, дзе адбываюцца ваенныя дзеянні. Акрамя таго, Дунай – месца самагубства або забойства ў выніку сямейных трагедый. Але ў пераважнай большасці балад гэта абагульненае абзначэнне воднай стыхіі.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады : у 2 кн. / уклад., сістэм., уст. арт. і камент. Л. М. Салавей ; рэд. тома К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1977. – Кн. 1. – 784 с.
2. Балады : у 2 кн. / уклад., сістэм., уст. арт. і камент. Л. М. Салавей ; рэд. тома К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – Кн. 2. – 744 с.
3. Пазаабрадавая паэзія / А. І. Гурскі [і інш.] ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – 564 с.
4. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – 768 с.
5. Радзінная паэзія / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. М. Я. Грынבלата ; рэд. тома Г. І. Цітовіч. – Мінск : Навука і тэхніка. 1971. – 784 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается вопрос о сохранении в балладе наиболее архаичных мотивов и мифологических верований. Сюжет о голубом Дунае (мифическом или реальном, сказочном или вымышленном) является одним из наиболее распространённых в белорусских балладах. Рассмотрены основные поэтические интерпретации данного образа.

SUMMARY

The article discusses the issue of transfer through the genre of ballads (save therein) the most archaic motifs and beliefs folk mythology. The story of the blue Danube (mythical or real, a fabulous go fictional) is one of the most common in Belarusian ballads, at the same time, the story felt a distinct influence of other oral-poetic genres.

Новак В. С.

ВЯСЕЛЬНАЯ АБРАДНАСЦЬ ЕЛЬСКАГА РАЁНА ГОМЕЛЬСКОЙ ВОБЛАСЦІ: РЭГІЯНАЛЬНА-ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

Вяселле – складаны абрадавы комплекс, што ў розных рэгіёнах Беларусі мае сваю адметную спецыфіку, улік якой надзвычай важны для разумення заканамернасцей бытавання агульнаэтнічнай вясельнай традыцыі. Аб'ектам даследавання ў прапанаваным артыкуле з'яўляюцца вясельныя абрады, звычаі і песні аднаго з раёнаў Гомельскай вобласці – Ельскага.

Засяродзім увагу на мясцовай вясельнай абраднасці, у структуры якой вылучаюцца традыцыйныя давясельная, уласнавясельная і паслявясельная

часткі. Зыходзячы з палявых экспедыцыйных матэрыялаў, давясельны перыяд уключае такія абрадавыя этапы, як сватанне і запоіны. Заўважым, што мясцовыя жыхары амаль не прыгадвалі падчас размовы тэрмін «заручыны». Пра гэты абрадавы этап атрымалася запісаць звесткі ў вёсцы Бякі. Адметным з’яўляецца той факт, што давясельная частка, напрыклад, у вёсцы Валаўск была прадстаўлена сватаннем-запоінамі (запоіны адзначаюцца ўслед за сватаннем у гэтыя ж дзень, ноч): *«Запоіны ідуць зразу за сватаннем у тую самую ноч. Тут начынаецца добрая гулянка»*¹ (зап. ад Марыі Маркаўны Жураўлёвай, 1932 г. н.). На пытанне, хто збіраўся ісці ў сваты, звычайна адказвалі, што прыходзіла 5-7 чалавек, сярод якіх былі *«жаніх, бацька жаніха, дружка, дзядзька жаніха»* (зап. ад Таццяны Паўлаўны Бурмень, 1936 г. н., у в. Валаўская Рудня). Жыхары вёскі Скароднае пацвердзілі, што звычайна ў сваты хадзілі мужчыны, прычым *«шло непарнэ колічэства мужыкоў»* (зап. ад Праскоўі Савельеўны Патапенка, 1927 г. н.). Сватанне суправаджалася жартоўным іншасказальным дыялогам паміж сватамі і бацькамі нявесты: *«– У вас ёсць цёлка? Ці прадаецца? – Прадаем, але дарага стоіць. Ці ёсць у вас шмат грошаў? – У нас – купец, у вас – цёлка!»* (зап. ад Наталлі Сафронаўны Хамец, 1918 г. н., у в. Кавалі).

Калі дзяўчына згодна выйсці замуж, яна выпівае чарку гарэлкі, пададзеную жаніхом, калі ж не згодна на шлюб, то *«малодая не бярэ румку ў рукі і дае гарбуз»* (зап. ад М. М. Жураўлёвай, 1932 г. н., В. В. Касенка, 1939 г. н., у в. Валаўск). Паводле сведчанняў Івана Аляксеевіча Кошалы, 1927 г. н., з вёскі Старое Высокае, *«если дзеўка не хацела ісці за тога, хто сватаўся, яна выносіла гарбуз»*. Невыпадкова ў вёсцы Скароднае ў сваты *«хадзілі толькі ўвечары, каб менш хто ведаў, бо раптам дзяўчына дала гарбуза (адказала)»* (зап. ад П. С. Патапенка). Сімвалам згоды на шлюб у вёсцы Роза-Люксембург з’яўляліся падарункі, адрасаваныя нявестай бацькам жаніха: *«Калі дзяўчына згодна, яна дарыць бацькам жаніха: ручнік – бацьку, а матцы – хустку»* (зап. ад Евы Васільеўны Вярбіцкай, 1927 г. н.).

Калі ішлі ў сваты ў вёсцы Дзвіжкі, то гаварылі: *«Мы ішлі, заблудзіліся, хочам высватаць долю хлопцу молодому»*. Сватанне ў гэтай вёсцы суправаджалася наступнай песняй:

*А-у, сенечкі, за дзвермі
Ткала Танечка рушнікі,
– Ткі, Танечка, хуценько,
Ужэ ж твое госці блізенько.
– Хай ідуць здаровы,*

Ужэ ж моі рушнікі гатовы (зап. ад Ірыны Пятроўны Сеўчук, 1926 г. н.).

У сістэме вясельнай абраднасці Ельскага раёна важнае месца адводзілася і этапу «зборная субота», які называлі па-рознаму: «вянкі»

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

(в. Зашыр'е), «ёлка» (в. Казлы, Засінцы), «дзявішнік» (в. Роза-Люксембург, Санюкі). Упрыгожванне ёлкі, суканне свечак («свечкі сукалі і з боку жаніха, і з боку нявесты» – зап. ад Надзеі Лявонаўны Пархоменка, 1930 г. н., у в. Казлы), падрыхтоўка кветак для каравая, дружыны маладога і вясельнага ўбору для маладой («Адзенне маладой рыхтуюць сяброўкі, робяць кветкі для каравая, жаніха і дружкоў. Яны спявалі пры гэтым песню» – зап. ад Е. В. Вярбіцкай) – асноўныя рытуалы гэтага абрадавага моманту, семантыка якога была звязана з развітаннем маладой з сяброўкамі, бацькоўскім домам. Паводле ўспамінаў Сцепаніды Гаўрылаўны Шацілы, 1918 г. н., з вёскі Сугакі, «у лесе зрубалі верх ёлкі, дома ету ёлку ўпрыгожвалі бумагай, вянкi з каласнікамі надзявалі, сукалі свечкі». Як адзначыла жыхарка вёскі Дубраўка Зінаіда Міхайлаўна Ляўкоўская, 1940 г. н., дзяўчаты плялі тры вяночкі, адзін з якіх надзявалі на галаву, а «два маленькія вяночкі – на рукі, на запяцця». З мясцовых прыкмет, звязаных з гэтым абрадавым этапам, інфарматар прыгадала наступную: «Дружок браў дружку і танцуе з ёю, ды стараецца пасадзіць яе, а яна не даецца. Калі ж пасадзіць, то дзеўка замуж не выйдзе». У зборную суботу ў вёсцы Казлы дзяўчаты ішлі ў лес, «зрубалі верхавіну сасны», прыносілі дадому, пры гэтым спявалі:

*Ой, хвоя, хвоя борова,
Ты ў боры росла, шумела,
Дорогою ішла, звінела,
А ў сені ўвайшла – зов'яла,
А ў хату ўвайшла –
На столе стала, зоззяла,
Дзе сабе кветчак набрала* (зап. ад Н. Л. Пархоменка).

Вялікае значэнне мясцовыя жыхары надавалі падрыхтоўцы каравая, які прынята было рыхтаваць і ў хаце жаніха, і ў хаце нявесты. З гэтай мэтай запрашалі каравайніц, іх ролю, напрыклад, у вёсцы Казлы выконвалі хросная маці, сястра, цётка, абавязкова замужнія, шчаслівыя ў сямейным жыцці. Кожны этап падрыхтоўкі каравая суправаджаўся асобнымі песнямі-ілюстрацыямі пэўных абрадавых дзеянняў. З высокай адказнасцю адносіліся абраныя на гэтую ролю жанчыны-каравайніцы да выканання ўсіх рытуалаў, звязаных з падрыхтоўкай абрадавага хлеба, ад якасці выпякання якога, лічылася, залежаць шчасце, дабрабыт, лёс маладых. Заслугоўваюць увагі мясцовыя песні, у змесце якіх знайшлі адлюстраванне ўсе падрабязныя моманты каравайнай абраднасці. Напрыклад, замешванне цеста для каравая суправаджалася песнямі, дзе асноўнымі матывамі было чаканне каравайніцай запрашэння прыняць удзел у падрыхтоўцы каравая:

*Я сяду на ганачку,
Сядзела, у акенца глядзела,
Ці прыйдуць прасіці
Мяне каравай мясіці;
Коровай, раю,
Я ж каля цябе граю,*

*Ручкамі бяленькімі,
Персценькамі срэбранькімі* (зап. ад Ніны Аляксееўны
Хамец, 1929 г. н., Наталлі Сафронаўны Хамец, 1918 г. н.,
у в. Кавалі).

Магічнае значэнне надавалі вадзе, у якой жанчыны-каравайніцы пасля прыгатавання каравая мылі рукі. У сувязі з гэтым невыпадковым з'яўляецца ў адным з песенных варыянтаў матыў вылівання вады каля пладовых дрэў:

Каравайнікі, ручки мыйце

Да на вішанькі ліце,

Каб вішанькі радзіліся,

Каб дзеткі любіліся (зап. ад В. А. Зайферт, 1923 г. н., у
в. Новая Рудня).

Калі неслі каравай да печы, то важнасць гэтага ўрачыстага моманту пацвярджалася наступнымі песеннымі радкамі:

Наша печ рагоча,

Короваю хоча.

Прыпячок заліваецца,

Короваю дождыдаецца.

Каравай як сімвал шчасця і заможнасці маладых нельга было пашкодзіць, калі яго даставалі з печы, таму і меў месца ў асобных каравайных песнях матыў разбурэння вусця печы:

Ой, дзе ж тыя кавалі,

Што стальныя тапары?

Трэба печ рубачі,

Каравай выймаці (зап. ад В. А. Зайферт).

Цікавым у мясцовай вясельнай традыцыі з'яўляецца рытуал «сукання свечак», што адбываўся ў хаце як маладога, так і маладой і суправаджаўся адпаведнай песняй:

Як мы свечачкі сукалі,

То ўсе садочкі стопталі,

Усе кветачкі сарвалі,

Усе кветачкі сарвалі,

Ганне свечачку сукалі.

Падчас прыезду дружыны жаніха па маладую адбываўся рытуал «выкупу ёлкі», што таксама знайшло адлюстраванне ў песнях. Пасля таго, як «забралі ёлку», свахі «на парозе злучалі свечкі»:

Мір з мірам міруецца,

Сваха з свахай цалуецца.

На снежном парозе,

Да на лютым морозе (зап. ад Надзеі Аляксееўны
Бурмель, 1938 г. н., у в. Мядзведнае).

У вёсцы Дабрынь таксама меў месца рытуал выкупу «ёлкі» і «злучэння» свечак маладых. Як адзначыла Соф'я Карнееўна Антоненка, 1928 г. н., з вёскі Дабрынь, «сходзяцца баяра з прыданымі, зносяць свахі свечкі і пяюць:

*У цябе свяча і ў мяне,
У цябе дзіця і ў мяне.
Ой, звядзем свечкі да купкі,
Звядзем дзяцей да хаткі.
Ой, зацвіла каліначка
Да на лютым марозе.
Пацалуймося, мая свахначко,
На сянечнам парозе».*

Рытуал выкупу «ёлкі» ў вёсцы Бякі адбываўся ў канцы заручын, калі малады забіраў «ёлку» і нёс да сябе.

Як правіла, у рытуале «злучэння свечак маладых» удзельнічалі «неразведзеныя, не ўдовы, каб маладыя ішчасліва жылі. Свечкі злучаюць на парозе. Адна сваха стаіць на адным баку, а другая – на другім. Парог застаецца пасярэдзіне ... Калі свахі злучылі свечкі, яны павінны пацалавацца тры разы. І сваха са стараны нявесты бярэ абедзве свечкі і вешае каля абраза, дзе будуць сядзець маладыя» (зап. ад Ганны Сафронаўны Каваленка, 1921 г. н., у в. Падгалле).

Важным этапам у вясельнай абраднасці Ельшчыны з'яўляўся пасад, «адзін з самых старадаўніх вясельных абрадаў, саджэнне жаніха і нявесты на дзяжу, пакрытую вывернутым кажухом (пазней падушкай або ручніком). Абрад захаваў рэшткі язычніцкай рэлігіі старажытных славян: пакланенне культу хатняга ачага, духам продкаў, богу пладавітасці і земляробства» [1, с. 390]. Менавіта на пасадзе выконваліся абрадавыя дзеянні, звязаныя з пераводам маладой у жаночкі стан («завіванне маладой»). Заслугоўваюць увагі звесткі пра пасад як асобны абрадавы момант, запісаныя ад жыхароў вёскі Рамязы Таццяны Антонаўны Бычкоўскай, 1929 г. н., і Марыі Васільеўны Ткачук, 1926 г. н.: «З дзеўкі вянка знімалі, падкручваюць косы, свякруха дае хустку і падсмальвае косы нявесце, бо цяпер яны збліжаліся, становіліся раднёй. Калі садзілі маладую на пасад, то спявалі песню:

*Станавіся, радзіна, уся ў рад,
Ідзе дзевачка на пасад,
Коскамі плечыкі ўсцілае,
Слёзкамі вочыкі ўмывае».*

Калі ж адбываўся абрад пераводу маладой у жаночкі стан, то гучалі наступныя песенныя радкі:

*Ой, дай, маці, масла,
Я ж твою коровочку пасла
Ад росы до росы,
Помазаць косы.
Што хоцелі, то зрабілі,
З цеста пеляніцу,
З дзеўкі молодзіцу (зап. у в. Рамязы).*

Дзяльба каравая – кульмінацыйны момант вяселля, прычым памясцоваму адметным з'яўляецца рытуал «апявання каравая», адлюстраваны ў

адпаведных песенных варыянтах «Рано да рано штось у лесе звінело». Падзел каравая суправаджаўся разнастайнымі пажаданнямі, у якіх адлюстраваліся народны светапогляд, знайшлі месца пэўныя маральна-этычныя ацэнкі і ўстаноўкі, эстэтычныя погляды, філасофскае асэнсаванне з'яў навакольнага свету. Як правіла, маладым жадалі багацця, грошай, шчасця, кахання, працалюбства, пашаны ва ўзаемаадносінах, цягліваасці да жыццёвых нягод, умення ладзіць са свёкрамі: *«Дарую маладым грошы, шоб былі хорошы; Дарую рубля, шоб купілі карабля, шоб удзень каталіся, а ўночы кахаліся; Дарую ступу з таўкачэм, шоб не прыходзіла дочка до маткі з плачэм; Жадаю маладой, шоб у свякрухі ўмела жыць, ткаць, прасць, шыць і ў свякрухі ўкрасць, бо ў свякрухі така ўласць: як не возьмеш, так не дасць»* (зап. ад Н. А. Бурмель). Развітанне маладой з родным домам – найбольш драматычны момант вяселля, сімвалічна асэнсаваны ў песнях, напрыклад, у адной з тых, што выконвалі ў вёсцы Сугакі:

*Дзевачка на адыходзе,
Пасадзіла арэшка ў агародзе.
Расці, расці, мой арэшанька,
Маей мамы на пацешанька,
Будзе мая мамка арэшанькі рваці,
Мяне ўспамінаці* (зап. ад С. Г. Шацілы).

Маладая, збіраючыся ад'язджаць да маладога, забірала з сабой усё тое, што было падрыхтавана для яе бацькамі (*«пасцель, падушкі, коўдру, поцілкі»*):

*Ходзем, мамко, у комору,
Подзелім добро з тобою.
Тобе – ніт бердзечка,
А мене – полоценечко.
Тобе, мамко, хата, сені і комора,
А мене – бодня, скрыня і корова* (зап. ад Н. Л. Пархоменка).

Калі пад'язджалі да хаты маладога, то спявалі:

*Да збірайцеся, дзеці,
Да збірайцеся, дзеці.
Прывезлі мядзведзішча,
Прывезлі мядзведзішча,
Да на новае сялішча* (зап. ад Н. А. Бурмель)

У гэты час да маладой падносілі дзяжу, і калі яна захавала цнатлівасць, то станавілася на яе. Паводле ўспамінаў Н. А. Бурмель з вёскі Мядзведнае, *«потом молода прыбірае хату маладому свайму прыданым, вывешвае на показ, послі свякруха завязвае маладой той платок, шо маці ёй дала, і свой платок, а наверх – ленту красную»*. Гасцей з боку маладой («прыданых») сустракаюць *«са стаканчыкам, з гарэлкаю, закускаю, усіх частуюць і запрашаюць у хату»* (зап. ад М. М. Жураўлёвай).

Вясельнае застолле ў хаце маладога завяршалася дзяльбой каравая, пасля чаго, напрыклад, у вёсцы Валаўск малады павінен быў падараваць

цешчы новыя чобаты, папярэдне пасадзіўшы «яе на лаву і вымыўшы ёй водкою ногі»: «Чоботы, чоботы, вы мое, / Наробілі клопоту вы мое» (зап. ад М. М. Жураўлёвай).

Паслявясельная частка ў вёсках Ельскага раёна, непаўторная і багатая на народныя выдумкі, вядомая пад такімі назвамі, як «хвост», «гуляць хваста» (в. Валаўск, Валаўская Рудня, Зашыр'е, Старое Высокае, Скароднае, Кочышчы); «хвост», або «прасці вучыць» (в. Засінцы); «пярэзва» (в. Роза-Люксембург, Сугакі, Казлы); «петухі» (в. Бякі); «цыганы» (в. Асавы). Паводле выказвання Вольгі Максімаўны Лобан, 1940 г. н., з вёскі Кочышчы, гэты паслявясельны абрадавы момант *«лучшэй гуляюць, чым свадзьбу, прыбіраюць старых людзей як маладых, старую жанчыну нараджаюць за хлопца, а мужчыну – у дзяўчыну, вянка надзяюць, вянчаюць, завіваюць, варожаць, хто будзе галава сям'і»*. Пасля завівання глядзелі, хто ўперад скочыць з-за стала: *«Як ад боку дзеўкі ўперад скочыць жанчына, што завівае, то жанчына будзе галоўнай у сям'і, калі ж з боку мужчыны хутчэй скочыць завівальніца, значыць, мужчына будзе галава сям'і»*.

Рыхтуюць імправізаваны каравай («*ложась у чугун картошку сырую*»), выклікаюць гасцей з пажаданнямі на каравай, жартуюць, спяваюць, «*калі маладую вядуць да маладога, то імкнуцца што-небудзь украсці з дзявочага двара: дзяжу, ступу, курэй, кароў*» (зап. ад В. М. Лобан). У вёсках Казлы і Сугакі на трэці дзень вяселля «*хадзілі па пярэзвах, пачынаўся сапраўдны маскарад, пераапраналіся цыганамі, лавілі пеўня, пайлі гарэлкай, танцавалі, рыхтавалі для маладых кашу з пеўнем*». Лакальнай адметнасцю ельскага вяселля з'яўляўся звычай «абменьванні вельцамі». Як паведаміла Ганна Трафімаўна Клабук, 1938 г. н., з вёскі Асавы, маладыя абменьваліся вельцамі, якія рабілі перад вяселлем: «*Высякуць з грушы трайчатку, кветкамі пакарасуюць і ў канцы вяселля абмяняюцца маладыя, на канец страхі вельцо прыб'юць, дык і відна, колькі свадзьбаў у вёсцы было*».

Асэнсаваныя ў артыкуле матэрыялы даюць магчымасць пазнаёміцца з адметнымі мясцовымі асаблівасцямі святкавання вяселля ў розных вёсках Ельшчыны, спасцігнуць сутнасць рытуалаў, звязаных з этапамі вясельнай абраднасці, зразумець непаўторнасць і паэтычнасць светапогляду беларусаў, заўважыць як тыповае агульнаэтнічнае, так і адметнае рэгіянальна-лакальнае.

ЛІТАРАТУРА

1. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрыты регионально-локальные особенности свадебной обрядности одного из районов Гомельской области – Ельского, рассмотрена семантика ритуалов отдельных этапов свадебного обрядового комплекса и сопровождающие их песни.

SUMMARY

Regional and local peculiarities of marriage ceremonies of Elsk region, Gomel oblast are revealed in the article, semantics of rituals, songs and certain wedding phases are studied in the article.

Новгородский Т. А.

РОЛЬ ЖЕНЩИН В РАЗВИТИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЭТНОЛОГИИ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 15.03.2018)

Значительный вклад в развитие отечественной этнологии внесли женщины. Их роль на разных этапах этнологической науки была неодинаковой. Ещё в период накопления фактического этнографического материала встречаются работы, материал для которых собирали женщины. Ярким примером может послужить Анна Цюндевицкая, жена предводителя шляхты Борисовского уезда, которая записывала полезные советы и материалы и затем в 1848 г. издала их под названием «Литовская хозяйка» [1]. Это справочное издание, своеобразная энциклопедия народной материальной культуры белорусов первой половины XIX в. Издание состоит из предисловия, шестнадцати разделов, которые, в свою очередь, разбиты на подразделы, и небольшого приложения. Материалы содержат множество интересных и полезных в наше время советов и рекомендаций: как содержать в надлежащем виде дом; хранить, сушить, солить, консервировать овощи и фрукты; варить различные варенья; делать уникальные наливки и настойки; учитывать доходы и расходы; уберечься от пожара; оставаться привлекательной и другие. Работа представляет ценный источник сведений о том, как вели хозяйство белорусские женщины.

Во 2-й половине XIX в. появляются работы, содержащие большее количество этнографических описаний. В «Гомельских народных песнях» в трёх томах, изданных гомельской помещицей Зинаидой Фёдоровной Радченко, этнографические сведения о традиционной культуре помещены во втором томе (1888) [2]. Материалы она собирала в Дятловичской волости Гомельского уезда. Проведя детские годы среди сельских жителей, З. Радченко познакомилась с традициями народа, его языком и фольклором. Она дала характеристику материальной культуры, семейных обрядов и календарных праздников местных жителей, обратив внимание на распространённый на Гомельщине обычай у девушек «юриться». В сборнике помещено 676 народных песен и 84 пословицы.

На Мозырщине в 70-х годах XIX в. этнографическими исследованиями занималась учительница А. Я. Васильева, которая напечатала свыше 10 статей по различным элементам культуры крестьян [3]. Она описала многочисленные обязанности женщины в семье и выступила в её защиту. В своих статьях исследователь приводит тексты народных песен. А. Я. Васильева даёт рекомендации по методике сбора фольклорно-этнографических материалов,

указывая, как войти в доверие к местным жителям и собрать наиболее полный и достоверный материал.

Этнографические материалы содержатся в статье М. Косич «Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и нравы» [4]. Местная помещица М. Косич много внимания уделяла описанию свадебных обрядов и обрядов календарного цикла, дала характеристику местной одежды и вкратце описала питание местных крестьян. При этом она обратила внимание на то, что после культивации картофеля крестьяне стали значительно меньше голодать. Отдельная статья М. Косич посвящена жилищу, материалы она собирала в ответ на программу Русского географического общества, разосланную в 1901 г. В работе исследователь описала жилище зажиточных, средних и бедных крестьян, показала их отличия, а также дала подробную характеристику планировки жилища и техники строительства. В статье помещены чертежи разных типов жилища и их планировки.

В 1931 г. опубликована одна из первых работ о быте и культуре колхозной деревни. Это брошюра «Некоторые даныя аб культуры і быце калгасаў БССР», написанная женщиной под необычным псевдонимом Рубильник [5]. Работа даёт общее представление об изменениях в материальной культуре крестьянства в начале 1930-х годов. Она написана на основе экспедиционных обследований 1929 – 1930 гг., проведённых кафедрой кооперации и коллективизации Белорусской академии наук, а также на основе обследования 2 762 колхозов, осуществлённого Колхозцентром БССР в 1930 г.

После войны этнографическим изучением Беларуси активно занималась Л. А. Молчанова, ученица Д. К. Зеленина. Вместе с М. Я. Гринблатом в 1950 – 1951 гг. они стационарным методом изучали новые явления в культуре деревни Велятин Хойникского района Гомельской области. Результаты шестимесячных исследований были опубликованы в 1958 г. в «Беларускім этнаграфічным зборніку». Л. А. Молчанова внесла большой вклад в изучение элементов материальной культуры белорусов, опубликовав по этой проблеме обобщающие монографии [6].

С 1960-х годов в белорусскую науку пришла плеяда женщин, которые активно изучали различные проблемы академической этнологии. А. И. Дулебо занималась изучением семейного и общественного быта белорусских крестьян [7]. Предметом исследования Э. Р. Соболенко было этнографическое наследие в творчестве Якуба Коласа [8]. А. Н. Курилович основательно изучила традиции белорусского ткачества, защитив по этой проблеме диссертацию и издав монографию. Позже она начала исследовать семью и семейные отношения белорусов [9]. В. Н. Белявина первой в белорусской этнологии использовала социологические методы для исследования духовной культуры горожан. На основании исторических и литературных источников, а также семейных фотографий она изучила быт белорусов в годы Первой мировой войны. В. Н. Белявина также глубоко и основательно исследовала народный костюм белорусов, издав в соавторстве с Л. В. Раковой три монографии по

этой проблеме [10]. Н. И. Бураковская занималась изучением особенностей лесных и лесохимических промыслов [11]. Г. И. Касперович показала причины и факторы миграции сельского населения в города, а также проанализировала особенности этнокультурного развития белорусов в советский период [12]. Предметом научной заинтересованности Л. В. Раковой был быт городской молодёжи, а также традиции народной педагогики белорусов. Этнолог оригинально, с использованием собственного опыта раскрыла проблему огородничества, посвятив ей отдельную монографию [13]. Генезис и эволюцию традиционной семейной обрядности белорусов на протяжении нескольких десятилетий изучает Т. И. Кухаронак. Впервые в отечественной этнологии она показала специфику ритуального переодевания у белорусов, посвятив этой проблеме специальное исследование [14]. А. В. Гурко успешно занимается изучением конфессиональной истории Беларуси. Она глубоко проанализировала генезис, структуру и особенности христианских праздников в Беларуси [15]. И. В. Романенко показала трансформацию статуса сельской женщины [16].

ВУЗовские женщины-преподаватели также вносят большой вклад в отечественную этнологию. И. И. Калачёва на протяжении многих лет изучает этнические традиции и обычаи воспитания, а также культуру городского населения [17]. О. Г. Яценко успешно занимается изучением городской этнологии и, в первую очередь, особенностями городского населения Гомеля [18]. И. С. Маховская исследовала родильную обрядность белорусов в восточноевропейском контексте, а также много внимания уделяет устной истории [19]. И. В. Олюнина показала вклад польских этнологов межвоенного периода в изучение традиционной социальной культуры населения Полесья [20]. Работы И. Г. Бочило посвящены истории этнологического изучения материальной культуры белорусов во 2-й половине XX – начале XXI в. [21]. О. Д. Якубинская проанализировала традиционные способы и средства социализации детей у белорусских крестьян во 2-й половине XIX – 1-й половине XX в. [22]. А. Н. Наровская изучала традиционную мебель белорусов [23], а основной областью исследований И. С. Чернякевич является свадебная обрядность на Полесье [24]. Этническую группу цыган Беларуси успешно изучает О. Э. Бартош [25].

Если в XIX – середине XX в. женщины составляли малую долю среди учёных-этнологов, то с 70 – 80-х годов XX в. это соотношение стало меняться. В наше время этнология постепенно превращается из мужской науки в «женскую», где доля женщин с каждым годом увеличивается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Літоўская гаспадыня, ці Навука аб утрыманні ў добрым стане хаты і забеспячэнні яе ўсімі прыправамі і запасамі, кухоннымі, аптэкарскімі і гаспадарчымі, а таксама гадаванні і ўтрыманні скаціны, птушкі і іншай жывёлы адпаведна спосабам найбольш выпрабаваным і правераным вопытам і да таго ж самым танным і простым / пер. з пол. мовы П. Р. Казлоўскага, В. В. Нядзвецкай ; прадм. А. І. Мальдзіса. – Мінск : Полымя, 1993. – 366 с.

2. Радченко, З. Гомельские народные песни (белорусские и малорусские) / З. Радченко. – СПб. : Тип. В. Безобразова, 1888. – 264 с.
3. Васильева, А. Я. Легенды и поверья в Минской губернии / А. Я. Васильева // Минские губернские ведомости. – 1879. – № 9-11.
4. Косич, М. Н. Литвины-белоруы Черниговской губернии, их быт и песни / М. Н. Косич // Живая старина. – 1901. – № 2. – С. 221 – 260.
5. Рубільнік. Некаторыя даныя аб культуры і быце калгасаў БССР / Рубільнік. – Мінск : Беларуская АН, 1931. – 40 с.
6. Молчанова, Л. А. Матеріальная культура беларусов / Л. А. Молчанова. – Мінск : Наука і тэхніка, 1968. – 231 с.
7. Дулеба, Г. І. Некаторыя рысы сучаснай сям’і і сямейнага быту беларускіх калгаснікаў / Г. І. Дулеба // Пытанні беларускай этнаграфіі, фалькларыстыкі і тапаніміі. – Мінск, 1967. – С.17 – 21.
8. Сабаленка, Э. Р. Этнаграфічная спадчына Якуба Коласа / Э. Р. Сабаленка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1969. – 130 с.
9. Курыловіч, Г. М. Сямейны уклад жыцця / Г. М. Курыловіч // Беларусы : у 13 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2001. – Т. 5. Сям’я / В. К. Бандарчык [і інш.]. – С. 13–107.
10. Белявина, В. Н. Беларусь в годы Первой мировой войны / В. Н. Белявина. – Мінск : Беларусь, 2013. – 398 с.
11. Буракоўская, Н. І. Лесахімічныя промыслы / Н. І. Буракоўская // Беларусы : у 13 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 1995. – Т. 1. Прамысловыя і рамесныя заняткі / В. К. Бандарчык [і інш.]. – С. 126 – 135 .
12. Каспяровіч, Г. І. Фактары сучасных этнакультурных працэсаў / Г. І. Каспяровіч // Беларусы: сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Каспяровіч [і інш] ; рэдкал. : А.І. Лакотка [і інш]. – Мінск, 2009. – С. 28 – 87.
13. Ракава, Л. В. Гісторыя на градках: агародніцтва на Беларусі / Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2008. – 144 с.
14. Кухаронак, Т. І. Радзінныя звычаі і абрады беларусаў / Т. І. Кухаронак. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 126 с.
15. Верашчагіна, А. У. Гісторыя канфесій на Беларусі: мінулае і сучаснасць / А. У. Верашчагіна, А. В. Гурко. – Мінск : Тэхналогія, 2000. – 157 с.
16. Романенко, И. В. Трансформация статуса белорусской сельской женщины в XX – начале XXI в. / И. В. Романенко. – Минск : Белорусская наука, 2015. – 201 с.
17. Калачова, І. І. Этнакультурныя працэсы ў гарадской сям’і беларусаў у апошняй трэці XX – пачатку XXI ст. / І. І. Калачова. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 266 с.
18. Яшчанка, А. Р. Гомель у другой палове XIX – пачатку XX ст. : гісторыка-этнаграфічны нарыс / А. Р. Яшчанка. – Гомель : Гомел. каап. ін-т, 1997. – 79 с.
19. Маховская, И. С. Устная история в Карелии : сб. науч. ст. и источников / И. С. Маховская. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2008. – Вып. IV. Карелия и Беларусь: повседневная жизнь и культурные практики населения в 1930 – 50-е гг. / сост. и научн. ред. И. Р. Такала [и др.]. – 400 с.
20. Олюнина, И. В. Белорусское Полесье в работах польских этнологов 1920 – 1930-х годов / И. В. Олюнина // 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. 431 – 439.
21. Бачыла, І. Г. Вывучэнне традыцыйных страў беларусаў айчыннымі навукоўцамі 2-й паловы XX – пачатку XXI ст. / І. Г. Бачыла // Пытанні мастацтвазнаўства,

этнологіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 257 – 266.

22. Якубінская, А. Д. Традыцыйная сацыялізацыя дзяцей беларускіх сялян другой паловы XIX – першай паловы XX ст. / А. Д. Якубінская. – Мінск : РІВШ, 2010. – 118 с.

23. Нароўская, А. М. Унутраная планіроўка і прадметы інтэр'ера жылля Панямоння (XVI – XVIII ст.ст.) / А. М. Нароўская // Матэрыялы Чацвёртых Тышкевіцкіх чытаньняў, г. Валожын, 24 кастрычніка 2012 г. / БДУКМ. – Мінск, 2012. – С. 88 – 92.

24. Чарнякевіч, І. С. Вясельны абрад на Беларускім Палессі ў першай палове XX стагоддзя / І. С. Чарнякевіч // Весці НАН Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2002. – № 3. – С. 83 – 89.

25. Бартош, О. Э. Общественные традиции цыган Беларуси (вторая половина XX – начало XXI в.) / О. Э. Бартош // Вестник БГУ. Серия 3. История, философия, психология, социология, политология, экономика, право. – 2009. – № 3. – С. 20 – 24.

РЕЗЮМЕ

В статье показан вклад женщин в развитие отечественной этнологии на разных её этапах. Подчёркивается, что если в XIX – середине XX вв. женщины составляли малую долю среди учёных-этнологов, то с 70 – 80-х XX в. это соотношение стало меняться.

SUMMARY

The article is devoted to the contribution of women to the development of national ethnology at different stages. It is emphasized that if in the XIX – mid XX centuries women accounted for a small share among scientists-ethnologists, then from the 70-80th of the XX century this ratio began to change.

Паборцава К. В.

ВАЎКАЛАК У МІФАЛАГІЧНАЙ ПРОЗЕ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: АСНОЎНЫЯ МАТЫВЫ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

Вывучэнне рэгіянальна-лакальных парадыгмаў міфалагічнай прозы Гомельшчыны дае падставы вылучыць матывы апавяданняў, звязаных з персанажамі ніжэйшай міфалогіі, у прыватнасці, з ваўкалакам. Паходжанне ваўкалака, амбівалентнасць яго дзеянняў у народных павер'ях, розныя спосабы ператварэнняў і засцярогі чалавека ад звышнатуральнага ўздзеяння гэтай істоты – гэта тыя адметныя схематычныя моманты ў апісанні персанажа, што складаюць вытокі фарміравання асобных матываў і дазваляюць скласці пэўную карціну бытавання народных вераванняў. У адрозненне ад звестак па іншых персанажах, запісаных на тэрыторыі Гомельскай вобласці, аўтэнтчныя матэрыялы пра ваўкалака зафіксаваны ў невялікай колькасці варыянтаў. «Ваўкалак, ваўкалака, чалавек, ператвораны ў ваўка, пярэварацень. Паводле ўяўленняў беларусаў, ператварэнне можа адбыцца як па ўласнай волі з пэўнымі эгаістычнымі мэтамі чалавека-чараўніка, так і па яго чарах, скіраваных на аднаго чалавека або групу людзей» [1, с. 72]. Даследчыца А. Я. Леўкіеўская, характарызуючы вобраз ваўкалака ў палескай міфалагічнай традыцыі, вылучае тры групы матываў, у якіх раскрываецца здольнасць

чалавека ператварацца ў ваўкалака: першы звязаны з наяўнасцю ў гэтай істоты ўласнага жадання нашкодзіць людзям, «агульнымі ўяўленнямі аб здольнасці чараўніка або ведзьмы да пярэваратніцтва – падобныя павер’і шырока вядомы ў славянскіх і неславянскіх культурах ... Другое кола матываў звязана з прымуковым ператварэннем чалавека ў ваўкалака ведзьмай або чараўніком ... Трэцяя група матываў грунтуецца на здольнасці чалавека ператварацца ў ваўка незалежна ад яго асабістай волі, паколькі яна закладзена ў яго скажонай чалавечай прыродзе ад нараджэння» [2, с. 479]. Найбольш распаўсюджанымі ў міфалагічнай прозе Гомельшчыны з’яўляюцца першыя дзве групы матываў.

Засяродзім увагу на лакальных варыянтах асноўных матываў ператварэння ў ваўкалака: чараўніка – «колдуна» («*Старыя людзі ў нас заўсёды казалі, што чараўнік мог ператварыцца ў ваўкалака...*»)¹ – зап. ад Марыі Піліпаўны Грамыка, 1933 г. н., у в. Старыя Грамыкі Веткаўскага р-на); звычайнага чалавека («*Ваўкалак – та такі чалавек, які апынаецца ваўком*» – зап. ад Ніны Міхайлаўны Гаўрыленка, 1934 г. н., у в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага р-на); нячыстай сілы («*Ваўкалак – нячыстая сіла, якая можа ператварыцца ў чалавека і назад*» – зап. ад Вольгі Пятроўны Марозавай, 1929 г. н. у в. Пабядзіцель Лоеўскага р-на). На думку А. Я. Леўкіеўскай, «ператварэнне ў ваўкалака чалавека, які валодае дэманічнымі ўласцівасцямі, – адзін з цэнтральных матываў ва ўяўленнях пра гэты персанаж як ва ўсходнеславянскай і польскай традыцыях ... так і ў заходнееўрапейскіх» [2, с. 485]. Што да матыву, выражанага ў спосабах ператварэння ў ваўкалака і вяртання папярэдняга аблічча, то зафіксаваны розныя варыянты, дзе прыгадваюцца важныя ў гэтай сітуацыі прадметныя атрыбуты і звязаныя з імі дзеянні: нажы і пераскокванне праз іх («*Гэтыя чараўнікі ўтыкалі нажы ў зямлю, а потым скакалі праз іх тры разы, пасля чаго ператвараліся ў ваўкалакаў*» – зап. ад М. П. Грамыка); хамут і пералазванне праз яго («*І стала мне на сэрцы так нудна і моташна, смутна, і захацелася праз хамут абавязкова пралезці. Як я пралез, так і стаў ваўком і пабег*» – зап. ад Серафімы Якаўлеўны Канапацкай, 1921 г. н., у в. Вільча Жыткавіцкага р-на); воўчая скура, накінутая на чалавека («*У гэтага гада прыўрашчаюцца тады, калі надзяваюць воўчую шкуру*» – зап. у в. Струмень Кармянскага р-на); стужка белага колеру, якой звязвалі два дрэвы і пераскоквалі праз яе («*Трэба тое месца, дзе часта бывае ваўкалак, пасвяціць вадой з царквы і паміж дрэвамі завязаць ленту белага колеру. Дык вось, ваўкалак будзе бегчы і калі пераскочыць гэтую ленту, то на некалькі хвілін прыме чалавечы выгляд, а тая лентачка адразу стане чырвонай*» – зап. у в. Шэйка Веткаўскага р-на); пояс, які трэба было працягнуць па зямлі («*Калі сустрэнеш ваўкалака, трэба працягнуць па зямлі пояс, і калі ваўкалакі пераскочылі б праз яго, то й сталі б ізноў людзьмі*» – зап. ад С. Я. Канапацкай). З прыведзеных прыкладаў

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

выкарыстання тых ці іншых прадметных атрыбутаў у працэсе ператварэння чалавека ў ваўкалака (і наадварот) менавіта дзеянні з воўчай скурай асэнсоўваюцца як «асноўная прыкмета ператварэння чалавека ў ваўка ... Матыў накіравання на чалавека зьярынай скуры для ператварэння яго ў ваўка вядомы ў палескім рэгіёне толькі ў Гомельскай вобласці» [2, с. 480].

А. Я. Леўкіеўская, зыходзячы з прааналізаваных фактычных матэрыялаў, адзначыла два спосабы ператварэння чалавека ў ваўкалака, калі гэта адбываецца дабравольна і прымусова [2, с. 479]. Звычайна важная роля ў ператварэнні чалавека ў ваўкалака адводзілася чараўніку або ведзьме, пра што сведчаць і запісы звестак ад жыхароў Гомельшчыны: «*Ваўкалак – гэта чараўнік, калдун, які ў поўнач прыходзіць у лес і ператвараецца ў ваўка*» (зап. ад Зоі Іванаўны Шаўчэнка, 1928 г. н., у г. п. Парычы Светлагорскага р-на); «*Ваўкалакі былі такія ж людзі, толькі іх нейкі чараўнік абавярнуў у ваўкоў*» (зап. ад С. Я. Канапацкай). Заслугоўваюць ўвагі і наступныя сведчанні інфармантаў аб тым, што ведзьмакі і чараўнікі не толькі самі ператвараліся ў ваўкалакаў, але маглі ператвараць і іншых людзей: «*Калдуны і ведзьмаркі маглі людзей закалдоўваць і самі ў іх прэўрашчацца*» (зап. ад Вольгі Фёдараўны Караленка, 1933 г. н., у г. Гомель); «*Чалавек мог стаць ваўкалакам, калі яго закалдаваў нейкі вядзьмак*» (зап. ад Паліны Пятроўны Маханавай, 1908 г. н., у г. Гомель). Сустракаецца ў міфалагічных апавяданнях, запісаных на Гомельшчыне, і матыў ператварэння чалавека ў ваўкалака па ўласнай волі: «*Некаторыя ведзьмары па ўласным жаданні рабіліся ваўкалакамі*» (зап. ад Марыі Іванаўны Аляксеевай, 1921 г. н., у в. Раманаўка Мазырскага р-на); «*У ваўкалакаў людзі абарачваліся па сваёй волі. Адны хацелі сабе багацця, а другія – людзям шкоду зрабіць*» (зап. ад Аляксандры Анатольеўны Азарушкінай, 1934 г. н., у в. Куты Веткаўскага р-на).

Матыў амбівалентнасці функцый ваўкалака знаходзіць пацвярджэнне ў многіх тэкстах міфалагічных апавяданняў, пры гэтым у адным з варыянтаў акцэнтуюцца ўвага на тым факце, што існуюць «*добрыя і злыя ваўкалакі. Адны ваўкалакі губяць людзей, здэкваюцца над імі. Другія вельмі добрыя*» (зап. ад Н. М. Гаўрыленка), у іншых варыянтах сцвярджаецца, што «*ваўкалак вельмі злы*» (зап. ад З. І. Шаўчэнка). Звернемся да фактычных матэрыялаў, якія з'яўляюцца пацвярджэннем шкаданоснай функцыянальнасці ваўкалака, пры гэтым паспрабуем акрэсліць асноўныя матывы: 1) знішчэнне свойскіх жывёл («*Ноччу ваўкалакі аб'ядноўваліся ў стаі і разам знішчалі жывёлу*» – зап. ад Таццяны Іванаўны Белавус, 1924 г. н., у в. Будка Рэчыцкага р-на); 2) нападзенне на чалавека (ваўкалак «*кусае і душыць усіх*» – зап. ад Ганны Якаўлеўны Карпенкінай, 1941 г. н., у в. Залессе Чачэрскага р-на; «*Ваўкалакі нападаюць на людзей, асабліва на малых дзетак*» – зап. ад Т. М. Гаўрыленка; «*Ваўкалакі нападаюць на малых дзяцей, выпіваюць іх кроў, каб амаладзіць сябе*» – зап. ад Любові Ігнатаўны Гуд, 1932 г. н., у в. Дуброва Ельскага р-на).

Выклікае цікавасць і найбольш пашыраны ў міфалагічнай прозе адзін з тых рэдкіх лакальных матываў, што былі звязаны з засцярогай ад шкоднага

ўздзеяння ваўкалака. Як адзначаюць жыхары, найбольш дзейсным сродкам засцярогі з'яўляецца малітва: «*І яшчэ, калі ўбачыў ваўкалака, так нічога ўжо не можа спасці, акрамя малітвы. Ваўкалак спужаецца малітвы і ўцячэ*» (зап. ад Л. І. Гуд); «*А ещѣ добавлю, что, если вы увидели оборотня, ничто вас не может спасти от смерти, кроме молитвы и мела. Нужно этим мелом нарисовать круг, стать в него и читать молитву. Оборотень испугается молитвы и убежит, только так можно спастись*» (зап. ад Пятра Восіпавіча Сопата, 1932 г. н., у в. Пералёўка Веткаўскага р-на).

Прааналізаваныя міфалагічныя апавяданні, прысвечаныя ваўкалаку, раскрываюць архаіку мыслення нашых продкаў, ілюструюць рэгіянальна-лакальнае багацце міфалагічнай традыцыі, тэматычную разнастайнасць, абумоўленую зместавымі элементамі, пры дапамозе якіх можна сканструяваць характарыстыку міфалагічнага персанажа, у дадзеным выпадку ваўкалака, і вызначыць канкрэтнае кола тых ці іншых матываў.

ЛІТАРАТУРА

1. Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
2. Народная демонологія Полесся: публікацыі тэкстаў у запісах 80-х – 90-х гг. XX века / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами. – 648 с.

РЕЗЮМЕ

В статье, которая подготовлена на основе архивных материалов научно-учебной фольклорной лаборатории Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины, рассмотрены основные мотивы мифологических рассказов о волколаке, прослежены представления о способах превращения человека в волколака, его функциях и средствах защиты.

SUMMARY

In the article, which was prepared on the basis of archaic data of science folk laboratory of F. Skorina State University, the main motives of mythological texts about a wolfhound are studied, the ways of conversion a human being into a wolfhound, its functions and protection facilities are traced.

Павлова Е. П.

АСПЕКТЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БЕЛОРУССКОЙ ДИАСПОРЫ В ЭСТОНИИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

В 1989 г. в небольшом городке Йыхви было зарегистрировано первое в Эстонии белорусское общество под названием «Бэз», которое возглавила белоруска Зинаида Клыга. Позднее были созданы аналогичные общества в городах Нарва, Таллинн, Маарду, Тарту и некоторых других. На сегодняшний день самым молодым является белорусское общество «Спадкі» («Наследники», г. Тарту), образованное выходцем из Беларуси

И. Х. Коломиец. На протяжении года оно осуществляет разнообразную культурную деятельность, сохраняет и воссоздаёт традиции белорусской национальной культуры подобно аналогичным обществам в других городах Эстонии. Данная ситуация является подтверждением мысли американских учёных Н. Глейзера и Д. Мойнихэна, высказанной ими в книге «Этничность: теория и практика» (1975): «Надежда обойтись в обществе без этничности может быть столь же утопичной и сомнительной, как надежда обойтись без социальных классов в обществе» [3, с. 4].

Без изучения проблемы миграции и связанной с ней проблемой этнической идентичности и этничности невозможно понять особенность национального характера. Современные белорусские диаспоры в Эстонии стремятся транслировать национальную культуру и традиции с помощью различных мероприятий, передающих белорусский колорит. Ежегодно силами культурных обществ воссоздаются белорусские народные праздники и обряды, тем самым у мигрантов сохраняется чувство этнокультурного своеобразия. Среди наиболее популярных праздников – Коляды, Пасха, Масленица, Вербное воскресенье, Купалье (Янов день). В этом ощущается определённая преемственность с родиной, поскольку данные праздники – живое явление в белорусской народной культуре. Они не только сохраняются в быту, но и широко представлены в постфольклорных (вторичных) формах. Таким образом, для белорусов, выехавших в Эстонию, народные традиции родины становятся важным культурным ресурсом.

Для более полного понимания этого процесса необходимо обращение к таким феноменам, как диаспора, миграция и её причины.

Под диаспорой понимается совокупность представителей какого-нибудь народа, живущих вдали от родины, в новом районе поселения [2, с. 459]. Понятия «эмиграция», «диаспора» часто используются в публикациях, посвящённых разным аспектам жизни соотечественников за рубежом. Хотя эти термины связаны между собой, они не являются синонимами, что необходимо учитывать при определении объекта и предмета исследования. [1, с. 7]. Сегодня миграция и мигранты – одна из самых актуальных тем, вызывающих многочисленные дискуссии в современном научном мире. Одной из основных причин миграции белорусов в Эстонию, на наш взгляд, могла быть экономическая, поскольку именно желание улучшить своё материальное положение заставляло белорусов мигрировать. Следующей по значимости причиной миграции являются родственные связи. Так, молодые белорусы мигрировали в Эстонию из-за переселения туда родителей или близких родственников. В настоящее время, по данным опросов населения в разных районах Эстонии, большинство переселенцев составляют выходцы из Гомельской и Витебской областей Беларуси. В ходе интервью выяснилось, что белорусы, живущие за рубежом, не теряют интереса к событиям на родине, читают газеты, смотрят белорусские телеканалы, отслеживают информацию с помощью социальных сетей в Интернете.

В 2016 г. сотрудники Эстонского литературного музея вместе с представителями Национальной академии наук Беларуси совершили экспедицию в Любанский район Минской области с целью сбора материала по темам: «Народная медицина и ветеринария», «Лекарственные растения», «Домашние животные», «Народные праздники и традиции». Все материалы хранятся в архиве Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси.

В процессе выполнения совместного проекта Национальной академии наук Беларуси и Эстонского литературного музея по межакадемическому обмену на территории Эстонии автором статьи также проведён опрос среди белорусских мигрантов по темам: «Домашние животные», «Традиции и обряды», «Народная медицина». Во-первых, выяснилось, что среди растений, которые информанты используют в качестве специй, наиболее часто упоминались: чабрец, тысячелистник, мята, Melissa, малина, черемша, а также подорожник. Во-вторых, в качестве лекарственных средств чаще всего используют лист и корень валерианы; аир применяют при болях в желудке; с помощью корня калгана заживляют раны; отвар из листьев мать-и-мачехи считается хорошим средством от простуды, для понижения давления используется калина, клюква, арония; незаменимым средством для заживления ран, ожогов, порезов считается календула, каланхоэ и алоэ.

Большинство нами опрошенных по-прежнему готовит блюда национальной белорусской кухни не только при проведении культурных мероприятий диаспоры, но и дома, в семейном кругу. В меню белорусских эстонцев в качестве повседневных присутствуют такие блюда традиционной кухни, как драники, клёцки «с душой» и «без души» (с мясной начинкой либо без неё), студень, холодник, колдуны и многое другое. Для праздничного застолья готовят и старинные белорусские напитки «крамбамбуля» и «сбитень».

Помимо того, что белорусские диаспоры в Эстонии стремятся сохранять национальные традиции и обычаи, почти все создают творческие коллективы (ансамбли). Так, в Тарту ансамбль носит название, аналогичное наименованию общества («Спадкі»), в Йыхви – «Бэз», в Нарве – «Сябры» и т. д. Изначально в репертуаре коллективов преобладали записанные участниками от старшего поколения белорусские народные песни. Позже к основному репертуару стали добавляться другие народные песни, а также тексты современных белорусских авторов, например, «Еўфрасіння» Станислава Володько:

*З нябёс блакіту і з нябеснай сіні
Я адчуваю позірк Еўфрасінні,
Што беражэ мяне ад злога вока,
Калі увесь свет глядзіць, здаецца, воўкам.
Што ў скрушны час ратуе ад зямогі,
Мне памагае ісці зямной дарогай.
Дзівос вясны палёў, лугой расіных,*

*Слязінамі паглядзе Еўфрасіння,
Яшчэ і як мая Айчына,
Зірнем на свет вясёлымі вачыма.
Яшчэ надзея ёсць – прыйсці да ладу,
Не адвядзі, заступніца, пагляду.
З нябёс блакіту і з нябеснай сіні,
Я адчуваю позірк Еўфрасінні,
Што беражэ мяне ад злога вока,
Калі увесь свет глядзіць, здаецца, воўкам.
Што надае мне мужнасці і сілы,
Свой крыж нялёгка несці да магілы [4, л. 55].*

В настоящее время каждый коллектив имеет богатый и разнообразный репертуар, а белорусские народные песни с их неповоротливой мелодикой и напевностью звучат благодаря популяризаторской работе диаспор за пределами Эстонии: в Латвии, Литве и Польше. В качестве ведущего признака этнической идентичности белорусов-мигрантов мы, вслед за Д. Де-Восом, выделяем чувство культурной преемственности, непрерывной связи с прошлым.

Выяснилось, что большинство белорусов, проживающих на территории Эстонии, хорошо помнит календарные и семейные обряды – Коляды, Пасху, Троицу, Вербное воскресенье, Масленицу, свадебную и поминальную обрядность, разнообразные приметы и поверья, некоторые заговоры и рассказы о домовых.

В ходе беседы упоминание Коляд сразу же вызывало у респондентов ассоциации с гаданиями, проводившимися в это время: *«На Каляды. Мы ў дзерэўне Шылава вырашылі вараваць дровы. Бярэш ахапку дроў: еслі чотнае чысло паленьяў, значыць, будзеш у парэ, еслі нет, то нет. У чужых страшна вараваць»* [4, л. 27]. Отмечается хорошая сохранность некоторых колядных песен в памяти мигрантов. Так, в городе Маарду от Валентины Александровны Кузнецовой (1956 г. р.) и Валентины Владимировны Цудило (1950 г. р.), нами записана песня, где говорится о самой «колядке», хозяине – пане Степане, к которому пришли колядующие, и его трудолюбивых дочерях:

*Ішла калядка, калядуючы, за сяло.
Зайшла ж яна да пана Сцяпана пад акно:
– Ой, пане Сцяпане, харошыя дочки ў цябе!
А што ж твае харошыя дочки рабілі?
– А што ж мае харошыя дочки рабілі,
Да ў садове хлеб-пшанічаньку мералі [4, л. 26].*

Исполнители колядных песен вспоминали и о таком ярком персонаже обрядовых обходов, как «коза», которая после исполнения танца будто умирает. Традиция «вождения козы» сохраняется и сегодня. Благодаря культурно-просветительской деятельности на колядном празднике звучит традиционная песня, записанная в городе Йыхви от Зинаиды Григорьевны Клыга (1946 г. р.) и Дмитрия Тарасовича Кондратенко (1927 г. р.):

*Го-го-го, каза,
Го-го-го, шэрая,
Дзе каза рогам,
Там жыта стогам [4, л. 45].*

Однако в Эстонии белорусы колядуют только среди своих, поскольку эстонцы таких обрядов не проводят. Как и в Беларуси, это, скорее, детская традиция. Небольшими группами дети ходят по домам, поют песни, за что получают сладкие угощения.

Вспоминают белорусские мигранты в Эстонии и крещенские гадания. В городе Маарду от группы женщин нами записан ряд гаданий. Тамара Николаевна Воронец вспоминает: *«Вот мама принесла поленья, выложила колодец у кровати и сказала, что во сне меня кто-то переведёт через колодец. Или ещё стакан воды ставим. Ну вот, во сне вижу: идёт военный парень и перевёл через колодец»* [4, л. 20]. В рассказах выделяются следующие способы гадания: капали воском, через плечо бросали валенки, дрова воровали, считали, *«если чётное количество поленьев, значит, замуж выйдешь в этом году, а если нет, значит нет. У меня брат был, мама нарезала мясо. Одни мальчишки пришли. Так мама нарезала, положила на порог, если первый кусок возьмёт твой кот, значит, первой замуж выйдешь. Кот мой первый взял, а у парней не взял. Ещё нарезали имена мужчин – и под подушку. Я просыпаюсь и слышу имя “Павел”. И мужа звали Павел»* (зап. от группы женщин в г. Маарду) [4, л. 20].

Этническая идентичность мигрантов проявляется в равном отношении к христианским и традиционным народным праздникам, между которыми не делают различия, таково соотношение Пасхи и Купалья. Так, на Пасху белорусы в Эстонии стараются посещать церковь. За день до этого праздника хозяйки, как и в белорусских деревнях, либо пекут куличи сами, либо покупают уже готовые в магазине, красят яйца луковой шелухой или обычными красками (предпочтение отдаётся натуральным красителям). Всё это несут в церковь и освящают. В праздничный день начинают угощаться, играют с детьми «в битки»: у кого первого разобьётся яйцо, тот проиграл. Катают импровизированные или реальные яйца с горок: выигрывает тот, у кого дальше укатится. Когда белорусские общества проводят праздники, на них приглашаются все желающие, как белорусы, живущие в этом городе, так и эстонцы. На подобные мероприятия представители диаспор приходят с детьми. Родители танцуют вместе с ними, поют традиционные белорусские песни, устраивают общее застолье с блюдами национальной кухни, приобщая тем самым детей и молодежь к белорусским традициям.

Таким образом, теория культуры, рассматривающая любую современную или историческую культуру как диалоговую, в настоящее время является одной из значимых. В этом плане представляет интерес вопрос возможности, характера и уровня взаимодействия бытовой и праздничной культуры белорусских мигрантов с местной эстонской.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гардзіенка, Н. Беларусы ў Аўстраліі, да гісторыі дыяспары / Н. Гардзіенка. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 468 с.
2. Булыка, А. М. Слоўнік іншамоўных слоў : у 2 т. – Мінск : БелЭн, 1999. – Т. 1. А – Л. – 736 с.
3. Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология / под общ. ред. А. А. Белика. – М. : Смысл, 2001. – 555 с.
4. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 23. Оп. 17. Д. 2.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные причины переселения белорусов в Эстонию. Главный акцент сделан на анализе обрядов «Коляды» и «Пасха», выявлены их особенности, рассмотрена региональная специфика, а также символика в обрядовой поэзии.

SUMMARY

The article is devoted to significant reasons for the resettlement of Belarusians to Estonia. The main focus is on the analysis of the rituals «Kolyady» and «Easter», their peculiarities are revealed, regional specificity is examined, and symbolism in ritual poetry is analyzed.

Рабец Т. Д.

АГУЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА СУЧАСНЫХ ЖАНРАЎ БЕЛАРУСКАГА ГАРАДСКОГА ФАЛЬКЛОРУ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

Для беларускай фалькларыстыкі, якая з самага пачатку свайго існавання займалася вывучэннем толькі класічных форм фальклору сялянскага насельніцтва і менавіта на матэрыяле традыцыйнага фальклору выпрацавала ўвесь тэарэтычны і аналітычны інструментарый фалькларыстычнай навукі, вывучэнне сучаснага гарадскога фальклору на сённяшні дзень становіцца вельмі актуальнай задачай. Кола пытанняў, якое патрабуе свайго вырашэння, вельмі шырокае: гэта і апісанне сучаснага стану як традыцыйных жанраў, так і новых твораў гарадскога фальклору, і вырашэнне праблем узаемаадносін кніжнай і вуснай традыцый, і тлумачэнне працэсаў фалькларызацыі. Важным таксама становіцца тое, што розныя сферы бытавання сучаснага фальклору трэба разглядаць у цеснай узаемасувязі, у арганічным адзінстве. Пры гэтым неабходна ўлічваць і хранатоп, і лакальна-этнічныя асаблівасці традыцый, і сучасны гісторыка-сацыяльны кантэкст.

Паступовае ўвядзенне ў навуковы ўжытак шырокага пласта «некласічных», «маргінальных» фальклорных матэрыялаў выклікала дысцыплінарны крызіс у фалькларыстыцы, праблематызаваўшы практычна ўсе яе асноватворныя тэрміны, уключаючы цэнтральныя з іх – «фальклор», «вуснае», «народнае», «безаўтарства», «паўтаральнасць», «варыятыўнасць», якія не заўсёды адпавядаюць спецыфіцы гарадскога фальклору. Таму перад навукоўцамі ў цяперашні час паўстала вострая неабходнасць удакладнення

прадмета, прынцыпаў, катэгорый і метадаў даследавання. Разам з тым пры звароце да гарадскога фальклору неабходна карэктаваць не толькі метадалогію даследавання, але і прынцыпы збіральніцкай дзейнасці, якія склаліся ў практыцы вывучэння традыцыйных жанраў фальклору. Так, шматлікія жанры гарадскога фальклору распаўсюджваюцца як у пісьмовай, так і вуснай форме, прычым абодва каналы камунікацыі цесна пераплеценыя. Аднак класічная фалькларыстыка патрабуе запісваць толькі вусныя творы. Акрамя таго, развіццё тэлекамунікацыйных тэхналогій абумовіла станаўленне новага спосабу існавання фальклору – сеткавага. Звяртаючыся да фальклорных матэрыялаў, якія функцыянуюць у Інтэрнэце, мы маем справу не з дэградацыяй фальклору і не з асобным яго тыпамі, а са спецыфічным сеткавым спосабам бытавання фальклору.

Запісваць тэксты гарадскога фальклору вельмі праблематычна. Шматлікія яго жанры нярэдка цяжка заўважыць, а вымаўленне некаторых тэкстаў яшчэ і складана справакаваць. Часцей за ўсё фальклорныя тэксты запісваюцца ў сітуацыі «ўключанага назірання», дзякуючы чаму яны фіксуюцца ў натуральных умовах і справакаваны толькі зацікаўленасцю ў гутарцы збіральніка, а не пытаннямі анкеты. Аднак у сітуацыі гутаркі, а не адмыслова арганізаванага інтэрв'ю не заўсёды магчыма ўжыванне дыктафона, у сувязі з чым частка тэкстаў запісваецца па памяці, а значыць, могуць быць прапушчаныя як фанетычныя характарыстыкі, так і пазначэнні рытмічных перыядаў гутаркі, асобныя ўступныя словы, неабходныя для аналізу ілакутыўных устаноў тэксту. Пры гэтым павінен запісвацца кантэкст гутаркі, полаўзроставыя і статусныя характарыстыкі суразмоўцаў, што таксама не заўсёды магчыма здзейсніць.

У працэсе фарміравання гарадскога фальклору вылучаецца два процілеглыя накірункі. Першы характарызуецца тэндэнцыяй да ўзнікнення «закрытых» традыцый, якія нараджаюцца пад уплывам імкнення членаў грамадства, з аднаго боку, да ідэнтыфікацыі і самаідэнтыфікацыі, а з другога – да культурнай ізаляцыі. Гэта прыводзіць да стварэння спецыфічных культурных кодаў і тэкстаў, што функцыянуюць толькі ўнутры такіх закрытых супольнасцяў. Да іх ліку адносяцца некаторыя аматарскія і прафесійныя аб'яднанні (напрыклад, футбольных балельшчыкаў, турыстаў, пажарных, праграмістаў і г. д.), нефармальныя групы моладзі, канфесійныя групы, крымінальныя кланы і іншыя. Можна заўважыць, што вялікая частка такіх аб'яднанняў носіць пераважна або выключна часовы характар. Да іх ліку адносяцца субкультуры войска, турмы, бальніцы, дзіцячага лагера і г. д.

Другі накірунак звязаны з абменам фальклорным рэпертуарам розных сацыяльных груп, цыркуляцыяй вусных твораў за межамі асяроддзя, дзе яны нарадзіліся, што абумоўлена іх высокай сацыяльнай мабільнасцю і значным уплывам сродкаў масавай інфармацыі на распаўсюджванне фальклору сярод гарадскога насельніцтва. Прыкладам такіх твораў з'яўляюцца «блатныя» песні, якія выконваюцца сярод людзей, што не адносяцца да сацыяльнай групы дадзенага тыпу.

Бытаванне гарадскога фальклору выклікала з'яўленне новых жанравых асаблівасцей, не характэрных для традыцыйнага фальклору. Так, з аднаго боку, гарадскі фальклор становіцца поліцэнтрычным і фрагментаваным, што звязана з сацыяльным, прафесійным, узроставым, кланавым расслаеннем насельніцтва горада, яго распадам на слаба звязаныя паміж сабой ячэйкі, якія не маюць агульнай светапогляднай асновы. З другога боку, сучасны гарадскі фальклор – з'ява сінкрэтычная. Ён не існуе ў выглядзе «чыстага» рэпертуару фальклорных твораў або абрадавых дзеянняў і рытуалаў. Так, народная паэзія становіцца неаддзельнай ад рукапісных зборнікаў і нярэдка звязана з пэўнымі абрадамі, якія праводзяцца прадстаўнікамі розных сацыяльных груп (напрыклад, у салдат, альпіністаў, зняволеных, падлеткаў і г. д.). Пры гэтым вербальныя формы нароўні з невербальнымі (акцыянальнымі і атрыбутыўнымі) элементамі культуры фальклору займаюць пераважнае становішча.

Важнай сацыякультурнай рысай сучаснага гарадскога фальклору з'яўляецца мова бытавання твораў. Агульная сітуацыя ў краіне такая, што ў гарадскіх умовах руская мова пераважае над беларускай. Выкарыстанне рускай мовы ў прававой, адукацыйнай, палітычнай, грамадскай і іншых сферах жыцця ўсеагульнае. Таму, адпаведна, і фальклорныя творы ў гарадскім асяроддзі, як правіла, бытуюць у рускамоўнай форме.

Гарадскі фальклор прадстаўлены шырокім спектрам жанраў, сярод якіх выяўляюцца як творы традыцыйнага фальклору, так і тэксты больш позняга паходжання. Непасрэдная пераемнасць гарадскога фальклору ад традыцыйнага даволі праблематычная, а ў некаторых выпадках і зусім немагчымая. У большасці выпадкаў многія тэматычныя і стылістычныя супадзенні тлумачацца не прамой роднасцю, а канвергентным набыццём падобных прыкмет або рэпрэзентацыяй архетыпаў і ўніверсальі грамадскай свядомасці.

У сувязі з тым, што гарадскі фальклор – гэта з'ява, з аднаго боку, шматгранная, прадстаўленая вялікай колькасцю жанраў, а з другога – фальклор увесь час актыўна развіваецца і хутка трансфармуецца, класіфікаваць яго жанры можна толькі прыблізна. У першую чаргу сучасны гарадскі фальклор можна падзяліць па форме існавання на дзве групы: вусны і пісьмовы.

Да пісьмовых форм адносяцца рукапісныя і друкаваныя спеўнікі, альбомныя вершы, вершаваныя подпісы да фатаграфій, паштовак, лістоў і г. д., графіці, «магічныя лісты» («святые лісты», «лісты шчасця») і іншыя віды лістоў), аўдыё- і відэазапісы і іншыя.

Сярод вусных форм гарадскога фальклору вылучаюць:

- 1) гарадскі абрадавы фальклор;
- 2) гарадская фальклорная проза;
- 3) малыя жанры гарадскога фальклору;
- 4) гарадская фальклорная паэзія;
- 5) гарадскі дзіцячы фальклор;

б) фальклор гарадскіх субкультур;

7) «інтэлігентны» фальклор.

У вусным рэпертуары фіксуюцца як творы традыцыйных жанраў вуснай народнай творчасці (каляндарна-абрадавыя і лірычныя песні, калыханкі, забаўлянкі, заклічкі, анекдоты і г. д.), так і тэксты пазнейшага паходжання – постфальклору (страшылкі, «садысцкія вершы», пераробкі-пароды і інш.). Аднак ступень распаўсюджанасці таго або іншага жанру розная.

Вялікую цікавасць выклікае пытанне ступені захаванасці і форм існавання паэзіі каляндарных традыцый гарадскіх жыхароў. Гарадскі абрадавы фальклор дзеліцца на два комплексы:

1) сфера грамадскага побыту, якая ўключае ў сябе паэзію абноўленых каляндарных традыцый і сучасных свят, выпускных вечароў, вечароў сустрэч, «пасвячальных» абрадаў (у салдатаў тэрміновай службы, студэнтаў, крымінальнікаў, альпіністаў, турыстаў і г. д.);

2) сфера хатняга побыту, прадстаўленая рэпертуарам сучаснага застолля, вяселля, хрэсьбін, пахаванняў, провадаў у войска і г. д.

Як паказваюць назіранні, сучасны стан класічнага фальклору дэманструе агульную тэндэнцыю паступовага згасання народнай традыцыі, прыўнясенне ў яе новых, не характэрных для традыцыйнага ўкладу жыцця беларускага народа элементаў. Аднак традыцыйны фальклор не зусім знік, а, функцыянуючы спарадычна, працягвае захоўвацца ў пасіўнай памяці народа. Нягледзячы на ўяўную прастату, збіраць каляндарна-абрадавы фальклор у гарадскіх умовах даволі праблематычна. З аднаго боку, каляндарны і сямейны фальклор існуе ў жывым бытаванні нават тады, калі самі народныя абрады ўжо не праводзяцца. Звычайна інфарманты з задавальненнем апавядаюць пра зімовыя, вясновыя, летнія, восеньскія святы, пра радзільныя, вясельныя і пахавальныя абрады і звычаі, асабліва калі самі ўдзельнічалі ў іх, назіралі або толькі чулі ад іншых. З другога боку, фальклорны матэрыял падаецца са спасылкай на сельскую мясцовасць, адкуль родам або сам выканаўца, або яго блізкія, і не мае адносін да фальклору сучаснага горада, што, безумоўна, абцяжарвае вырашэнне задачы правамернасці адносіць падобныя творы да гарадскога абрадавага фальклору. Такім чынам, можна казаць пра тое, што каляндарна-абрадавая паэзія, запісаная ў апошнія дзесяцігоддзі, пераважна прадстаўлена ў другаснай форме існавання, калі шматлікія яе жанры, асабліва абрадавай сферы, або спынілі сваё жывое бытаванне і могуць узнёўляцца штучна, або, працягваючы бытаваць у народным асяроддзі, змянілі функцыянальнасць і форму бытавання.

Акрамя таго, паслабленне фактару залежнасці чалавека ад прыродных умоў прывяло да дэсемантызацыі і дэрытуалізацыі традыцыйнага каляндарна-абрадавага фальклору, яго пераходу ў «цырыманіяльную» форму, перавагі вербальных складнікаў абраду над невербальнымі, зруху тэрмінаў правядзення свят і г. д. Змена характару каляндарнай абраднасці прывяла да скарачэння пэўных фрагментаў абраду, змены полаўзроставай структуры ўдзельнікаў, абрадавай атрыбутыкі і рэквізіту, гукавага фону, часовай і

прасторавай прымеркаванасці, сцэнарыя і г. д. Супастаўляючы традыцыйную і сучасную мадэлі каляндарных свят, можна таксама заўважыць працэс дэсакралізацыі і ператварэння свят у масавае забаўляльнае відовішча. Істотна трансфармавалася і сімвалічная сутнасць рытуалу: замест выразнай аграрнай скіраванасці абрадаў на першае месца выступае асабістая матывацыя ўдзельнікаў ў каляндарным абрадзе, гэта значыць «для сябе», дзеля ўласнай забаўкі або асабістых патрэб. Найбольшае разбурэнне адчуў на сабе музычна-абрадавы фальклор, у той час як вусная інфармацыя пра абрады даволі добра захавалася ў памяці старэйшага пакалення, некаторыя абрадавыя дзеянні выконваюцца і сёння (напрыклад, упрыгожванне хат зелянінай на Сёмуху, правядзенне памінальных абрадаў (Дзядоў), асвячэнне вярбы на Вербніцу, фарбаванне яйкаў на Вялікдзень, Радаўніцу і Сёмуху, асвячэнне яблыкаў, мёду і маку на Спасы і г. д.).

У цяперашні час каляндарная сістэма Беларусі ўяўляе сабой сінтэз нацыянальных святочных традыцый, прыродна-гаспадарчых і хрысціянскіх календароў, дзяржаўных і прафесійных свят. Для сучаснага беларуса аднолькава важна адзначаць такія святы, як Каляды і Новы год, Вялікдзень і 8 Сакавіка, Спас і Дажынкі, Дзень святога Георгія (Юр’еў дзень) і 1 Мая і г. д. Аднак пры ўсёй значнасці і раўнацэннасці ўсіх складнікаў сучаснага беларускага календара назіраецца перавага менавіта ў бок хрысціянскіх свят. У выніку складанага спалучэння, узаемадзеяння, узаемапрацікнення дзвюх сістэм светапогляду – дахрысціянскай і хрысціянскай – у сучаснай Беларусі функцыянуе народны каляндар свят і абрадаў, часавая прымеркаванасць якіх вызначаецца царкоўна-хрысціянскім календаром. Акрамя таго, каляндарная абраднасць Беларусі ўключае ў сябе сістэму агульных для ўсёй краіны гадавых каляндарных свят, а таксама сістэму «мясцовых» свят, якія адзначаюцца толькі ў асобных населеных пунктах.

Другую па значнасці групу вуснага фальклору складае гарадская проза, што існуе ў велізарнай колькасці форм: бывальшчыны (апавяданні пра даўнія падзеі); дэманалагічныя былічкі; мемараты (апавяданні сведкаў пра нядаўнія падзеі); тапанімічныя і гістарычныя паданні; гарадскія і сямейныя легенды; міфы; чуткі, плёткі; байкі, анекдоты; апавяданні пра анамальныя з’явы, выпадкі з жыцця і іншыя. Кожная з форм гарадской прозы ўтрымлівае як наратыўныя (якія апавядаюць), так і дыскурсіўныя (з’яўляюцца часткай маўленчага дыскурсу) тэксты. Пры гэтым у гутарковым дыскурсе апавядальнік сам адносіцца да таго рэальнага свету, пра які расказвае, у той час як аўтар наратыўнага тэксту знаходзіцца па-за межамі створанага ім тэксту. Працэнт дыскурсіўнасці тэкстаў узрастае па меры руху ад апавяданняў пра тое, «што было», да падзей, якія нібы адбываліся сёння, гэта значыць чутак і прагнозаў. Таму збіральніку гарадской фальклорнай прозы складана зафіксаваць такі тэкст і, тым больш, класіфікаваць яго паводле прынятай тэарэтычнай схемы.

Малыя жанры гарадскога фальклору па-ранейшаму працягваюць актыўна бытаваць і развівацца. Пры гэтым сучасныя ўстойлівыя выражэнні, з аднаго боку, захоўваюць міфалагічныя ўяўленні, а з другога – уводзяць ў сваю традыцыйную

структуру новых элементов, образы и сюжеты. Так, специфика образноструктурной будовы афарыстычных выразаў, их сцісласць і трапнасць ў апісанні характэрных якасцей садзейнічае абагульненай форме перадачы асноўнай думкі выказанага меркавання. Прыказкі і прымаўкі, якія ўзыходзяць сваімі каранямі да глыбокай старажытнасці, па-ранейшаму нясуць ў сабе мастацкі патэнцыял і акумулююць веды пра навакольны свет і месца ў ім чалавека. Парэміі складаюць своеасаблівы збор маральных абагульненняў і ацэнак. У загадках адлюстроўваюцца асаблівасці народнага побыту і спецыфіка народнага мыслення. Пастаяннае ўзбагачэнне жанравай палітры ўласціва дабразычанням, што гучаць на сямейных урачыстасцях, грамадскіх святах. Дабразычання перажываюць своеасаблівае адраджэнне, абумоўленае патрэбамі сучаснасці, новымі духоўнымі запытамі носьбітаў фальклору. У іх не фіксуецца асобныя падзеі і рэаліі жыцця, а абагульняюцца тыповыя сітуацыі ў жыцці людзей. Яны адлюстроўваюць дынаміку развіцця этычных і эстэтычных поглядаў іх стваральнікаў.

Гарадская фальклорная паэзія прадстаўлена рознымі па форме і змесце песнямі: прыпеўкамі, песеннымі пераробкамі, рамансамі, побытавымі, палітычнымі песнямі, песнямі-пародыямі, фалькларызаванымі формамі эстраднай і аўтарскай (бардаўскай) песні і іншымі. Найбольш часта ў гарадскім асяроддзі можна пачуць побытавыя песні, сярод якіх асабліва вылучаюцца любоўныя і сямейныя. Іх вызначальная рыса – адмысловая прэзентацыя любоўных і сямейных канфліктаў, акцэнт на думках і пачуццях герояў, звязаных з пэўнай жыццёвай сітуацыяй. Асноўная тэма любоўных песень – каханне (шчаслівае, няшчаснае, ідэальнае і г. д.).

Па-ранейшаму ў гарадскім асяроддзі не страцілі сваёй актуальнасці жартоўныя песні і прыпеўкі. Існаванне ў кантэксце гарадской фальклорнай паэзіі жартоўных песень абумоўлена іх асаблівасцямі. У першую чаргу яны прызначаны ствараць пэўны настрой, захапляць слухачоў, павесяліць іх. Асноўная тэматыка гэтых твораў – сямейна-побытавыя адносіны паміж традыцыйнымі персанажамі: мужам і жонкай, дзедам і бабай, зяцем і цешчай, нявесткай і свекрывёй, хлопцам і дзяўчынай.

Не меншую цікавасць выклікаюць так званыя «песні-пераробкі», пад якімі найчасцей разумеюць фальклорныя творы, што ўзніклі на аснове іншага твора – фальклорнага ці літаратурнага, але істотна перапрацаваныя ў адпаведнасці з актуальнымі побытавымі, сацыяльнымі, гістарычнымі, палітычнымі момантамі.

З рэпертуару гарадскога дзіцячага фальклору (калыханкі, пацешкі і пястушкі, недарэчнасці, нескладухі, лічылкі і гульнявыя прымаўкі, цвялілкі (мянушкі, абзыванні), загадкі-жарты, «садысцкія вершыкі», «страшылкі» і анты-«страшылкі», «выкліканні», парадыйная паэзія школьнікаў, школьны тлумачальны слоўнік, анекдоты і інш.) найвялікую жыццяздольнасць паказалі калыханкі, пацешкі і пястушкі. Нягледзячы на тое, што існуюць розныя спосабы заспакаення дзяцей, многія бацькі ў сітуацыі, калі ім трэба класці дзіця спаць, звяртаюцца да гайдання і напявання якіх-небудзь тэкстаў. Рэпертуар выкананых песень злучаны з асабістым вопытам выканаўцы. Сучасныя бацькі спяваюць тое, што было пачута ў дзяцінстве, фальклорныя калыханкі, знаёмыя па дзіцячых

выданнях, папулярныя шлягеры ці песні вайсковых гадоў, засвоеныя ў школьныя гады і іншае. Перадачы з пакалення ў пакаленне падлягаюць не толькі самі тэксты, але і рытміка, эмоцыі і інтанацыі, важныя як для дзіцяці, так і для дарослага.

Фальклор гарадскіх субкультур – гэта даволі вялікі фрагмент агульнагарадской культуры, які раней не заўважалі з прычыны або яго табуяванасці, або, наадварот, штодзённасці. Сваё пашырэнне тэрмін «субкультура» атрымаў у 2-й палове XX ст. у заходнееўрапейскай навуцы ў кантэксце вывучэння моладзевых рухаў. Спачатку ў дадзеным тэрміне на першым плане знаходзілася прыстаўка «суб-» («пад-»), якая акцэнтавала ўвагу на ўтоеных, неафіцыйных пластах агульнапрынятай культуры.

Фальклор гарадскіх субкультур пададзены пераважна новымі жанрамі: моладзевы фальклор («сцёб», кіч), студэнцкі (афарызмы, выслоўі, прыказкі-пераробкі, «малітвы», загадкі, песні, анекдоты, байкі, вершы, недарэчнасці і інш.), вайсковы (павер'і, тосты, «маразмы», песні, непрыстойная паэзія і інш.), блатны (афарызмы, прыказкі, клятвы, праклёны, бажба, лаянка, песні, прыпеўкі, вершы, парнаграфічныя апавяданні, арыштанцкія гульні і інш.), прафесійны (пажарнікі, працоўныя, медыкі, альпіністы, турысты і г. д.), камп'ютарны, фанацкі і іншы. У цяперашні час у навуковай літаратуры даволі добра апісаны фальклор камп'ютарнай, блатной (крымінальнай), медыцынскай (бальнічнай), экстрэмальнай (альпіністаў, спелеолагаў, пажарных), спартыўнай субгруп.

Такім чынам, аналіз нават невялікай колькасці жанраў гарадскога фальклору паказвае, што сучаснае бытаванне фальклору – гэта вельмі складаны працэс безупыннага руху, эвалюцыі, змянення яго жанравага складу. Таму для стварэння цэласнай карціны гарадскога фальклору на сучасным этапе неабходна праводзіць усебаковае дэталёвае вывучэнне спецыфікі функцыянавання кожнага асобна ўзятага жанру. А для дасягнення гэтай мэты ў першую чаргу неабходна працягваць удасканалваць метадыку збіральніцкай і даследчыцкай дзейнасці.

РЕЗЮМЕ

Стат'я посвящена описанию жанрового состава современного белорусского городского фольклора. Выявляется общая специфика современного городского фольклора, предлагается классификация жанров, определяется степень их сохранности.

SUMMARY

The article describes the structure of the modern genre of Belarusian urban folklore. The general specificity of modern urban folklore is revealed, a classification of genres of urban folklore is proposed, the degree of preservation of its individual types and genres is determined.

ЭЎФАНІЧНЫЯ СРОДКІ ВЫЯЎЛЕНЧАЙ ВЫРАЗНАСЦІ: РЫФМА Ў КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВЫХ ПЕСНЯХ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 07.03.2018)

Народнапесенная творчасць з'яўляецца вышэйшым узроўнем вобразна-паэтычнага адлюстравання аб'ектыўнай рэчаіснасці. У абрадавых песнях, як у люстэрку, адбіліся паўсядзённыя клопаты нашага народа, святочныя ўрачыстасці, важнейшыя падзеі сямейнага жыцця. Меладычныя і пывучыя, вобразныя і яскравыя, выразныя і эмацыянальныя, народнапесенныя творы не страчваюць сваёй актуальнасці і ў наш час і з'яўляюцца багатай крыніцай для даследавання. Іх вобразы абапіраюцца на разнастайныя моўныя сродкі выяўленчай выразнасці, першаступеннае месца ў складзе якіх займае гукапіс. Важнейшая роля эўфанічнага афармлення песні заканамерна абумоўлена яе арганічнай сувяззю з мелодыкай, таму што «народнае вершасказанне, як вядома, грунтуецца на меласе, і ўсе гукавыя паўторы падпарадкаваны музычным заканамернасцям» [1, с. 204].

У сістэму эўфанічных сродкаў выяўленчай выразнасці ўваходзіць таксама рыфма-паўтаральная сугучнасць асобных слоў ці частак на адных і тых жа месцах у вершаваных радках, якая адрозніваецца ад іншых гукавых паўтораў усталяванасцю пазіцыі [2, с. 301].

Аб'ектам нашага даследавання з'яўляюцца каляндарна-абрадавыя песні, прадметам вывучэння – рыфма як сродак выяўленчай выразнасці, крыніцай фактычнага матэрыялу – запісы, зробленыя на тэрыторыі Гомельскай вобласці.

Як адзначаюць даследчыкі рытмічнай структуры верша, у народным вершаскладанні рыфма не адыгрывае колькі-небудзь значнай рытмаўтваральнай і арганізуючай ролі. Слабасць рыфмы з дастатковай паўнатай кампенсуецца іншымі відамі гукавых паўтораў [1, с. 204; 3, с. 114]. Тым не менш фактычны матэрыял каляндарна-абрадавай песеннай творчасці Гомельшчыны паказвае багацце, разнастайнасць і значны экспрэсіўны патэнцыял рыфмоўкі народнапаэтычнага слова.

У каляндарна-абрадавых песнях сустракаюцца амаль усе тыпы рыфм. Часцей за ўсё рыфма бывае ў канцы радкоў. Як адзначае В. П. Рагойша, сугучнасць слоў у канцы вершаваных радкоў – адзін з галоўных рытмастваральных кампанентаў верша [4, с. 26].

Як сведчыць фактычны матэрыял, словы, што рыфмуюцца ў песні, найбольш важныя ў змесце, нярэдка яны вызначаюць тэму верша, падкрэсліваюць яго асноўную ідэю, вылучаюць ключавыя паняцці, ствараюць пэўныя сэнсава-лагічныя асацыяцыі з іншымі лексічнымі кампанентамі твора: «*Ні ў царскіх палатках ляжыць то **дзіцятка**, / А ў пясчэры ў яслях, а з ім Божы **Матка***» [6, с. 53]; «*Скажы нам, сыночак, а што з намі будзе, / Калі на*

суд грозны ўстануць усе людзі? / Будзема маліці і цябе **прасіці**: / – Дай нам у тваім царстве вякі вечна **жыці**» [6, с. 54].

Вызначальную ролю ў стварэнні рыфмы адыгрывае ў першую чаргу супадзенне націскных галосных. Рыфму, якая трымаецца на супадзенні націскных складоў з абавязковым зычным гукам, называюць апорнай [1, с. 268]:

*Вазьміце сярпачкі
І сажніце каласочкі.
Сажніце каласочкі
І накладзіце ў снапачкі* [5, с. 181].

Як адзначаюць даследчыкі, менавіта апорны (моцны) склад стаў арганізуючым рытмічным пачаткам народнага верша [7, с. 11].

Рыфма ў каляндарна-абрадавых песнях надзвычай разнастайная паводле граматычнага афармлення. У складзе аднародных рыфм даволі часта рыфмуюцца дзеяслоўныя формы, што абумоўлена накіраванасцю песні на пэўнае абрадавае дзеянне або працэс, які яго суправаджае: «У той рэчачыцы / Сам Гасподзь купаўсь, / У рызы адзяваўсь» [6, с. 45]; «Дзе каза бывае, / Там шчасце вітае» [6, с. 19].

Упрыгожвае паэтычны радок каляндарна-абрадавага песеннага дыскурсу і субстантыўная рыфма, якая накіроўвае ўвагу на суб'ект або аб'ект выкананага дзеяння («Дзе каза хвостом, / Там жыта кустом, / Дзе каза нагой, / Там жыта капой» [6, с. 19]), а таксама стварае фігуру рытарычнага воклічу, ажыўляе паэтычнае апавяданне і надае выказванню характар непасрэднай гутаркі («Ой, венча, мой венча, / Прашчай, бяргвенча, / Я ж цябе віла, пляла, / Як малодзенька була» [6, с. 98]).

Ужываецца ў каляндарна-абрадавых песнях і неаднародная рыфма, калі сугучнымі з'яўляюцца словы рознай часцінамоўнай прыналежнасці, якія спрыяюць павелічэнню рознабаковай характарыстыкі апісваемых з'яў:

– дзеяслоў і назоўнік – «Дайце **сала**, / Каб хазяйка не **крычала**» [6, с. 55];

– прыметнік і назоўнік – «Ой, па моры, па **сінему**, / Шчодры вечар **Васілю!**» [6, с. 32];

– назоўнік і прыслоўе – «Ты селязенька, я – вутачка, / Ты паляцела, я – тутачка» [6, с. 100].

Паводле месца націску ў рыфме адносна парадку складоў ад канца слова ў каляндарна-абрадавым дыскурсе вылучаюцца рыфмы з націскам на апошнім складзе – мужчынскія («Рэчачка бяжыць, кладачка ляжыць. / Святы вечар. / На той кладачцы Дзімачка стаіць» [5, с. 60]); з націскам на перадапошнім складзе – жаночыя («Там на рэчыцы / Ды на гібкай дошчы, / Там дзяўчына бела плацце мыла. / Прыехаў хлапчына» [6, с. 37]).

Упрыгожваюць радкі каляндарна-абрадавай песні дактылічныя рыфмы з націскам на трэцім складзе ад канца сугучных слоў: «Муж жану вучыць, / Штоб яна яму **пакарылася**, / Нізка ў ножанькі **пакланілася**» [6, с. 163]; «Сама я **работніца**, / На вуліцу **ахотніца**» [6, с. 208].

Як адзначыў Н. С. Гілевіч, дактылічныя рыфмы ў народных песнях абавязаны сваім існаваннем памяншальным і ласкальным формам слоў [1, с. 277]. У каляндарна-абрадавых песнях большасць з іх утворана на аснове форм з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі, што ўзмацняе эмацыянальна-ацэначную канатацыю паэтычнага слова, спрыяе напеўнасці і задушэўнасці вершаванага радка: «*Не ўцякай, дзядулечка, / Не ўцякай, зязюлечка!*» [6, с. 61]; «*Як спляснулі, як спляснулі / Дзевачкі ў ладонечкі, / Ой, люлі, ой, люлі, / Залаты пярціёначкі*» [6, с. 211].

У асобных выпадках у песнях выкарыстоўваецца гіпердактылічная рыфма з націскам на чацвёртым (і далей) ад канца складзе, якая яшчэ больш узмацняе напеўнасць песеннага дыскурсу:

*Ой, спасіба, Ванечка,
За тваё бялілечка, за беленькае,
За тваё славечка, за **верненькае*** [6, с. 163].

Паводле характару канцавога гуку ў рыфме ў каляндарна-абрадавых песнях найчасцей сустракаюцца адкрытыя рыфмы, якія заканчваюцца на галосныя або нескладовыя ў і й, і гэта абумоўлена іх сувяззю з мелодыяй, паколькі яны валодаюць большай напеўнасцю ў параўнанні з зычнымі:

*О, божаму нараджэнню,
Божая сіла,
Што спарадзіла
Дзева Марыя
Свайго сына* [6, с. 25].

Радзей у каляндарна-абрадавых песнях адзначаюцца закрытыя рыфмы, якія заканчваюцца на зычныя гукі: «*На вуліцы хлопцы рагочуць, / За чуб маю курачку валочуць*» [6, с. 51].

У адным вершы могуць спалучацца адкрытая і закрытая рыфмы, што робіць больш разнастайнай яго гукавую інструментоўку:

*А гаспадыня ідзе,
Каляду нясе.
На рожанькі –
Два пірожанькі,
А на хвасточак –
Сала кусочак* [6, с. 31].

Акрамя канцавой, у каляндарна-абрадавай песеннай творчасці часта ўжываецца своеасаблівая рыфма (адно з сугучных слоў знаходзіцца ў сярэдзіне, а другое – у канцы аднаго і таго ж радка), якая ў навуковай літаратуры кваліфікуецца як унутраная рыфма [1, с. 212; 2, с. 301].

Унутраная рыфма ў каляндарна-абрадавых песнях, як правіла, аднародная, яна ўяўляе сабой сугуччы аднолькава граматычна аформленых слоў – іменных форм («*А было ў Галачкі тры дачкі... / Тры **дачкі** – тры **красачкі***» [5, с. 42]); дзяслоўных («*Ты **расхадзіся**, старшаму хазяіну ў ногі **накланіся***» [5, с. 73]).

Унутраная рыфма павышае выразнасць і маляўнічасць выказвання, надае радкам асаблівую змястоўнасць, узмацняе вобразную характарыстыку апісаных асоб («*Даставалася да доч купецкая / Парню браваму да кучараваму. / Ой, люлі, люлі, / Наравістаму да кудравістаму*») [5, с. 69]; дзеянняў («*Мелі казу ўбіць, шкуру аблуніць, / Шкуру прадаці, грошы забраці*») [5, с. 73]; прадметаў («*Каза-казіца – ваўковая псіца, / Узяла б сярпок, нажала б снапок*») [5, с. 37]).

Пры ўнутранай рыфме могуць рыфмавацца два суседнія словы ўнутры аднаго і таго ж радка, што садзейнічае іх лагічнаму выдзяленню і павышае выразнасць выказвання: «*Ходзя Ілля на Васіля, / Нося пугу дрэцяную, плецяную*» [6, с. 72]; «*На ём шуба, / Шуба любя*» [6, с. 65].

Паводле дакладнасці сугуччаў вызначаюцца рыфмы дакладныя, або поўныя [2, с. 303], калі супадаюць націскныя галосныя і ўсе наступныя гукі («*А мілка прыбягала, / За ручаньку падзяржала*») [6, с. 42]) і недакладныя (няпоўныя, прыблізныя), калі супадаюць толькі галосныя або зычныя гукі («*Сёння ва ўсім свеце нова навіна: / Прасвятая Дзева сына радзіла*») [6, с. 53]; «*Сею, сею, засяваю, / З Новым годам паздраўляю*») [6, с. 70]).

Недакладнасць рыфмы ў многіх народнапесенных творах, як адзначаюць даследчыкі, кампенсуецца гукавымі паўторамі [1, с. 206]. У каляндарна-абрадавых песнях сярод недакладных рыфм найчасцей сустракаюцца асанансныя з сугучнымі галоснымі гукамі: «*Там дзяўчына бела плацце мыла. / Прыехаў хлапчына*» [6, с. 37]; «*Вось табе, курачка, за тоя, / Не хадзі ў гумно чужоя*» [6, с. 51].

Асананснае сугучча ў недакладнай рыфме часта падмацоўваецца алітэрацыйнымі паўторамі, што павялічвае эўфанічную выразнасць верша: «*Што ты, цётка, пякла, / Паднясі нам да акна. / Покуль цётка данясла, / Рукі, ногі апякла*» [6, с. 72]; «*Ты, цыганачка Ганна, / Тваё лічанька гарна, / А ці цябе цыган маляваў, / Чорныя бровачкі дарававу*» [6, с. 51].

У асобных выпадках у каляндарна-абрадавых песнях з канцавой рыфмай адбываецца змена націску для ўтварэння сугучнасці, што надае арыгінальнасць выказванню і стварае своеасаблівую гульню слоў: «*Дайце, дзядзька, пірога, / Вывідзем вала за рога*» [6, с. 48]; «*А на нашай вуліцы / Да ўсі хлопцы – малодцы, / Да ўсі хлопцы – малодцы, / Убілі жабку на калодцы*» [6, с. 93]; «*Пасядзі, дзядзька, на печы ў кутку, / Пакуль я палатно вытку*» [6, с. 61].

У каляндарна-абрадавых песнях нярэдка назіраецца таўталагічная рыфма – паўтарэнне аднаго і таго ж слова ў канцы суседніх радкоў, якое садзейнічае лагічнаму вылучэнню паўтораных слоў:

*На граной нядзелі русалкі сядзелі,
Ой, рана-рана, русалкі сядзелі.
Русалкі сядзелі, халадок капалі,
Лой, рана-рана, халадок капалі.
Халадок капалі, ножычак зламалі,
Ой, рана-рана, ножычак зламалі [6, с. 160];*

*Сарву цвяток,
Ды саўю вянок,
Ды саўю вянок,
Пайду ў танок,
Пайду ў танок* [5, с. 66].

Зрэдку можна сустрэць у разгледжаных песнях і каламбурную рыфму, заснаваную на аманімічных лексічных адзінках:

*Шчодры, бодры,
Пабіліся вёдры.
Клёпачкі ў печ,
Пара бліны печ* [6, с. 55].

Як паказвае аналіз фактычнага матэрыялу, рыфмарый каляндарна-абрадавай песеннай творчасці Гомельшчыны вызначаецца надзвычайным багаццем і разнастайнасцю. Рыфма з'яўляецца важным эўфанічным сродкам выяўленчай выразнасці песеннага дыскурсу, яго рытміка-інтанацыйнага афармлення і гукавой інструментоўкі. Яна кампазіцыйна арганізуе верш, указвае на месца міжрадковай паўзы. Рыфма выконвае ў вершы таксама сэнсава-выяўленчую ролю: садзейнічае ўзнікненню лагічнага націску на слове, якое рыфмуецца, з іншымі намінацыйнымі адзінкамі, інтанацыйна вылучае найбольш важныя ў знакавых адносінах пэўныя найменні, падкрэслівае ключавыя словы, асацыятыўна звязвае або адасабляе асобныя паняцці. Рыфма, акрамя таго, садзейнічае лепшаму запамінанню верша, яго засваенню і больш хуткаму ўзнаўленню ў памяці.

Такім чынам, рыфма адыгрывае ў каляндарна-абрадавым паэтычным дыскурсе важную рытміка-інтанацыйную, кампазіцыйна-арганізацыйную, сэнсава-вылучальную і мнеманічную функцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі: Слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.
2. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дап. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 576 с.
3. Гончаров, Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. – М. : Наука, 1973. – 275 с.
4. Рагойша, В. П. Беларускае вершаванне : вучэбны дапаможнік для студэнтаў ВНУ па філалагічных спецыяльнасцях / В. П. Рагойша. – Мінск : БДУ, 2010. – 150 с.
5. Вечнае : фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / аўт.-уклад. : І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2003. – 362 с.
6. Новак, В. С. Каляндарна-абрадавая паэзія Гомельшчыны (да праблемы лакальнага, рэгіянальнага, агульнанацыянальнага ў фальклору) / В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2001. – 233 с.
7. Рагойша, В. П. Народнае вершаванне / В. П. Рагойша // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1986. – Т. 4. – 742 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на материале календарно-обрядового песенного творчества Гомельщины описывается рифма как элемент звуковой выразительности стиха. При этом рассматриваются типы рифм по их локализации в стихотворной строке, месту ударения в созвучных словах, частеречной принадлежности, характеру конечного звука, количества и качества звуковых совпадений. Определяется также ритмико-интонационная, структурно-композиционная, содержательно-смысловая функции рифмы в календарно-обрядовой песенной поэзии.

SUMMARY

The article describes rhyme as an element of sound expressiveness of the verse on the material of calendar and ritual song creativity of Gomel region. By considering the types of rhymes according to their localisation in the poetic line, the place of accent in the consonant words, part-of-speech, character of the final sound, the quantity and quality of sound matches. Is also determined by the rhythmical-prosodic, structural and compositional, content-semantic functions of rhyme in the calendar-ritual poetry of the song.

Тамашэвіч А. У.

МАТЭРЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПРЫВАТНАГА СЕКТАРА ГОРАДА МІНСКА

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2018)*

Прыватны сектар яшчэ не станавіўся тэмай спецыяльнага, паглыбленага і мэтанакіраванага даследавання ў айчыннай этналогіі. Аднак жыццё чалавека з прыватнага сектара адрозніваецца ад побыту жыхара кватэры ў шматпавярховым доме, хоць намінальна гэтыя людзі могуць жыць на суседніх вуліцах ці нават у суседніх дамах. Урбанізацыя Мінска, яго развіццё і пашырэнне прыводзяць да таго, што прыватны сектар знікае. Зразумела, што на тэрыторыі, дзе размешчаны толькі адзін участак і пражывае адна сям'я, можна пабудаваць шматпавярховы дом для пражывання мноства сем'яў або аб'ект грамадскага карыстання, які будзе прыносіць фінансавую выгаду.

На дадзены момант не існуе афіцыйных планаў знесці ўсе прыватныя сектары, аднак няма і гарантыі, што такія планы не з'явіцца ў будучыні. Таму неабходна займацца вывучэннем культуры прыватнага сектара зараз, пакуль можна знайсці інфармантаў, якія самі набывалі ўчасткі зямлі, будавалі ўласныя дамы, разводзілі і трымалі гаспадарку, усталёўвалі іншыя аб'екты карыстання накшталт гаражоў, сараяў і г. д.

Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца даследаванне культуры прыватнага сектара ў горадзе Мінску.

Асноўнай крыніцай для напісання працы сталі палявыя этнаграфічныя даследаванні шляхам уключанага назірання і нефармалізаванага інтэрв'юіравання насельніцтва прыватнага сектара горада Мінска.

Культура прыватнага сектара пачынаецца з асабістага дома, вакол якога будуюцца ўвесь побыт жыхароў. Хата, мэбля ўнутры, прылады працы, гаспадарчыя пабудовы на ўчастку і некаторыя іншыя рэчы маюць дачыненне

да матэрыяльнай культуры. Некаторыя з даследаваных вуліц, дзе размешчаны прыватныя сектары, маюць даволі багатую гісторыю. Сярод іх – вуліца Чыжэўскіх, якая сёння адносіцца да мікрараёна Лошыца, а таксама вуліца Максіма Багдановіча і іншыя.

Калі чалавек жадае жыць у прыватным сектары, яму неабходна набыць у асабістую маёмасць участак зямлі (можна з пабудаваным на ім домам). Адзін з такіх спосабаў – пераход зямлі ў спадчыну. Звестак аб тым, што нейкая сям’я жыве ў прыватным сектары на працягу некалькіх стагоддзяў, знайсці не атрымалася. Але зафіксавана інфармацыя пра жыццё на адным месцы двух ці трох пакаленняў. Так, Алена Іванаўна Данілава адзначыла, што раней на месцы, дзе зараз жыве яе сям’я, жылі яе бабуля і дзядуля [7*].

Іншы варыянт атрымання ўчастка – яго набыццё, часам зямлю куплялі адразу з домам. Людміла Мікалаеўна Альвар расказала, што яе бацька набыў на вуліцы Чыжэўскіх дом, і яны сюды пераехалі [2*]. Пры гэтым існавалі выпадкі, калі набывалі ўжо пабудаваную хату і перавозілі яе на іншае месца, як у сям’і Ганны і Андрэя Берднікаў [4*, 5*].

У пасляваенны час зямлю пад пабудову раздавалі. Але такі варыянт быў магчымы, калі ўчасткі вылучалі ад прадпрыемстваў за плённую працу, як здарылася ў сям’і Навіцкіх [11*].

Пасля пабудовы дома ўзнікала праблема: як зрабіць яго ўтульным. Шукалі і спрабавалі набыць мэблю, але існавала фінансавая праблема: пасля вайны грошай не хапала на многія неабходныя рэчы, што адзначылі Надзея Іванаўна Муравіцкая [10*], Людміла Мікалаеўна Альвар [2*] і іншыя. Таму ездзілі па горадзе і шукалі, дзе можна набыць па самым нізкім кошце тую ці іншую рэч для дома. Таксама распаўсюджанай з’явай быў самастойны выраб мэблі. Частка рэчаў пераходзіла ад пакалення да пакалення і перавозілася са старага месца жыхарства на новае. Напрыклад, у сям’і Буйніцкіх гэта была шафа, якая належала бацькам, два жалезныя ложка, стол і драўляная шафа на кухню [6*].

Пра цяжкасць набыцця не толькі мэблі, электрычнай тэхнікі, але і прадуктаў харчавання, адзення, іншых рэчаў узгадвае і Л. Я. Баранава: *«Ну, вы такое не знаеце, што такое, калі приходишь в магазин и пустые полочки, водичка одна стоит и сорт хлеба одного, и больше ничего. Тогда распределяли всё, одежду, распределяли через профсоюз, тянули талончики. Потом были талоны, которые отоваривали количество крупы, там, хлеба ... Это было уже 80-е годы. Голь была страшная после 80-го года. Мебель – это большая проблема ... Абсолютно ничего не было. В очереди стояли, записывали»* [3*].

Аднолькавы набор тэхнікі быў у многіх апытаных. Міксер, тэлевізар і халадзільнік былі звычайнымі ў гаспадарцы. Усе жадалі мець пральную машыну, але яе набыццё было звязана з шэрагам цяжкасцей. Таму да пачатку 2000-х гадоў большасць гаспадынь была вымушана мыць бялізну рукамі.

Незвычайны спосаб абсталявання сваёй хаты мэбляй прыгадаў Аляксандр Паўлавіч Шэнец: «– А раньшэ, вы не знаеце, гдэ это покупалось? –

Раньше, после войны, отец работал в инфекционной больнице. И, это самое, и ну выбрасывали оттуда. – Оттуда мебель выбрасывали, и вы приносили? – Ну да» [14].*

Самастойна выраблялі не толькі мэблю, але і іншыя рэчы. Напрыклад, маглі вырыць самастойна склеп ці зрабіць абліцоўку дома, правесці электрычнасць, як Васілій Паўлавіч Дзятлоўскі [8*].

Некаторыя рэспандэнткі ўзгадваюць, што адзенне таксама шылі самастойна. Так адбывалася, калі не было магчымасці набыць або існавалі здольнасці пашыць прыгожую і арыгінальную вопратку [10*].

Важным пытаннем для жыхароў прыватнага сектара з'яўляецца правядзенне ў хату ацяплення і каналізацыі. Гэтыя праблемы вырашалі па-рознаму. Некаторыя, хто ўмеў гэта рабіць, праводзілі ўсё самастойна, іншыя клікалі на дапамогу родных ці сяброў. Тыя, у каго былі грошы, запрашалі майстроў.

Ацяпленне хаты было розных відаў: пяхное, паравое і газавае. Выбар віду ацяплення таксама залежаў ад асабістых якасцей гаспадара і наяўнасці фінансавых сродкаў. Па ўспамінах сям'і Азарко, ацяпленне ў іх мянялася паступова. Спачатку для гэтай мэты была печ, для падагрэву вады – бойлер на дрвах, які з часам замянілі на калонку, а з пяхнога ацяплення перайшлі на паравое. Таксама стаяў кацёл без газу, ён працаваў на вугалі і торфе. Газ быў праведзены пазней. На другім паверсе ацяплення не было зусім. Ён спачатку будаваўся як летні, таму, каб там можна было жыць і ў іншыя поры года, прыйшлося ўцяпляць паверх і праводзіць ацяпленне [1*].

Пытанні з ацяпленнем, правядзеннем газу і каналізацыі часцей за ўсё вырашаліся сумесна з суседзямі. Тлумачылася гэта высокім коштам, паколькі адной сям'і зрабіць такую рэч было даволі цяжка.

Часта адразу ж разам з домам будавалі сараі, гаражы, склепы для захоўвання прадуктаў, у некаторых выпадках – лазні. Аднак такая магчымасць існавала не ва ўсіх. Найбольш складана было пабудаваць гараж, паколькі для гэтага патрабаваўся асобны дазвол і афіцыйна зарэгістраваны транспартны сродак. Таму шмат у каго гараж па афіцыйных дакументах праходзіў як сарай. Гэтая пабудова тыповая для пераважнай большасці прыватных участкаў. Функцыянальнае прызначэнне сарая даволі разнастайнае. Там захоўвалі прылады працы і трымалі жывёлу (часцей за ўсё курэй).

Хатнюю жывёлу трымалі, каб пракарміць сям'ю – пра гэта паведамляе шэраг інфармантаў, напрыклад, Людміла Яўгенаўна Баранова: *«Конечно. В 62 году уже дом стоял, я это хорошо помню, держали всё хозяйство. Куры были, индюки были, свинюшки были, а потому что ничего не было, а у нас было трое детей, вот у мамы с папой. Всё это было» [3*].*

Аднак людзі паступова адыходзілі ад ідэі трымання больш буйной хатняй жывёлы. Па-першае, з-за таго, што было даволі цяжка сумяшчаць догляд за жывёлай з афіцыйнай працай. Другое меркаванне выказала інфармантка, якая адмовілася называць сваё імя: *«Бабушка держала и*

поросёнка и кур, но это не важно, в городе всё это находится не должно» [13*].

Трусоў і нават коз у жыхароў прыватнага сектара можна сустрэць і сёння, як, напрыклад, у сям’і Маёравых [9*]. Але гэта, хутчэй, выключэнне з правіл.

Прыватны сектар характарызуецца наяўнасцю сваёй зямлі, дзе вырошчвалі агародныя культуры: агуркі, памідоры, буракі, цыбулю, капусту, моркву, бульбу, зеляніну. Акрамя гэтага, збіралі яблыкі, грушы, слівы, чарэшні, маліну, парэчкі і г. д. Некаторыя рабілі газон і саджалі кветкі. Сярод інфармантаў толькі адзін чалавек сказаў, што ніколі ў жыцці ў яго не было агарода [12*]. Астатнія казалі пра тое, што нешта вырошчвалі. Займаліся сельскай гаспадаркай па розных прычынах. У перыяд, калі ў крамах быў дэфіцыт, агарод вельмі дапамагаў. Гэта пацвярджае, напрыклад, Н. І. Муравіцкая: *«Вы думаете раньше были так продукты, как сейчас? Конечно, были проблемы, поэтому и огород. И закатывали много. И подвал есть»* [10*]. Сустрадаюцца выпадкі, калі частку ўраджая прадавалі дзеля заробку грошай.

У асноўным вядзенне сельскай гаспадаркі (вырошчванне садавіны і агародніны) працягваецца і сёння. Нават нягледзячы на тое, што некаторыя дамы хутка будуць знесены (напрыклад, вакол прыватнага сектара на вуліцы Чыжэўскіх актыўна ідзе будаўніцтва новага раёна Лошыцы), людзі ўсё роўна вырошчваюць нешта для сябе.

Актуальнай застаецца яшчэ адна праблема, звязаная з прыватным сектарам. Пачынаючы з 1960-х гадоў, жыхары некаторых прыватных сектараў жывуць у чаканні высялення са сваіх дамоў, што абумоўлівае пэўныя маральныя і псіхалагічныя, а таксама побытавыя праблемы: забарона правесці ў дом каналізацыю, ацяпленне, газ. Пра гэта апавядаюць інфарманты з прыватных сектараў у розных раёнах горада Мінска, што пацвярджае ўсеагульнасць праблемы. Некаторыя рэспандэнты кажуць, што яны пагадзіліся б пераехаць, але асноўнай умовай для гэтага павінна быць справядлівая замена: калі новая хата будзе не горшая за тую, у якой сям’я жыве зараз.

Сучасны горад Мінск складаецца не толькі са шматпавярховых дамоў. Яго неад’емнай часткай заўсёды быў прыватны сектар, з’яўленне якога ў горадзе адбывалася рознымі шляхамі: далучэннем вёсак да горада, выдзяленнем участкаў для будавання жылля і г. д.

Такім чынам, сярод асаблівасцей прыватнага сектара ў горадзе вылучаюцца наступныя. Па-першае, наяўнасць хатняй жывёлы. У прыватным сектары ў межах горада можна і сёння сустрэць кур, трусоў, у рэдкіх выпадках – коз. У наш час не атрымалася знайсці прыкладаў утрымання толькі самай буйной жывёлы, напрыклад, коней ці кароў. Акрамя таго, распаўсюджана заводзіць іншых жывёл: хамякоў, папугаяў, рыбак, сабак і катоў.

Па-другое, адсутнасць у некаторых дамах прыватнага сектара цэнтралізаванага ацяплення і каналізацыі.

Па-трэцяе, ад жыхароў шматкватэрных дамоў уладальнікаў прыватных сектараў адрознівае наяўнасць сваёй гаспадаркі, вырошчванне садавіны і агародніны не толькі для сябе, але і на продаж.

Па-чацвёртае, частка жыхароў прыватных сектараў горада Мінска ўжо даволі працяглы час жыве ў чаканні высялення са сваёй хаты. Сустрэкаліся выпадкі, што ў такім стане чакання жыхары прыватнага сектара знаходзяцца з 1960-х гадоў.

СПІС РЭСПАНДЭНТАЎ

- 1* Азарко Ігар Сцяпанавіч, 1970 г. н., г. Мінск, вул. Шпілеўскага (раней пражываў у в. Шэрашава).
- 2* Альвар Людміла Мікалаеўна, 1950 г. н., г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 3* Баранова Людміла Яўгенаўна, 1955 г. н., г. Мінск, вул. Чарнігаўская.
- 4* Берднік Андрэй, 1976 г. н., г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 5* Берднік (Пенкрат) Ганна, 1978 г. н., г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 6* Буйніцкі Анатоль Леанідавіч, 1952 г. н., г. Мінск, 1 зав. Пірагова.
- 7* Данілава Алена Іванаўна, 1950 г. н., г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 8* Дзятлоўскі Васілій Паўлавіч, 1940 г. н., г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 9* Маёраў Уладзімір Генадзьевіч, 1958 г. н., г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 10* Муравіцкая Надзея Іванаўна, 1936 г. н., г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 11* Навіцкі Аляксандр Ігаравіч, 1957 г. н., г. Мінск, вул. Пірагова (раней пражываў у г. Бабруйску).
- 12* Невядомы 1, 1946 г. н., г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 13* Невядомы 2, г. Мінск, вул. Чыжэўскіх.
- 14* Шэнец Аляксандр Паўлавіч, 1953 г. н., г. Мінск.

РЕЗЮМЕ

В статье на основании материалов опроса жителей частных секторов города Минска проанализировано состояние материальной культуры данной среды.

SUMMARY

The status of the material culture of private sectors of Minsk becomes clear from the article. The opinion is based on the results of the poll among private sector citizens.

Трофимова И. С.

ЭТИКЕТ ГОСТЕПРИИМСТВА БЕЛОРУСОВ: ТРАНСФОРМАЦИЯ КЛЮЧЕВЫХ ПРИНЦИПОВ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

Традиции гостеприимства представляют собой богатый пласт нематериального культурного наследия белорусов. Однако данная тема не была предметом комплексного специального этнологического исследования. В этнографических описаниях XIX – 1-й половины XX в. содержатся исключительно фрагментарные упоминания о правилах поведения, связанные с приёмом гостей и пребыванием в гостях. В работах советских этнологов

данный элемент социальной культуры также не получил должного внимания. Актуальным на сегодняшний день является вопрос трансформации основных составляющих традиционного этикета гостеприимства белорусов. Исходя из поставленной проблемы, целью статьи является анализ трансформационных процессов белорусских обычаев гостеприимства и определение уровня сохранения традиционности в современном этикете приёма гостей.

Традиционный этикет гостеприимства белорусов формировал обширный комплекс правил и норм, которые регламентировали встречу и приветствие гостей, поведение хозяев в присутствии гостей, организацию коллективной трапезы, размещение за обеденным столом, поведение визитёров, церемонию прощания.

Содержание церемонии встречи и приветствия зависело от того, являлись ли приглашённые гости односельчанами или приехали издалека. Последних чаще всего выходили встречать во двор, зачастую ожидали за воротами на улице. Приём далёких гостей сопровождало сложное по структуре и эмоционально насыщенное приветствие. Оно включало вербальные приветственные выражения, объятия, рукопожатия и поцелуи. Затем следовало приглашение пройти в дом. Пришедшие в гости односельчане самостоятельно заходили в дом и обменивались с хозяевами и присутствующими приветствиями. Опрошенные информанты следующим образом описывают встречу и приём гостей: *«Як у госці прыходзяць, то абнімуцца і пацалуюцца жэнішчыны между сабой, еслі даўно кагота не бачылі ілі родственнікі далёка былі, то так здароваліся. Мужчыны – не, за руку больш»* [2].

Степень участия визитёров в организации трапезы варьировалась в зависимости от особенностей праздника или повода приглашения. Традиционно, отправляясь на семейно-обрядовое торжество, организованное по случаю крещения ребёнка или свадьбы, гости в обязательном порядке приносили угощение, которое включало спиртное и продукты. Женщины зачастую несли заранее приготовленные блюда. Заходя в дом, сумку отдавали хозяйке. На поминальные трапезы, которые организовываются в специальные дни, приглашённые гости брали с собой спиртное, иногда хлеб, печенье, конфеты. Угощение отдавали хозяевам или самостоятельно ставили на стол. Только отправляясь к поминальному столу, организованному в день похорон, ничего с собой не брали.

В середине XX в. навещавшие роженицу приносили продукты, иногда куски полотна, спиртное – в редких случаях. Согласно нормам этикета, крепкими напитками должен был угощать муж роженицы. В последующие десятилетия наравне с угощениями посетители приносили подарки для новорождённого и деньги.

Правила организации праздничных застолий на престольный праздник предусматривали, что все хлопоты по подготовке трапезы в этот день возлагаются исключительно на принимающую сторону. Участие гостей в организации застолья носило символический характер. Небольшие подарки

привозили хозяевам, детям – сладости. Этикетные правила требовали, чтобы к приезду гостей стол был полностью накрыт. В то же время праздничные столы, организованные по принципу «складчины», требовали равного долевого участия всех сотрапезников.

Традиционно за стол приглашал хозяин или хозяйка. В XIX – начале XX в., согласно правилам этикета, гостей рассаживали по старшинству. Места распределялись исходя из возрастных и половых различий. Первыми за стол садились мужчины. В красном углу занимали места самые пожилые и уважаемые из них. Вместе с гостями присаживался и сам хозяин дома, в непосредственные обязанности которого входило угощение спиртным и нарезка хлеба в большом количестве. Затем рассаживались младшие. Женщины же размещались в противоположном конце стола. Те, кому не хватило места, сидели на лавке, полатях, находились у печки [1, с. 144]. Во время больших застолий допускалось, чтобы мужчины занимали отдельный от женщин стол. Им прислуживал хозяин. Женщин же традиционно угощала хозяйка [6, с. 39].

В середине – 2-й половине XX в. в системе размещения гостей за столом сочетались как традиционные, так и новые элементы. К последним в отношении этикетной нормы, согласно которой супруги садились за стол рядом, что не было характерно для традиционной системы размещения гостей во время трапезы. На изменение расположения женщины за обеденным столом оказали влияние такие факторы, как активизация процесса эмансипации в послевоенные годы, тенденция к индивидуализации семейной жизни.

В качестве сохранённого элемента традиционной культуры во 2-й половине XX – начале XXI в. можно рассматривать практику обязательного выделения почётных (специальных) мест за столом в рамках не только ритуально-обрядовых застолий, но и во время праздников, связанных со знаковым событием в жизни конкретного человека, его чествованием: *«Эта як нас на пенсію адпраўлялі, дык, як маладых, на кут пасадзілі. А так я са свадьбы на куту не сядзела»* [2].

Расположение хозяев за столом зависело от особенностей распределения в каждой конкретной семье обязанностей по организации трапезы и обслуживанию гостей. Для 2-й половины XX – начала XXI в. актуальны два варианта. Первый характеризуется сохранением традиционных принципов, когда хозяин размещается среди гостей, отдельно от хозяйки, и занимается исключительно разлитием спиртного, приглашает пришедших отведать угощение, поддерживает и контролирует общий ход застолья. Женщина подносит блюда, столовые приборы и только по мере возможности присаживается за стол. Второй предусматривает, что хозяева садятся за стол рядом, чаще всего с торцевой стороны стола, размещённой ближе к выходу. При данном варианте деление обязанностей по обслуживанию гостей зачастую распределяется на паритетных началах.

В XIX – 1-й половине XX в. сервировка стола для коллективной трапезы оставалась такой же, как и во время семейного обеда. Только ассортимент

предлагаемых блюд был шире и подавались они в большем количестве. Во 2-й половине XX в. традиция организовывать общий стол сохраняется. Правила гостеприимства требовали, чтобы закуски равномерно размещались на столе. Отступление от этой нормы вызывало осуждение. Данные этикетные традиции обеспечивали гостю свободу выбора, чем угощаться и в каком количестве. Это демонстрировало щедрость хозяев и подчёркивало их уважительное отношение к каждому из присутствующих. Немаловажное значение в сервировке стола уделялось эстетическому аспекту. Стол, приготовленный специально для гостей и накрытый скатертью, должен, по выражению информантов, «багата выглядаць». Данное требование в полной мере обеспечивала традиционная сервировка. При порционной подаче блюд подобного эффекта добиться весьма сложно. Для семьи считалось недостойным, если организованное ими застолье снискало славу «голодного». Порционная подача блюд во время коллективных трапез получает распространение среди белорусов только в последние годы под влиянием средств массовой информации и заведений общественного питания.

Во 2-й половине XX в. ложка как основной столовый прибор, который предоставлялся гостям в XIX – 1-й половине XX в., заменяется вилок. В 1-й половине XX в. вилки ещё были редкостью в крестьянском быту. Ими пользовались только наиболее почётные гости. Остальные же сотрапезники ели ложками и «вилками на пять зубцов» (руками) [7, с. 36]. Во 2-й половине XX в. в сельской среде в целом не было принято пользоваться ножами, однако старались для каждого гостя поставить рюмку и тарелку.

Традиционной культуре присуще этикетное правило, согласно которому дети хозяев не должны привлекать к себе внимание гостей. Прибывших издалека родственников дети были обязаны лишь поприветствовать. Во время застолья с участием посторонних пребывание детей в доме было нежелательным. В тёплое время года они играли на улице, в холода прятались на печи. Этикет приёма гостей предписывал угощать визитёров лучшими блюдами. Дети в присутствии посторонних не допускались за обеденный стол. Им приходилось довольствоваться тем, что заботливая мать передавала украдкой. Исходя из материалов интервью, можно констатировать, что данной этикетной нормы белорусы последовательно придерживались ещё в середине XX в. Она не исчезла в одночасье из комплекса правил приёма гостей, однако в последующие десятилетия претерпела значительные изменения. Дети наравне со взрослыми встречали и приветствовали пришедших гостей. Хорошим тоном становится приносить угощения и подарки для малышей. Однако за общий стол они по-прежнему не допускались. Для ребят чаще всего накрывался отдельный небольшой стол, который мог находиться в другой комнате или на кухне [4]. По утверждению информантов, участие детей в трапезе за одним столом с гостями стало общепринятой нормой на рубеже XX – XXI вв.

В свою очередь, традиционные этикетные правила, регламентирующие поведение гостей, предписывали также приходить без детей. Во 2-й половине

XX в. было не принято приводить ребят на коллективные застолья, организованные по принципу складчины [2, 4, 5]. По свидетельству информантов, если визиты наносились друзьям или коллегам, детей также не следовало приводить. Присутствие детей на коллективных поминальных трапезах рассматривалось как неуместное. Допускалось брать с собой ребят, когда семья ехала в гости или на торжество к близким родственникам. Участие детей в престольных праздниках определялось местной традицией. Однако отправляясь на «беседу» в соседнюю деревню, старались малышей оставить дома.

Принимая гостей, хозяева должны придерживаться определённых правил поведения. В присутствии посторонних домочадцам непозволительно ссориться; супруги, если произошла размолвка, не должны демонстрировать свою неприязнь друг к другу; не принято ругать и наказывать детей, когда в доме находятся гости. Грубым нарушением этикета гостеприимства является чрезмерное употребление во время застолья хозяевами спиртного. Традиционные этикетные нормы поведения в гостях обязывали сотрапезников быть общительными, демонстрировать присутствующим весёлое настроение. Раньше считалось, что если гость молчалив и грустен, то он задумал в отношении хозяев и присутствующих что-либо нехорошее [8, с. 143].

Время пребывания гостей регламентировалось поводом приглашения и характером трапезы. Не принято ограничивать время пребывания визитёров в доме. подача сигналов со стороны хозяев об окончании застолья не является типичной и выходит за рамки принятых норм. Принимая гостей, белорусы придерживались принципа *«Госць у хаце – Бог у хаце»*. Этикетные нормы гостеприимства требовали от домочадцев по возможности задерживать гостей за столом. Однако гостю не следовало долго засиживаться за столом. Иногда могло случиться так, что для хозяев складывалась безвыходная ситуация, когда постоянно прибывающих визитёров, например, во время престольного праздника, негде было разместить, тогда засидевшимся хозяйка могла адресовать частушку следующего содержания:

*Прабачайце, госцікі,
Да маю чэсць,
Вжэ ў мяня госцікі
Да другія есць [3].*

Тем самым намекалось, что пора уступить место вновь пришедшим. Однако, как отмечают информанты, очень редко доводилось подобным образом выпроваживать гостей, так как визитёры сами контролировали своё время нахождения в доме и, увидев на пороге новых гостей, старались покинуть застолье.

Выходя из-за стола, не принято самостоятельно брать что-либо из угощения с собой, так как правило этикета гласит: *«У гасцях еш, хоць расперажыся, а ў кішэню не бяры»* [8, с. 144]. На современном этапе принято собирать гостям, прибывшим издалека, угощение в дорогу. А односельчанам предлагать гостинец для детей, которые остались дома.

Уход гостей сопровождался выражением благодарности за угощение, что являлось структурным элементом всей прощальной композиции. В XIX – начале XX в., в отличие от традиционного застолья в кругу семьи, когда благодарность было принято выражать исключительно высшим силам, гости за угощение благодарили также и хозяев. В этнографических описаниях данного периода фиксируется следующий вариант выражение благодарности: «Встав из-за стола, все обращаются на святые иконы, молятся и потом говорят хозяину, хозяйке и всем домашним: “Спасибо за хлеб, за соль хозяину, хозяйке и всем сотрудникам”. Хозяин или хозяйка на это отзываются: “Так вы нічога не елі, мусіць галодныя?”» [1, с. 146].

В Кричевском районе, когда гости расходились после «свежаціны», благодарили хозяев следующими словами: «*Большое спасіба, што на свежаціну пазвалі. Няхай Бог вам даець*». На что хозяева отвечали: «*І вам, каб і нас пазвалі*» [2].

Во 2-й половине XX в. в благодарностях зачастую подчёркивалась щедрость хозяев, кулинарное мастерство, хорошая организация застолья. Озвучивались взаимные приглашения и предложения чаще встречаться. В большинстве случаев, провожая гостей, выходили во двор и даже за ворота. Чаще это делал хозяин.

Таким образом, центральным элементом белорусского гостеприимства является организация трапезы, которая сопровождает приём гостей вне зависимости от их статуса и зачастую цели визита. Процесс трансформации традиционного гостеприимства во 2-й половине XX – начале XXI в. не приобрёл радикального характера. Тем не менее, инновационные процессы коснулись системы размещения гостей за столом. Под влиянием изменений внутрисемейного этикета расположение хозяев во время трапезы приобрело мобильный характер, а порядок размещения гостей утрачивает характерную для предыдущего периода однотипность. На современном этапе допускаются многочисленные комбинации, сочетающие традиционные и новые подходы. Сервировка, предусматривающая организацию «общего» стола и воплотившая ключевые принципы гостеприимства белорусов, не претерпела коренной трансформации в новейшее время. Поэтапно были модифицированы лишь некоторые её элементы. Ввиду секуляризации общественной жизни церемония прощания с гостями частично утратила религиозный компонент, сохранив в целом традиционное содержание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анимелле, Н. Быт белорусских крестьян / М. Анимелле// Этнографический сборник / под ред. К. Д. Кавелина. – СПб., 1854. – Вып. 2. – С. 111 – 268.
2. Полевые материалы экспедиции автора в Кричевский район Могилёвской области в августе 2011 г.
3. Полевые материалы экспедиции автора в Петриковский район Гомельской области в августе 2011 г.
4. Полевые материалы экспедиции автора в Полоцкий район Витебской области в октябре – ноябре 2010 г.

5. Полевые материалы экспедиции автора в Пуховичский район Минской области в августе – сентябре 2010 г.
6. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – 600 с.
7. Самцэвіч, П. А. Хрэсьбіны ў в. Унтальянка, Барыс. раёну, Менскай акругі / П. А. Самцэвіч // Наш край. – 1928. – № 11. – С. 34 – 42.
8. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі ; пад рэд. А.С. Фядосіка. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные правила и нормы этикета приёма гостей у белорусов. Выделены ключевые принципы традиционного белорусского гостеприимства и на основе этнографических полевых материалов проанализирована степень их трансформации во второй половине XX – начале XXI в.

SUMMARY

In the article the etiquette rules and norms of receiving Belarusians' guests are considered. The key aspects of traditional Belarusian hospitality are allocated and on the basis of ethnographic field materials the degree of their transformation in the second half of XX – beginning of XXI century is analyzed.

Уласевіч Р. М.

ШТОДЗЁННЫ ПОБЫТ ШЛЯХТЫ ВЯЛІКАГА КНЯСТВА ЛІТОЎСКАГА Ў ХVІІІ СТ.

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2018)*

Даследаванне штодзённага існавання і сацыяльных практык дае магчымасць разглядаць жыццё грамадства на побытавым узроўні. Гэта, у сваю чаргу, дазваляе прасачыць, які адбітак глабальныя працэсы накладваюць на паўсядзённае жыццё, што набывае актуальнасць пры вывучэнні штодзённасці шляхты Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) у ХVІІІ ст.

Праблематыка паўсядзённага жыцця розных сацыяльных груп была актуалізавана ў 30-я гады ХХ ст. і не губляе цікавасці для даследчыкаў у наш час. Значны ўклад у працэс канцэптуалізацыі тэорыі зрабілі прадстаўнікі французскай школы «Аналаў». Напрыклад, для Ф. Брадэля паўсядзённасць – гэта ірацыянальныя руцінныя практыкі, якія чалавек ажыццяўляе кожны дзень [1, с. 12]. Нямецкі даследчык Н. Эліяса вылучыў наступныя бінарныя апазіцыі: «паўсядзённае – святочнае»; «руцінная штодзённасць – незвычайнае» і г. д. [14, с. 22 – 29]. Такім чынам, у дадзеным разглядаецца штодзённая «руціна», гэта значыць шэраг прадвызначаных культурай практык, што ажыццяўляюцца чалавекам кожны дзень.

Адным з першых этнолагаў, які звярнуўся да вывучэння шляхецкай паўсядзённасці, стаў польскі даследчык Я. С. Быстронь [12; 13]. У беларускай этналогіі разгляду паўсядзённага жыцця шляхты ВКЛ ХVІІІ ст. прысвечаны работы А. І. Мальдзіса. Ён паказаў лад жыцця прадстаўнікоў гэтага саслоўя ў залежнасці ад месца шляхціца ў сацыяльнай іерархіі [2]. Шэраг аспектаў

паўсядзённага жыцця шляхты разгледжаны ў першым томе «Нарысаў гісторыі культуры Беларусі», прысвечаным культуры сацыяльнай эліты канца XIV – XX ст. [3].

Крыніцы, выкарыстаныя для напісання артыкула, уключаюць: эпістальную спадчыну роду Яленскіх, якія мелі ўладанні на Мазыршчыне, Міншчыне і ў цэнтральных рэгіёнах сучаснай Літвы (сямейная перапіска, ліставанне з іншымі асобамі – эканомамі, ураднікамі, роднымі); мемуарную літаратуру (успаміны Марціна Матушэвіча, Юліяна-Урсына Нямцэвіча і Яна-Дуклана Ахоцкага, якія ахопліваюць XVIII ст.).

Гадавы календар з’яўляецца матрыцай, на падставе якой будавалася паўсядзённае жыццё шляхты, а таксама дынаміка і рытм існавання на працягу года. Сярод шляхты былі пашыраны разнастайныя друкаваныя календары, дзе распісваліся святы на год, а таксама ўтрымліваліся разнастайныя парады. Як згадваў ва ўспамінах Я. Д. Ахоцкі, у XVIII ст. «календары Даньчэўскага лічыліся лепшымі і карысталіся вялікай папулярнасцю; яны былі прасторныя: там змяшчалася прадказанні на кожны дзень у год, калі варта было пускаць кроў ці ставіць банкі, прымаць пілюлі або мікстуру, пазначаўся час пасеваў; калі хатнюю птушку трэба садзіць на седала; калі злучаць коней, як адкормліваць кабаню, але самае галоўнае: там быў пералік шчаслівых і блягіх дзён у годзе» [11, с. 53].

Значны ўплыў на штодзённае жыццё аказвалі рэлігійныя прадпісанні і святы. У мемуарнай літаратуры і перапісцы Яленскіх згадваюцца такія святы, як Новы год, Масленіца, Вялікдзень, Божае Нараджэнне. Акрамя таго, існавалі дні посту, у тым ліку прыватныя і добраахвотныя пасты. Адным з асноўных быў пост у сераду. Яго матывацыю Е. Кітовіч тлумачыў наступным чынам: «Адны захоўвалі яго да набліжэння даравання грахоў, другія – для духоўных пошукаў» [15, с. 153].

Паказальным для характарыстыкі штодзённага побыту з’яўляецца расклад будняга дня. Напрыклад, Ю. У. Нямцэвіч ва ўспамінах прывёў у скарочаным выглядзе наступны распарадак дня шляхціца: «Пасля ранняга сняданку і малітвы гаспадар выязджаў у поле ацэньваць вясковую працу людзей. Абед заўсёды ў поўдзень; калі б хтосьці прыехаў, удзячна прымалі; пасля абеду гулялі ў шашкі і мар’яша, далей размовы. У сем гадзін – вячэра, а ў дзевяць ішлі да ложка. Восенню і зімой паляванне забірала шмат часу» [19, с.18]. Падобную мадэль дня апісваў Я. Д. Ахоцкі: «Крыху світала, сам гаспадар абыходзіў ужо двор са скацінай, стайні, кухні і ўсё, што ўваходзіла ў яго гаспадарку» [11, с. 19]. Такім чынам, першая палова дня адводзілася для гаспадарчых і іншых спраў.

Расклад дня залежаў ад сацыяльнага статусу і пасады шляхціца. З эпістальных крыніц і ўспамінаў вынікае, што першасная справа, якой надавалася найбольшая ўвага, – гаспадарка. Калі шляхціц не мог дазволіць утрыманне эканомы, ён сам кіраваў гаспадаркай і кантраляваў працу сялян. Кіраванне ажыццяўлялася як непасрэдна, так і шляхам напісання разнастайных інструкцый для эканомы і родных. Напрыклад, Міхал Яленскі

9 лютага 1763 г. пісаў да брата Самуэля: «Пасылаю людзям валовіцкім рээстрык, мной падпісаны, якім дазволіць жыта ў асеці высушыць і перамалоць ... Прашу дабрадзея прыслаць намесніка майго для пераліку тых стагоў. Загадаў дабрадзея праз намесніка свайго, каб сяляне вымалат і меры не памахлявалі: збожжа каб намеснік запісваў, колькі коп ёсць і колькі адмерана. І пры тых людзях каб ты быў» [5, арк. 64]. Эканомы, у сваю чаргу, павінны былі даваць зваротныя справаздачы. Напрыклад, захаваліся лісты эканомы В. Бейнара да мазырскага падкаморыя Н. Яленскага ад 17 лістапада 1757 г., 17 снежня 1757 г., 29 мая 1758 г., 15 ліпеня 1758 г., 8 жніўня 1758 г. [9]. Змест справаздач адлюстроўвае стан гаспадаркі, звесткі пра праведзеныя грашовыя аперацыі і патрэбы ў грошах і прыпасах. Такім чынам, адміністратары рабілі справаздачы амаль штотомесяц, калі уладальнік маёнтка знаходзіўся за межамі «края». Па сродках карэспандэнцыі рабіліся паведамленні аб розных здарэннях. Напрыклад, Якуб Бялецкі пісаў да аднаго з Яленскіх у 1778 г. пра тое, што ў выніку хваробы эканом Кулакоўскі не можа кантраляваць сяўбу жыта і здольны толькі наглядаць за справамі на двары. Таксама паведамлялася аб эпідэміі, у выніку якой «пагінула рагатай жывёлы чатыры штукі, гэта значыць два бугаі і дзве каровы, на вёсцы штук 30, зараз і статак патроху пачаў хварэць і падаць» [8, арк. 7]. Мелі месца і выпадкі, калі эканомы дазвалялі сабе ўзбагаціцца за кошт пасады. Падобная сваволя з боку некаторых адміністратараў наносіла страты гаспадарцы. Напрыклад, Станіслаў Яленскі ў лісце да брата паведамляў пра аднаго з адміністратараў маёнтка на Клеччыне, які браў з сялян грошы звыш ўстаноўленага падатку і за кошт гаспадаркі зрабіў зімовыя сані для сябе і сваіх сяброў [6, арк. 30].

Штодзённае жыццё шляхціца, які жыў у вёсцы і займаўся гаспадаркай, у сваіх успамінах ахарактарызаваў Я. Д. Ахоцкі: «Жыццё па вёсках было да такой ступені аднатыпным і манатонным, што адзін дзень быў падобны да другога як дзве кроплі вады. Я быў яшчэ дзіцем, калі ўвайшоў у моду звычай піць каву пасля абеду пры гасцях і без гасцей» [11, с. 19].

Акрамя гаспадаркі, шляхта надавала значную ўвагу працы ў павятовых урадах і палітыцы. Напрыклад, М. Матушэвіч пачынаў сваю кар'еру пісарам гродскага суда і быў вымушаны праводзіць шмат часу ў дарозе па розных справах, што патрабавала значнай мабільнасці: «Я, у адпаведнасці маёй пісарскай пасады, ездзіў па інквізіцыях, экзекуцыях з дэкрэтамі, калі мог усім дагадзіць, і хоць пры маім, як кажуць, недахопе ад шляхты не браў, не пакрываў выдаткаў, калі найчасцей па загадах конна ўтраіх ездзіў» [16, с. 92]. Судовыя пасады займалі і прадстаўнікі рода Яленскіх як на высокім дзяржаўным ўзроўні, так і ў розных паветах княства. Напрыклад, Рафал Яленскі ў сярэдзіне XVIII ст. з'яўляўся маршалкам Духоўнага трыбунала ВКЛ. З 1752 па 1776 гг. пасаду дэкрэтовага пісара Галоўнага трыбунала ВКЛ займаў Гедэон Яленскі. Паўсядзённая праца шляхты ў судовых установах знаходзіць адлюстраванне ў эпістальярнай спадчыне Яленскіх. У асноўным, гэта паведамленні пра ход і вынік спраў. Напрыклад, Станіслаў Яленскі ў лісце ад 17 ліпеня 1769 г. паведамляў свайму дзядзьку, што ў канцы судовай

сесіі завершана справа палкоўніка каралеўскіх войскаў Кубліцкага і справа паміж падстаратам Зызенгаўзам і стражнікам Савянскім [5, арк. 76 – 76 адв.]. Суд быў не толькі месцам працы, але і сродкам вырашэння спрэчак паміж прадстаўнікамі шляхты. Я. Д. Ахоцкі, які працаваў у юнацтве ў аднаго з адвакатаў, бачыў прычыну незлічоных працэсаў сярод шляхты ў наступным: «неверагодная таннасць справовдства; гербавая папера, і толькі першы аркуш каштаваў адзін грош срэбрам. Потым колькасць студэнтаў, якія акружалі суды і набіваліся да ўсіх з паслугамі. Вялікую ролю адыгрывала панскае самалюбства, жаданне прынізіць суперніка і паставіць на месца» [11, с. 22]. Найменш крыніцы адлюстроўваюць штодзённыя абавязкі іншых ураднікаў.

Важнае месца ў жыцці шляхціца займала палітыка і ўдзел у сейміках, на якія прыходзілі нават самыя бедныя прадстаўнікі. Як адзначаў Я. Д. Ахоцкі, «апануты гэтыя выбаршчыкі ў кажухі, сярмягі, змазаныя боты і нават у лапці, але кожны з шабляй» [11, с. 199].

Звычайна павятовыя сеймікі адбываліся ў касцёлах, замках ці палацах [71, с. 11]. Перад сеймамі або павятовымі сеймікамі неабходна было прадугледзець месца размяшчэння і парадак забеспячэння правізіяй. Напрыклад, перад гродзенскім сеймам 1753 г. Р. Яленскі пісаў да братоў аб неабходнасці прыгатаваць да мерапрыемства сечкі, сена, піва і іншай правізіі [4, арк. 15 – 16]. Падчас сеймікаў сутыкаліся інтарэсы шляхецкіх партый і груповак, таму пасяджэнне магло ператварыцца ў бойку. Шмат падобных выпадкаў згадваў М. Матушэвіч. Напрыклад, Бучынскі, суддзя гродскі, маршалак сейміковы, сарваў на другі дзень сейміковую сесію, «калі дайшло да раздавання лістоў каралеўскіх да ўраднікаў ваяводства і калі аддавалі ліст каралеўскі Верашчаку харунжаму, тады Русецкі, кашталян мінскі, перад якім харунжанства ўзяў Верашчака, рвануўся да Верашчакі да шаблі, а за Русецкім кінулася шляхта да шабелі на Верашчаку» [16, с. 157]. Час працы сейміка прыпадаў у асноўным на першую палову дня, пасля чаго шляхта разыходзілася на абеды, а пасля бавілася таварыскімі размовамі і гасцяваннем адзін у аднаго [17, с. 5].

У час, калі мужчыны былі занятыя палітыкай і дзяржаўнай службай, гаспадарчыя справы ўскладаліся на жанчын. Даволі дэталёва апісвае сваю штодзённасць у лістах да мужа Разалія Вольбекава. У адсутнасць мужа яна пісала яму пра стан гаспадаркі і падзеі ў павеце. Усяго з чэрвеня па снежань 1779 г. напісана шэсць лістоў. Напрыклад, у лісце ад 14 ліпеня 1776 г. Р. Вольбекава паведамляе аб гаспадарцы наступнае: «...усё ідзе належным чынам, калі дасць Пан Бог, на наступным тыдні ў імя Гасподне пачнем жаць жыта, сена касіць не пачынаем, бо не ведаем, калі дажджы ў нас скончацца, вада стаіць на сенажацях і нават да Суховіч не магу выехаць» [9, арк. 244 – 245]. У лісце ад 15 жніўня яна просіць мужа аб наступным: «Кавы і цукру няхай Вялікамосць пан дабрадзей там набудзе, бо у нас толькі фунт кавы. На кірмашы была па два злотых, цукар – па сем шастакоў, калі танней можна будзе набыць, то прашу прывезці замест швабскага палатна і абрусоў, бо у нас усяго таго няма». У той жа час жонка інфармуе, што «авёс, жыта жаць не

пачыналі, хіба пасля наступнага тыдня пачнем, сена па лугах робяць Васіль і Мацей» [9, арк. 250].

У лісце ад 10 лістапада 1779 г. Р. Вольбекава пісала мужу аб пастоі расійскага войска (палка князя Шчарбатава). Падобныя кватараванні наносілі значныя страты гаспадарцы і парушалі звыклы лад жыцця на вёсцы. Аўтар лістоў характарызавала іх наступным чынам: «...спадзяюся і не ведаю, калі Пан Бог выратуе мяне з людзьмі ад той бяды, пастаянных фуражоў і падвод, якія на некалькі міль цягнуць, ідзе ўжо сёмы тыдзень бяды нашай ... войска самі мусім карміць за кошт вёскі нашай ... Пішаш Вялікамосць пан, што даніну збіраць павінна ў сялян, але не ведаю, што будзе, аўса няма ў людзей, насенне мець не будуць, бо так выбралі сена, курэй, бараноў, нават сабак і катой пабралі» [9, арк. 255]. У тым жа лісце яна засцерагала Б. Вольбека ад паездкі праз Мазыршчыну да родзічаў у Смаленскае ваяводства, бо ў павеце «гайдамакі» рабуюць мясцовае насельніцтва: «...усе мы застаемся ў страху ... хто не мае грошай, то бяруць коней, срэбра, золата, клейноты, сукні, стрэльбы і нават пачалі катаваць і забіваць» [9, арк. 257 адв.].

Часам усе гаспадарчыя справы ўскладаліся на плечы жанчын. Напрыклад, праз «нядбайнасць» мужа Лінкевічава ў лісце ад 8 сакавіка 1768 г. звярталася да аднаго з Яленскіх, каб апошні пазычыў ёй жыта, бо «другая бяда, што муж мой сваім даўжнікам сотні ашчаджае, а я гіну, і ён гіне, такога старання не мае, усё на маю галаву кладзецца ... а каб муж руплівы быў, пра гэта і не турбавалася ... Не маю спосабу купіць жыта, божай ласкай прашу пана дабрадзея: дай мне жыта, а я падзякамі аддам» [7, 96 – 97 адв.]. Эпістальярная спадчына Яленскіх утрымлівае звесткі пра разнастайныя зямельныя спрэчкі, галоўнымі ўдзельнікамі якіх з'яўляюцца жанчыны. Напрыклад, у лісце ад 22 красавіка 1779 г. Хрысціна Богушава звярталася па дапамогу да Г. Яленскага ў спрэчцы з сялянамі (або шляхтай) з іншага маёнтка, якая заключалася ў тым, што «15 красавіка чалюшчэвіцкія людзі, якія прышлі на ўласны капіевіцкі грунт, пабурылі мне борці, шмат шкоды ўчынілі ... ходзяць па дванаццаць чалавек, каб каго забіць на маёй зямлі», пры гэтым Х. Богушава адзначае, што не прымае «крыміналу на сваёй зямлі паводле прызначэння пана дабрадзея. Па далікатнаму разважанню пана дабрадзея, як я зразумела, дазнаюся справядлівасці, а калі не буду мець у тым хуткасці ... буду нагла бараніць сваю ўласнасць, хоць і маю малую горстку людзей» [10, арк. 17 – 18].

Разам з кіраваннем гаспадаркай жанчыны займаліся разнастайнымі грашовымі аперацыямі. Так, у лісце за красавік 1770 г. Марцыяна Касцялкоўская скардзілася Б. Вольбеку на недахоп у прысланай ёй грашовай суме ад арэнды маёнтка Дудзічы: «...дзіўна мне, што да той сумы, ці памылка якая, ці яшчэ што, не хапае дзвесце злотых і дванаццаць грошай, і болей мне ад пана Плахоцкага, толькі як 799 злотых і 18 грошай ... не прыходзіла» [7, арк. 158]. У іншым лісце да Б. Вольбека Хрысціна Яленская прасіла аб адтэрміноўцы ў вяртанні грашовай пазыкі ў 1500 злотых.

З 2-й паловы XVIII ст. у шэраг паўсядзённых практык шляхты, якая мела доступ да тагачаснага перыядычнага друку, уваходзіла чытанне газет. Такім чынам, у структуру дня ўносіліся карэктывы. Пра папулярнасць тагачаснай прэсы прыгадваў ва ўспамінах Ю. У. Нямцэвіч: «Не памятаю калі, пачаў вучыцца чытаць у сем год ... ведаю дакладна, што чытаў варшаўскія газеты свайму бацьку; газеты асвятлялі самыя цікавыя і палемічныя здарэнні, як прыпамінаю, няпраўду і ў большасці плёткі» [18, с. 10]. Газеты дапамагалі даведацца пра падзеі з замежжа. Напрыклад, мазырскі канюшы ў лісце, напісаным у канцы 1750-х – пачатку 1760-х гадоў, паведамляў аб падзеях «Сямігадовай вайны» мазырскаму гараднічаму С. Яленскаму: вялікіх стратах прускага войска і палоне прускіх генералаў аўстрыйскім войскам. Часам у лістах паведамляецца пра дасыланне газет, што мае больш выразную тэндэнцыю ў апошняй трэці XVIII ст. Напрыклад, А. Яленская ў 1785 г. пісала да мужа: «Пасылаю тры штукі газет мінулага тыдня, а за гэты адну» [4, арк. 169 адв.].

Такім чынам, штодзённы побыт шляхты ВКЛ у XVIII ст. складаўся з заняткаў гаспадаркай і выканання абавязкаў на пасадах. Гаспадарка патрабавала прыняцця рашэнняў і пастаяннага кантролю за працай сялян і эканомай як асабіста, так і пры дапамозе карэспандэнцыі. Падчас сеймікаў і сеймаў або ў іншых выпадках, калі мужчын не было дома, усе хатнія і гаспадарчыя справы вырашалі жанчыны. Калі першая палова дня была насычана вышэйзгаданымі справамі, то другая палова адводзілася на адпачынак, які пачынаўся пасля абеду. На працягу XVIII ст. у штодзённым побыце адбываюцца змены, выкліканыя з'яўленнем новых паўсядзённых практык (напрыклад, чытанне газет).

ЛІТАРАТУРА

1. Бродель, Ф. Динамика капитализма / Ф. Бродель ; пер. с фр. В. Колесникова. – Смоленск : Полиграмма, 1993. – 128 с.
2. Мальдзіс, А. І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: нарысы быту і звычаяў / А. І. Мальдзіс. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1982. – 256 с.
3. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2013. – Т. 1. Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XXст. – 575 с.
4. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 120. Перапіска паміж членамі сям'і Яленскіх.
5. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 121. Перапіска паміж членамі сям'і Яленскіх.
6. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 124. Перапіска паміж членамі сям'і Яленскіх.
7. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 126. Лісты Яленскіх гродскаму суддзі, пісару Мазырскага пав. Б. Вольбеку.
8. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 134. Лісты Яленскім ад Бераговіча Т., Бабровічаў, Буйневічаў, Бужынскіх, Бялецкіх.
9. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 136. Лісты Бейнара А. да падкаморыя мазырскага Н. Яленскага.
10. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 137. Лісты Яленскім ад падсудкаў Мазырскага пав. Богушаў

11. Охотский, Я. Д. Рассказы о польской старине: записки XVIII в. : в 2 т. / Я. Д. Охотский. – СПб. : Тип. П. П. Меркульева, 1874. – Т. 1. – 336 с.
12. Bystroń, J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce Wiek XVI – XVIII : w 2 t. / J. S. Bystroń. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – Т. 1. – 517 s.
13. Bystroń, J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce Wiek XVI – XVIII : w 2 t. / J. S. Bystroń. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – Т. 2. – 670 s.
14. Elias, N. Zum Begriff des Alltags / N. Elias // Materialien zur Soziologie des Alltags. – Opladen, 1978. – S. 22 – 29.
15. Kitowicz, J. Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III / J. Kitowicz. – Kraków : Krakowska Spółka Wydawnicza, 1925. – XXXIII, 408 s.
16. Matuszewicz, M. Pamiętniki Marcina Matuszewicza kasztelana Brzeskiego-Litewskiego 1714 – 1765 : w 4 t. / M. Matuszewicz. – Warszawa : Wyd. A. Pawiński, 1876. – Т. 1. – 267 s.
17. Matuszewicz, M. Pamiętniki Marcina Matuszewicza kasztelana Brzeskiego-Litewskiego 1714 – 1765 : w 4 t. / M. Matuszewicz. – Warszawa : Wyd. A. Pawiński, 1876. – Т. 3. – 220 s.
18. Matuszewicz, M. Pamiętniki Marcina Matuszewicza kasztelana Brzeskiego-Litewskiego 1714 – 1765 : w 4 t. / M. Matuszewicz. – Warszawa : Wyd. A. Pawiński, 1876. – Т. 4. – 351 s.
19. Niemciewicz, J. U. Pamiętniki czasów moich / J. U. Niemciewicz. – Lipsk : F. A. Brockhaus, 1862. – 323 s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу повседневной жизни шляхты Великого Княжества Литовского. На основе мемуарной литературы и эпистолярного наследия Еленских рассматривается быт и социальные практики белорусской шляхты XVIII в.

SUMMARY

The article is dedicated to the analysis of the everyday life of the nobility of the Grand Duchy of Lithuania. On the basis of the memoirs and epistolary heritage of Elensky considered the routine and social practices of the Belarusian nobility at the XVIII century.

Хазанова К. Л.

РУСАЛКА Ў МІФАЛАГІЧНАЙ ПРОЗЕ ГОМЕЛЬСКА-БРАНСКАГА ПАГРАНІЧЧА

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 07.03.2018)*

Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД № Г17Р-018

У духоўнай культуры ўсходніх славян трывала захоўваюцца шматлікія па колькасці і разнастайныя ў жанрава-стылявых адносінах міфалагічныя апавяданні. На кантактнай тэрыторыі пражывання некалькіх славянскіх народаў, якой з'яўляецца Гомельшчына ў цэлым і раёны Гомельска-Бранскага пагранічча ў прыватнасці, пры ўзаемадзейні і ўзаемаўплывах розных славянскіх культур і традыцый рэгіянальныя міфалагічныя ўяўленні і фальклорныя абрады асабліва сканцэнтраваны. Заканамерна, што міфалагічная проза рэгіёна прапануе значную колькасць трывала замацаваных дэталёвых апавяданняў аб персанажах ніжэйшай міфалогіі. Разнастайнасць уяўленняў пра вобразы народнай дэманалогіі абумоўлена спрадвечным

імкненнем людзей падрабязна даведацца пра таямніцы прыроды і страхам старажытнага чалавека перад магутнасцю прыродных сіл.

Адной са стыхій, перад якой старажытны чалавек уяўляў сябе слабым, была вада. Непазнанасць водных прастораў чалавечая свядомасць трансфармавала ў выглядзе міфалагічных істот, што, паводле народных уяўленняў, насялялі вадаёмы. Адна з такіх істот – русалка, яе вобраз у міфалогіі Гомельска-Бранскага пагранічча аўтэнтчны, самабытны і выразна захаваны.

Мэта артыкула – этналінгвістычная характарыстыка вобраза русалкі ў міфалагічных апавяданнях Гомельска-Бранскага пагранічча.

Фактычны матэрыял для даследавання ўзяты са зборнікаў міфалагічнай прозы Гомельшчыны [1 – 3].

Русалка – знакаміты ва ўсім свеце персанаж ніжэйшай міфалогіі. Агульнараспаўсюджанае ўяўленне пра русалак як жыхарак водных прастораў. Заснаваная на еўрапейскім фальклоры казка Х. К. Андэрсана («Русалачка») апавядае пра маленькую марскую пані (даслоўны пераклад дацкай назвы «Den Lille Havfrue»), якая адмовілася ад шчаслівага жыцця ў моры са сваёй сям’ёй дзеля чалавечай душы і кахання прынца.

Русалкі ў якасці персанажаў дзейнічаюць у балете «Жызель, або Вілісы» А. Адана на лібрэта А. Сэн-Жоржа, Т. Гацье і Ж. Каралі па паданні, пераказаным Генрыхам Гейнэ ў кнізе «Аб Германіі».

Увага да міфоніма «вілісы» прыводзіць у славянскую міфалогію, дзе так зваліся «памерлыя да шлюбу нявесты, якія ўставалі з труны ў поўнач, збіраліся на перакрыжаваннях і, сустрэўшы мужчыну, прымушалі танцаваць з імі, пакуль ён не падаў, памерлы» [4]. Міфонім выяўляе этымалагічныя сувязі са старажытнарускім «вила», грэчаскім «νύμφη» («німфа») – чалавекападобныя жывёлы, называюцца якія «сирины» [5, с. 257], і з’яўляецца роднасным балгарскаму «вила», славенскаму «víla» («вядзьмарка, чарадзея») [6, с. 314]. Міфонім «русалка» ўзыходзіць да старажытнарускага «русалия» («язычніцкае свята вясны») і, на думку М. Фасмера, з’яўляецца запазычаным з лацінскага «rosalia» («свята руж») [7, с. 520]. Хоць існуюць меркаванні пра вытокі міфоніма ў слове «русло» [7, с. 520].

Ва ўсходнеславянскай міфалогіі русалкі знаходзяцца ў вадзе, каля вады, у лесе, на полі. Так, у драме-фееры «Лісова пісня» ўкраінскай паэтэсы Лесі Українкі дзейнічаюць «мавкі лугавыя, мавкі палявыя».

Русалка як персанаж сустракаецца ў міфалагічнай прозе Гомельска-Бранскага пагранічча. Найменне «русалка» ў рэгіёне абазначае істоту, якая можа выступаць у розных абліччах, што залежаць ад месца жыхарства: «Русалки бывают речные и полевые. Речные похожи на духов воды. Полевые – русалки плодородия» [3, с. 228].

Папулярны вобраз – русалка вадзяная, істота, месца пражывання якой – водныя прасторы. Такія русалкі выяўляюцца ў апавяданнях як «маладыя дзяўчаты з доўгімі зялёнымі валасамі, замест ног у іх рыбій хвост, які пакрыты чашуёй» [3, с. 225]. У апавяданнях міфалагічныя істоты – гэта

«вельмі красівыя дзеўкі з дліннымі залатымі косамі і вялікімі блакітнымі вачамі. А ўместа ног у іх хвост рыбы» [3, с. 230]. Міфалагічная проза падрабязна малюе вобраз русалак, што жывуць у вадзе: *«Іх цела накрыта чашуёй, і каб скрыць яе, яны часта акутываюцца водараслямі»* [3, с. 230]. Акрамя рэк і азёр, русалкі часта жывуць у балоце: *«Русалкі выходзілі, іх усе жалелі, ім насілі, у нас была такое балота между Амельным і Закружжам»* [2].

У іншых апавяданнях русалкі пражываюць у полі. Самае вядомае месца іх жыхарства – жыта: *«Вон, сядзіць русалка ў жыці»; «Мы выскачылі з жыта, і за намі бяжала русалка»* [2].

Паколькі многія русалкі, паводле народнай міфалогіі, у мінулым жыцці былі маладымі дзяўчатамі, яны шукаюць сустрэчы з людзьмі, асабліва маладымі хлопцамі ў пошуках кахання: *«Русалкам любові не хапае, дык яны хочуць прыгожых хлацоў заманіць»* [3, с. 225]. Асобныя міфалагічныя апавяданні сведчаць, што русалкі могуць мець інтымныя адносіны з людзьмі: *«Там жыла русалка. Яна ўлюбiлася ў суседа. Яе ніхто не бачыў і не чуў, а Пятро бачыў яе, разгаварываў. Яна яго на гулянку праважала і з гульні страчала. Яна ішла потым лажыцца з ім спаць. Ён так і не ажанiўся, бо жыў з той русалкай»* [3, с. 227].

Аднак у большасці выпадкаў русалкі ў міфалогіі рэгіёна топяць людзей: *«Один мужик.. вышел к реке окунуться. Увидел женщину, с распущенными волосами. Она его звала к себе. Он пошёл и чуть не утонул. А она спряталась»* [3, с. 228].

У міфалогіі Гомельска-Бранскага пагранічча русалкі з'яўляюцца і ў лесе: *«Як дзевушка, косы завязала і калышыцца на косах. Косы бальшыя ў іх. І на косах калышыцца»* [2]; *«Русалкі жывуць у лесе. Ноччу калышуцца на дрэвах»* [3, с. 226]. Паводле некаторых звестак, русалкі знаходзяцца нават пад печкай: *«Вон пад печкай з жалезнымі цыцкамі сядзіць»* [2].

У некаторых міфалагічных апавяданнях Гомельшчыны русалкі маюць некалькі месцаў пражывання. Вобраз праяўляе амбівалентнасць – русалка пражывае ў адным месцы, аднак праяўляе схільнасць да іншай лакалізацыі: *«Недалёка ад нашай вёскі рос дуб, якому было гадоў дзвесце, і ў гэтым дзеве, кажуць, жыла русалка. І калі наступала поўнач, яна выходзіла з гэтага дрэва і купалася ў рацэ»* [3, с. 227].

Адметна, што, паводле міфалогіі Гомельска-Бранскага пагранічча, русалкі, якія сустракаюцца ў лесе і ў полі, выглядаюць не такімі прывабнымі, як вадзяныя русалкі: *«Не хадзіце ў жыта, а то русалкі паймаюць там. Русалкі страшныя, з жалезнымі цыцкамі. Зразу дзяцей убiваюць»* [2].

Агульная рыса знешняга аблічча палявых і вадзяных русалак – прыгожыя валасы: *«Воласы былі очэнь длільныя»; «Косы іх расчосаныя, русыя-русыя. Красівыя-красівыя косы»; «Раздзетая жэнішчына, з діннымі распушчанымі валасамі. Высокая, стройная. Воласы былі очэнь длільныя»* [2]; *«Яны з такімі даўжэннымі ды прыгажэннымі валасамі»* [3, с. 227].

Часам русалка ў міфалогіі Гомельска-Бранскага пагранічча ўяўляецца крылатай істотай: *«Калі русалка прыляціць і к катораму, к двару далятая, гавораць: “Эта большая нішчасця”.. З крыллямі. Ежэлі русалка, вот, я, во, жыву, ці ты жыवेश, і яна прыляціць, эта ўрэд яна дзелала – русалка. У што яна апранута? У іе крылля — і ўсё! І галава. Як бусла, русалка. Русалкі ляталі»* [2].

Міфалогія Гомельска-Бранскага пагранічча праяўляе спецыфіку ў выяўленні гэндарнай прыналежнасці міфалагемы. У сусветным, у тым ліку ўсходнеславянскім фальклоры русалка – вобраз часцей жаночы або дзявочы. У даследаваных апавяданнях назіраецца спарадычнае ўяўленне аб русалцы ў мужчынскім абліччы: *«Прыздавалася, што стаяць у рэчыцы красівыя ці парні, ці дзеўкі»* [2].

Рэгіянальную спецыфіку праяўляе ў народнай міфалогіі раёнаў Гомельшчыны, памежных з Браншчынай, тлумачэнне генезісу русалак. Адна з версій падтрымлівае сусветна вядомыя матывы пра ператварэнне ў русалак дзяўчат, што самі патапіліся. Адметнасцю рэгіянальнага ўспрымання гэтага апавядання з’яўляецца адсутнасць згадак пра нешчаслівае каханне. Звычайна ў міфалагічных апавяданнях пра русалак дзяўчыны закончылі жыццё самагубствам і патапіліся, або нехрышчонымя, або іх праклялі маці. Пры гэтым прычыны праклёну не называюцца: *«Русалкамі становяцца дзяўчаты-тапельніцы, нехрышчоныя памерлыя дзяўчаты, праклятыя мамкамі»* [2]; *«Русалкі – дзеўкі, што маладымі птанулі. У вадзе цела не засталася, а душы ў вадзе жывуць»*; *«Русалкі – то ж дзеўкі – самагубкі і сталі русалкамі»* [3, с. 225]; *«Калісьці красівыя, самыя красівыя дзеўкі, у белым былі адзетыя, каторыя вот утаніліся када-то, прэўраціліся ў русалак, так расказывалі»*; *«Гэта дзяўчаты, якія ўтаніліся ў рацэ, ці якіх проклялі маткі»* [3, с. 250].

Сувязь міфалагічных уяўленняў і рэлігійных уплываў праяўляецца даволі часта ў міфалагічных апавяданнях пра русалак. У шматлікіх тэкстах гісторыя персанажа звязана з нехрышчонымі дзецьмі: *«У каго маленькія дзеткі, і яны памерлі нехрошчонымі, то, вот, эта русалкі»* [2].

Іншыя версіі паказваюць арэальна-тыпалагічную самабытнасць міфалагічнай прозы названага раёна. Згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі Гомельска-Бранскага пагранічча, русалкі паходзяць таксама ад выпадкова задушаных («прыспаных») маці нованароджаных дзяцей: *«Як матка дзіцёнка прыспіць, тое дзіця з русалкамі ходзя»* [2].

Яшчэ адна адметнасць міфалогіі даследаванага рэгіёна – апавяданне пра паходжанне русалак з маладых людзей, якім бацькі забаранялі жаніцца: *«Эта людзі абіжаны судзьбой, як парынь з дзевушкаў гулялі, кагда-та ж бацькі не разрышаць, значыць, не жанілісь, ну, дзеўка тапілась. Парынь тожэ чым-небудзь дзелаўся. Вот эта былі русалкі»* [2]. У гэтых апавяданнях праяўляецца адзін з распаўсюджаных матываў пра нешчаслівае каханне, але ўвагу звяртае згаданне ў міфалагічнай прозе Гомельска-Бранскага пагранічча пра лёс абодвух закаханых – і дзяўчыны, і хлопца.

Адпаведнымі месцу жыхарства ў міфалагічнай прозе даследаванай тэрыторыі з'яўляюцца паводзіны гэтых міфалагічных істот. Палявыя русалкі стрыманыя ў стасунках з людзьмі: *«Яна абросшая такая, але як чалавек. Нічога, ні хваста німа, ні плаўнікоў. Стаяла ў полі, у жыце. Яны могуць зашчыкатаць. Толькі не чапай яе, і яна чапаць не будзе. Яна не п'яе, нічога не робіць. Ідзе па жыце, сама як маладая дзевушка, з дліннымі валасамі. І ўсё»* [3, с. 218]; *«Дзень на ветках качаюцца, а то бывае і пашчакоцяць. А так шкоды не рабілі, не»* [3, с. 225].

Вадзяныя русалкі здаюцца больш агрэсіўнымі ў адносінах да людзей: *«Русалкі не любяць, калі купаюцца ў 12 гадзін ночы, могуць патаніць іх. Не любяць таксама тых, хто заходзіў у ваду без крыжа»* [3, с. 225]. Пры гэтым пагрозу выклікае агульнавядомае казытанне русалкі: *«Калі ўжо пачалі шчыкатаць, то стараюцца зашчыкатаць да смерці»* [3, с. 230]. Паводзіны спрыялі найменню русалак «ласкатуха» і «казытка» [1, с. 135].

У апавяданнях нават позірк міфалагічнай істоты мае негатыўныя вынікі: *«Русалкі за дзярэўямі стаяць, у ракі. Еслі пасмотряць на чалавека, к нему балезнь прыстанець»* [2]. У некаторых раёнах Гомельшчыны з'яўленне русалкі прадказвае адмоўныя падзеі: *«Ежэлі русалка праляціць паўз двор, эта э ў старыну, да вайны, то ўжэ гора будзя»* [2].

Міфалагічная проза Гомельска-Бранскага пагранічча захоўвае ўласныя варыянты сусветна вядомых міфалагічных матываў пра поклічы або прыгожыя песні русалак, якія «заклікаюць да смерці»: *«Людзі, не знаўшы, ішлі на іх песні. Прыцягвалі, як магнітам, сваім голасам, а як людзі падходзілі, то яны зразу хаваліся ў ваду»* [3, с. 250]; *«Усё адно прыздавалася яму: “Ой, пусціце мяне. Мяне дзеўкі завуць. Красівыя. Каб вы паглядзелі! Пайшоў к рэчцы і ўтаніўся»* [2].

Разам з тым русалка ў міфалагічнай прозе рэгіёна ўяўляецца антрапаморфнай істотай, і многія яе дзеянні адлюстроўваюцца ў апавяданнях падобнымі да чалавечых. Русалкі зімой замярзаюць, просяцца да цяпла, а ў хаце ткуць кросны: *«Давыд, дзядзька, паехаў у лес. Просяцца русалкі, замерзлі, косы дліныя, у лясу. Баба думае, што ён дровы прывёз, а ён прывозіе русалак. Яны ў хату ўходзя, голенькія, юбка ім падавалі. Тады гавораць: “Давайце будам прясць”. Красівыя дзве дзеўкі. І яны прялі бабе. Тады кросны ткалі. А тады, як снег пачаў раставаць, яны дзве, што дзе і дзеліся»* [2].

Шкоднае ўздзеянне міфалагічных істот заканамерна выклікае ў людзей імкненне пэўным чынам засцерагацца. У міфалагічных апавяданнях рэгіёна захоўваюцца парады, як чалавеку абараніцца ад негатыўнага ўплыву. Для аховы ад русалкі прапануецца звярнуцца да Бога, выкарыстоўваць крыж і (або) хрысціцца: *«Дзед з імі начаў танцы вадзіць, аж глядзіць: радам танцуе дзеўка, што нядаўна ўтанілася. Зразумеў ён тады, што то русалкі. Выняў крыж і к русалцы прылажыў, тая завыла і ў ваду кінулася, а за ёй ўсе астальныя»* [3, с. 225]; *«Жанчына перахрысцілася – і русалка знікла»* [3, с. 228].

У некаторых тэкстах у якасці сродкаў перасцярогі ад русалкі прапануюцца звычайныя, наяўныя ў штодзённым сялянскім побыце прадметы. Так, сродкам барацьбы з русалкай можа стаць іголка: *«Ад русалкі ёсць засцярога – гэта жалезная іголка. Лічылі, калі ўкалоць іголкай русалку, то ўсе іншыя русалкі знікнуць»* [3, с. 250]. Сустракаецца таксама ўяўленне пра ўздзеянне часнаку ці цыбулі: *«Каб засцерагчыся ад русалак трэба на нітачку насадзіць кусочак часнака ці цыбулі і завязаць на шэі, бо русалкі не любяць гэтага запаху»* [3, с. 225]. На паводзіны персанажа ўплывае і фаза месяца: *«Яны сразу тада знікаюць, пры луне, як скажыш: “Ой! Як светла, як днём”»* [2]. У гэтых тэкстах адлюстравана мясцовая інтэрпрэтацыя матываў сусветнай міфалогіі аб барацьбе з рознымі прадстаўнікамі нячыстай сілы (у першую чаргу, вампірамі).

Спарадычна ў міфалогіі Гомельска-Бранскага пагранічча матыў узаемадзеяння боскага і дэманалагічнага набывае адметную трансфармацыю. Часам русалку ў апавяданні бачыць чалавек, які мае «бажэственныя кніжкі»: *«Едуць, ён гаворыць на жонку: “Ганна, ты што-небудзь бачыш уперадзі сабе?” – “Не! Ня бачу. А ты, што бачыш?” – “А вот на тым капцы сядзяць дзеўкі. Косы іх раочосаныя, русыя-русые. Красівыя-красівыя косы”. – “Сколькі ж іх сядзіць?” – “Тры. Тры дзеўкі. Яны сядзяць каля тога стоўбічка і пяюць песні”. – “Якія ж яны песні пяюць?” – “Бажэственныя. Бажэственныя песні пяюць. Я і чую. А ты чуеш?” – І ня бача жонка і ня чуе. Значыць, яна недастойна была бачыць. А ён ўсё Богу маліўся... Ён іх бачыў, гэтых русалак»* [2].

Міфалагічная проза Гомельска-Бранскага пагранічча выяўляе звязанасць асобных вобразаў ніжэйшай міфалогіі. У апавяданнях з русалкамі жэняцца лесавікі, а замужняя русалка называецца «лесавічка»: *«Русалкамі называюць дзевак, а лесавікі – мужыкі. А еслі замужняя – лесавічка называецца»* [2]. Больш прадказальнымі здаюцца адносіны русалак і вадзянікоў. У апавяданнях сустракаецца падрабязнае апісанне абранніцы персанажа: *«Вадзянік не любіць адзін жыць. Жэніцца ён на русалках, вадзяніцах»* [3, с. 18].

Даследаванне вобраза русалкі ў міфалагічнай прозе Гомельска-Бранскага пагранічча выявіла вытокі апісанняў у агульнаславянскай міфалагічнай і моўнай спадчыне і вар’іраванне многіх сусветных міфалагічных матываў, якія ў народных уяўленнях указанага моўнага арэала набылі мясцовую спецыфіку і самабытнасць. Некаторыя характарыстыкі персанажа валодаюць выразнымі лакальна-рэгіянальнымі рысамі. Прыведзеныя назіранні паказваюць узаемаўплыў роднасных традыцый і выяўляюць варыянтнасць найменняў («вадзяніца», «ласкатуха») пры перавазе міфоніма «русалка». Адзначаныя асаблівасці наглядна пацвярджаюць наяўнасць на тэрыторыі Гомельска-Бранскага пагранічча міфалагічнага арэала са спецыфічнымі моўнымі адметнасцямі.

ЛІТАРАТУРА

1 Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. І. Коваль. – Гомель: Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1995. – 180 с.

2 Лопатин, Г. И. «Расскажу тебе про русалок...» (представления о русалках по современным белорусским свидетельствам) / Г. И. Лопатин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nashkraj.info>. – Дата доступа: 31.05.2017.

3 Міфалагічныя ўяўленні беларусаў / уклад. В. С. Новак. – Мінск: Права і эканоміка, 2010. – 538 с.

4 Вилисы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/37905/ВИЛИСЫ. – Дата доступа: 27.02.2018.

5 Срезневский, И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: в 3 т. / И. И. Срезневский. – СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1893. – Т. 1. А – К. – 1420 с.

6 Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер / пер. с нем., доп. О. Н. Трубачёва; ред. и предисл. Б. А. Ларина. – 2-е изд, стер. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 1. А – Д. – 576 с.

7 Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер / пер. с нем., доп. О. Н. Трубачёва; ред. и предисл. Б. А. Ларина. – 2-е изд, стер. – М.: Прогресс, 1987. – Т. 3. Муза – Сят. – 832 с.

РЕЗЮМЕ

Образ русалки в мифологической прозе Гомельско-Брянского пограничья имеет истоки в общеславянской мифологическом языковом наследии и использует многие мировые мифологические мотивы, которые в региональных народных представлениях приобрели местную специфику и самобытность. Некоторые черты образа русалки являются локально-региональными. Для мифологемы характерно взаимовлияние родственных традиций и вариантность наименований при господствовании мифонима «русалка».

SUMMARY

The image of the mermaid in the mythological prose of the Gomel-Bryansk border-zone has origins in the Slavic mythological and linguistic heritage and varies many world mythological motives that have acquired local specificity and originality in regional popular representations. Some features of the image of a mermaid are local and regional. For the mythologeme, the mutual influence of related traditions is manifested and the variability of names under the domination of the mythonim «rusalka» 'mermaid'.

РАЗДЕЛ IV

ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТКИ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧИНЫ

Аблаева У. О.

ДЕКОРИРОВАННЫЙ ТЕКСТИЛЬ КРЫМСКИХ ТАТАР. К ПРОБЛЕМЕ СЕМАНТИКИ

Институт народоведения НАН Украины

(Поступила в редакцию 14.03.2018)

Одним из наиболее значимых и оригинальных видов материальной культуры крымскотатарского народа был декорированный текстиль, преимущественно представленный в комплексе женских (девичьих) головных уборов. О высоком уровне технологии исполнения и художественного мастерства текстильных изделий свидетельствуют нарративные источники начала XVII в. [1, с. 115], признание их уникальными музейными экспонатами в начале XX в. [2, с. 83 – 85] и характеристики типа «изумительно красочные “чадры” и “марама”, расшитые с неподражаемым мастерством» [3, с. 223 – 227]. На традицию использования одних и тех же орнаментальных мотивов указывают предметы крымской археологии IV в. до н. э. и узоры вышивок вплоть до XIX в. [4, с. 65]. Характерной чертой самобытного народного искусства был его синкретизм, основу которого составляют разнообразные этнические компоненты и культурные традиции Запада и Востока [5, с. 3]. Однако при многообразии культурных диффузий, собственное искусство крымских татар формируется уже в XIII – XIV вв. в едином пространстве исламского мира [6], достигнув наивысшего развития в период Крымского ханства (1441 – 1783) [7, с. 164 – 172]. Современное крымскотатарское искусство занимает особое место в регионе как европейское по форме и тюрко-исламское по сути, вследствие исторических причин оказавшееся в окружении славяно-христианского культурного ареала [8, с. 7].

Первые исследования по данной теме относятся к 1920 – 1930 гг., когда П. Чепурина и Е. Спасская пытались профессионально описать уникальный крымскотатарский текстиль. П. Чепурина уделила внимание технологии производства тканых и вышитых изделий [9, с. 483 – 493], Е. Спасская классифицировала вышивки по визуальным материалам А. М. Петровой, которая оставила большое количество рисунков с изделий Старо-Крымского района [10].

Корпус этнографических, культурологических исследований по широкому кругу проблем крымтатароведения немногочислен в связи с трагичной историей народа, когда продолжительное время под запретом был даже этноним, а в период середины – конца XX в. (с депортации крымских татар 18.05.1944 г. и до его самовозвращения в Крым в начале 1990-х гг.) исследования отсутствуют. Отдельные семиотические интерпретации декорированных изделий с опытом дешифровки некоторых узоров имеются в

материалах Г. Радде, Л. Рославцевой, Л. Петренко, Х. Акпинарлы, М. Чурлу, С. Абдурамановой. Символика цвета в предметах традиционного костюма кратко затронута А. Ясыба [11].

В статье сделана первая попытка выяснить место и роль отдельных традиционных изделий в качестве «комплекса коллективных представлений» [12, с. 42]. Это головные шали «баш ортюсю» (здесь термин выступает как гипероним, с крымтат. «баш» – голова, «ортю» – занавес, покрывало) под названием «марама» и «шербенти», вышитые и тканые панно «эвджияр» и мужской свадебный пояс «учкьур».

Возвращаясь к авторам исследований, отметим труд Г. Радде (пребывание в Крыму в 1856 – 1857 гг.), в котором содержатся ценные сведения и корректные семиотические интерпретации. Однако большинство материалов конца XX – начала XXI в. нельзя отнести к данной категории. В качестве примера приведём исследование «Одежда крымских татар конца XVIII – начала XX вв.» [4] с кратким анализом терминологии. Во-первых, здесь некорректное дефинирование терминов, приведённых без ссылок и объяснений. Во-вторых, нет аргументации перевода этнотерминов с турецкого языка, например, в авторской интерпретации «платок» – это «яглык» (тур. «богатый»), «шарф» – «бурумчик» (тур. «покрывало из муслина»), накидка – «дувак» (тур. «свадебная фата») и т. д. На самом деле соответствующие слова имеются в крымскотатарском языке, и именно на этом языковом материале нужно устанавливать их значение и происхождение: «платок» по-крымскотатарски – «явлыкь» [13, с. 625], но по-турецки – «başörtü», а «богатый» – «zengin» [14, с. 332, 564]. Шаль «бурумчик» изготавливалась из шёлковой ткани (на тур. «bügüncük») [15, с. 48], а не из хлопчатобумажного муслина; «дувак» – это «свадебная фата» в турецком костюме, так как была из «тонкого вышитого тюля» [15, с. 95], но у крымских татар элемент свадебного убора «дувакь» шили из тяжёлой «парчовой материи», то есть был покрывалом, а не фатой [16, с. 234]. Результатом многочисленных искажений понятийного аппарата стала профанация семантического поля монографии.

Анализ разнообразных источников свидетельствует о широкой палитре фитоморфных, солярных, эпиграфических, архитектурных и геометрических мотивов в декорированном текстиле. Среди множества отдельных узоров и цельных композиций базисными были мотивы «мирового дерева» «дунья агъачи» (крымтат. «мировое дерево»), или «(х)аят агъачи» (крымтат. «дерево жизни»), «эгри-дал» (с крымтат. «эгри» – кривой, «дал» – ветка) и «су/сув» (крымтат. – вода). «Мировое дерево» в крымскотатарской культуре середины XIX в. названо «деревом тубу» [20, с. 388 – 391].

Достаточно широкое распространение в дешифровке национальной орнаментики в последние годы приобрели идеи заслуженного художника Украины, дизайнера М. Ю. Чурлу. Традиционные мотивы кипариса, тюльпана, розы, миндаля, гвоздики художник трактует в ключе гендерно-эротических представлений. Автор концепта в традиционных узорах прочитывает только замысел «утверждения базовой программы жизни на

земле – сохранение и продолжение человеческого рода» и для его доказательства предъявляет ряд полярных аналогий и метафор из древне-восточного (японский сад камней) и западного искусства XX в. (Пикассо, Климт) [18, с. 56 – 61].

Единственной «национальной» опорой и опосредованным источником, не считая собственно вышивок, в формировании теории М. Ю. Чурлу являются слова мастера Зулейхи Бекировой (1913 – 1999), озвученные ею на курсах вышивки (г. Симферополь, 1990 г.). З. Бекирова рассказала (сведения от участницы курсов Э. Д. Османовой, на которые опирается также М. Ю. Чурлу) о значении четырёх элементарных узоров: «розы» как женского знака, «миндаля» – девичьего, «тюльпана» – мужского, «гвоздики» – универсального символа в значении духовных устремлений. По нашему мнению, данные формулы могли сформироваться в период большевистской борьбы с религией, в результате чего сакральная символика была подменена профанными представлениями.

Таим образом, автор концепции и адепты «эротической идеи» М. Ю. Чурлу, не понимая основ национального мировоззрения, фальсифицируют традиционные символы. Крымскотатарский народ, его духовное наследие, соответственно и искусство, сформировались на фундаменте исламского вероучения. Здесь базовым является принцип единобожия с призывом к благочестию и пониманием настоящего времени как предыстории будущей вечной жизни, в которой необходимо успеть сделать всё, чтобы заслужить место в раю. Поэтому орнаментику отдельных элементов национального декорированного текстиля необходимо рассматривать как идеальный образ райского сада.

Арабское слово «Джаннат», обозначающее «Рай», буквально переводится как «сад» (араб. *جنة* – сады) и в исламской эсхатологии обозначает райский сад, в котором после Судного дня будут вечно пребывать праведники. Согласно хадисам исламского учёного ат-Тирмизи, в райском саду растут дерево «Туба» и множество других деревьев, стволы которых из золота, а венчает сады «Джаннат» огромное дерево «Лотоса крайнего предела» (араб. «Сидрат аль-мунтаха») [19, с. 639 – 640].

Орнаментальные композиции большинства объектов крымскотатарского декоративно-прикладного искусства, в первую очередь головных шалей и свадебного пояса, это мотивы стилизованных цветов (роз/розеток, розовых кустов, гвоздики, тюльпанов, подснежников, гиацинтов, лилий, ромашек, хризантем), листьев, деревьев, плодов, звёзд, птиц, бабочек, сердечек, фонтанов. В многообразии орнаментальных вариаций декорированного текстиля с высоким деревом (кипарис?), графически тождественному «единице», вероятнее всего символически передавалась единая сущность Единого Бога, а распространённый мотив розы, по мнению автора исследования о крымскотатарских тканых шалях Х. Акпинарлы, символизирует семь имён Аллаха, солнце, звёзды [20, с. 94].

Одним из аргументов нашей гипотезы о подлинной символике национального декорированного текстиля являются сведения Е. Спасской: «Некоторые узоры с пышной растительностью, называемые “рай”, конечно, изображают райские сады Аллаха и, может быть, иллюстрируют татарские молитвы (иллаги)» [24, с. 27 – 41]. Отсутствие фиксаций эротических смыслов в исследованиях П. Чепуриной также подтверждает предложенную гипотезу.

Верификацией гипотезы о символике «райского сада» в национальной культуре является бытовавшая вплоть до начала XX в. традиция использования декорированного текстиля в оформлении интерьера. Согласно обычаю, каждая девушка должна была иметь в приданом собственноручно вышитые, вытканые изделия: женские шали «марама» и «шербенти», специальные панно «эвджияр», декорированный (единственный) пояс «учкьур» для жениха и другие. Функцией перечисленных изделий было, в том числе украшение жилища, обязательное в свадебной обрядности [16, с. 11]. Для этого в день переезда новобрачной в дом мужа особым образом украшалась комната молодожёнов. Декорированные шали развешивались на шнурах, натянутых или набитых на потолок, а «эвджияры» рядами закреплялись на стенах. Подсчёты демонстрируют, что при среднем размере комнаты 3,5х3,5 м, натянутая из шнура 16-лучевая розетка имела суммарную длину в 33 м, на которой могло разместиться 66 шалей (при ширине в 0,5 м), что согласуется с данными источников о 70-80 декорированных шалах в приданом бедной и 200-250 единиц у богатой невесты [16, с. 230]. Сам антураж оформленного жилища с многолучевой розеткой в центре (солярный символ) и сплошным покрытием верхнего пространства комнаты репрезентирует небесный райский сад, под сенью которого начиналась жизнь новой семьи. В информации Г. Радде содержится ключ к пониманию семантики декорированных изделий при оформлении интерьера: «Магометане (здесь – крымские татары. – У. А.), имея самые фантастические представления о рае, главным условием его полагают дерево *тубу* (счастья), которое должно простирает свои ветви на жилище каждого праведника и должно быть обременено всевозможными плодами и птицами» [17, с. 388 – 391].

Анализ многочисленных композиций «древа жизни» на вышитых изделиях, в основном на свадебных мужских поясах, демонстрирует симметричное расположение узора, обычно состоящего из девяти крупных элементов: стилизованных цветов и плодов, наряду с центральным «деревом». Объяснение именно девятичастной компоновки дают сведения о верованиях древних тюрков, согласно которым «9» – сакральное число, обозначающее удачу [21], что в семантике свадебного пояса надо понимать как пожелание счастливой семейной жизни. Выразительная характеристика И. Скворцовой в отношении персидских поясов применима и в нашем случае: «Райский сад – мечта и конечная цель каждого, награда за труды и тяготы жизни, людям, попавшим в него, дальше стремиться некуда. А где нет движения, торжествует статичность и плоскостность... сплошной рисунок орнаментов, и

симметричная композиция, и глубокие цвета, складываются в гармоничный сияющий колорит» [22, с. 331].

Тесная корреляция исламской и древнетюркской символики, кроме декора на свадебном поясе, существовала также в брачной обрядности «докъузлукъ» (крымтат. «докъуз» – девять) при обмене подарками из девяти предметов между родами жениха и невесты [23].

Головные шали, свадебные пояса и панно для украшения интерьера традиционно выполнялись в двух техниках: орнаментальной вышивки и узорного (многоремизного) ткачества. Основой вышитых изделий были тонкие домотканые полотна из льняных, хлопковых, крапивных или смесовых волокон, в конце XIX – начале XX в. – лёгкие фабричные ткани. Сырьём для ткачества являлись неотбеленные льняные, хлопковые волокна с добавлением шёлка. Главная особенность национальных вышивок заключалась в их двустороннем декорировании. При закономерной двусторонности декора в тканых изделиях, абсолютная идентичность лицевой и изнаночной сторон вышитых объектов является уникальной. Техника двусторонней вышивки «татар ишлеме» была счётной, о чём свидетельствует название одной из ее разновидностей «эсаб ишлеме» (крымтат. «счётная вышивка»). Названные технические приёмы насчитывают 62 различных шва с собственными оригинальными наименованиями. Сохранившиеся старинные вышивки, выполненные на полупрозрачных тканях металлизированными (золотными, серебряными) нитями, по красоте и богатству можно сравнить с высоким искусством чеканки или работой гравёра [24, с. 493 – 501]. Головные шали «марама» и «шербенти», кроме узорного тканого или вышитого декора, дополнительно украшались вязаными кружевами, кистями, бахромой или яркими «бляшками» различной конфигурации.

Таким образом, все технически сложные приёмы и декоративные «изыски» традиционных женских шалей «марама» и «шербенти», мужского свадебного пояса «учкьур» и панно «эвджияр» с обилием символических атрибутов Эдема, использованием мягкого блеска металлизированных нитей и сияющих «бляшек» были направлены на позитивную структуризацию личного и общего (семьи / дома) пространства. Декорированные объекты выражали коллективные представления о рае как конечной цели живущих. Считается, что земная жизнь «фаний дюнья» (крымтат. «бранный мир») очень скоротечна и каждого человека ожидают вечный рай или ад в зависимости от собственного поведения, поэтому целью каждого человека является умножение добрых дел. Насыщенность рассмотренных текстильных элементов цветущими орнаментальными мотивами, драгоценными материалами, филигранным исполнением обозначала только одно – овеществлённую символику «райского сада».

ЛИТЕРАТУРА

1. Д'Асколи, Э. Д. Описание Чёрного моря и Татари Э. Д. Д'асколи // Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре старожильческого

- населения Крыма / ред.- сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь, 2004. – Ч. 1. – 768 с.
2. Чепурина, П. Я. О бытовом искусстве крымских татар / П. Я. Чепурина // Социалистическая экономика и культура Крыма. – 1935. – № 5. – С. 83 – 85.
 3. Гинзбург, М. Декоративное творчество / М. Гинзбург // Забвению не подлежит... (из истории крымскотатарской государственности и Крыма). – Казань, 1992. – 255 с.
 4. Рославцева, Л. И. Одежда крымских татар конца XVIII– начала XX в. : историко-этнографическое исследование / Л. И. Рославцева. – М. : Наука, 2000. – 104 с.
 5. Изидинова, С. Р. Об искусстве орнаментальной тканья крымских татар / С. Р. Изидинова. – Севастополь : ЭКОСИ-Гидрофизика, 1995. – 40 с.
 6. Червонная, С. М. Искусство татарского Крыма. – М. ; Берлин: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1995. – 320 с.
 7. Якобсон, А. Л. Раннесредневековые гончарные печи в Крыму / А. Л. Якобсон // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры. – 1954. – Вып. 54. – С. 164 – 172.
 8. Заатов, И. А. Крымскотатарское декоративно-прикладное и изобразительное искусство / И. А. Заатов. – Симферополь : Тарпан, 2003. – 336 с.
 9. Чепурина, П. Я. Орнаментальная тканья крымских татар/ П. Я. Чепурина // Крымские татары : хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре / ред.-сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь : Доля, 2005. – 575 с.
 10. Спасская, Е. Ю. Татарские вышивки Старо-Крымского района по материалам А. М. Петровой / Е. Ю. Спасская // Известия восточного факультета Азербайджанского государственного университета. – 1926. – Т. 1. – С. 21 – 47.
 11. Ясыба, А. Символика цвета у крымских татар / А. Ясыба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magic.qirim.org/kitap_rafy/statya32.htm.
 12. Барт, Р. Система Моды : статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М. : Изд. им. Сабашиных, 2004. – 511 с.
 13. Русско-крымскотатарский, крымскотатарско-русский словарь / сост. С. М. Усеинов. – Симферополь : Тезис, 2007. – 640 с.
 14. Рыбальченко, Т. Е. Турецко-русский и русско-турецкий словарь / Т. Е. Рыбальченко. – М. : Русский язык – Медиа, 2003. – 704 с.
 15. Koçu, R. E. Türk giyim kuşam süslenme sözlüğü / R. E. Koçu. – Ankara : Sümerbank Kültür Yayınları, 1969. – 256 s.
 16. Каралезли, Х. Старинный обычай татарского заручения и свадьбы в деревнях Дерекой, Ай-Василь, Аутка Ялтинского района / Х. Каралезли // Забвению не подлежит... (из истории крымскотатарской государственности и Крыма). – Казань, 1992. – 255 с.
 17. Радде, Г. «Крымские татары» / Г. Радде // Крымские татары : хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре / ред.-сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь, 2005. – 575 с.
 18. Чурлу, М. Язык крымтатарского декоративного искусства / М. Чурлу // Qasevet. – Симферополь, 2008. – № 33. – 64 с.
 19. Коран. Перевод смысла аятов и их краткое толкование / пер. Абу Адель. – Киев ; Днепропетровск : Т. К. Середняк, 2015. – 760 с.
 20. Akpınarlı, H. F. Kırim kültüründe maramalar / H. F. Akpınarlı, F. N. Basaran // Milli Folklor. – 2012. – № 24. – 169 s.
 21. Tuğ, Aclam ve Önemi [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ahmetakyol.net/lug-anlam-ve-onemi>.

22. Скворцова, И. Н. Персидские шёлковые пояса в собрании музеев Минска / И. Н. Скворцова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 23. – С. 330 – 336.

23. Аблаева, У. О. *Agirliq ve dokuzliq* («Калым и дохуз» в добрачных обрядах крымских татар) / У. О. Аблаева // *Nenkesan*. – 2011. – № 2. S. 40 – 42.

24. Чепурина, П. Я. Орнаментальное шитьё Крыма / П. Я. Чепурина // *Крымские татары: хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре* / авт-сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь, 2005. – 576 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются отдельные предметы традиционного декорированного текстиля крымских татар: две разновидности женских шалей, мужской пояс, вышитые панно. Сравнительно-исторический анализ различных источников подтверждает авторскую гипотезу о единой семантике данных объектов, а именно символике райского сада.

SUMMARY

In this article, certain items of traditional decorated textile of the Crimean Tatars have been analyzed, in particular two kinds of women's shawls, a man's belt, and a embroidered panel. Comparative historical analysis of various sources has confirmed the author's hypothesis about the common semantics of these objects, namely the symbolism of the Garden of Eden.

Березуцкая М. С.

НАРОДНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО БАНДУРНОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ РЕПЕРТУАРА АНСАМБЛЯ БАНДУРИСТОВ «ЧАРІВНИЦІ» ДНЕПРОПЕТРОВСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМ. М. ГЛИНКИ

Днепропетровская академия музыки им. М. Глинки

(Поступила в редакцию 06.02.2018)

Бандурное исполнительство, как и многие другие виды исполнительства на народных инструментах, стало в XX в. академическим, что привело к изменению самого инструмента, репертуара, исполнительской техники и образовательной системы бандуристов. Бандура приобрела 65 струн, полноценный хроматический звукоряд, систему переключения в разные тональности. Произведения для бандуры пишут современные композиторы, а исполнителей готовят на кафедрах народных инструментах в музыкальных академиях и колледжах в каждом крупном городе Украины. Такое преобразование служит поводом для дискуссии по поводу «народности» академических народных инструментов в аспектах смыслового наполнения этого термина [2]. Исследователи выработали комплексный подход к решению вопроса о народности музыкальных инструментов, в соответствии с которым используется анализ всех аспектов исполнительства на народных инструментах [4].

В аспектах значимости бандурного исполнительства для национальной культуры Украины сомневаться не приходится: на протяжении нескольких столетий бандура является музыкальным символом Украины, а бандурное исполнительство – проявлением музыкальной идентичности украинской

нации. Не меньшее значение для сохранения национальной идентичности белорусского народа имеет народно-музыкальная инструментальная культура Беларуси [5]. В аспектах овладения исполнительским мастерством современную академическую бандуру народным (простым или любительским) музыкальным инструментом назвать нельзя, это профессиональный инструмент. В то же время бандура к началу процесса академизации в 1-й половине XX в. была профессиональным инструментом, которым пользовались только кобзари: узкопрофессиональное сообщество со своим статутом и системой обучения [1]. В ходе академизации цимбал в 20-х годах XX в. конструкция инструмента также претерпела значительные изменения, расцененные исследователями как революционные, приведшие к рождению нового профессионального инструмента [3]. В социальных аспектах народность бандурного искусства также не может вызывать сомнений. Бандура пользуется любовью и уважением всего украинского народа: концерты бандуристов проходят в полных залах, преподавание игры на этом инструменте востребовано во всех музыкальных школах страны, любительские ансамбли бандуристов существуют не только при ВУЗах и училищах, но и при общеобразовательных школах. Неослабевающая любовь украинского народа к бандурному искусству, в первую очередь, определяется репертуаром исполнителей, отражающим сущность и духовное содержание бандурного искусства. Анализ репертуара современного ансамбля бандуристов позволит не только ответить на вопрос, насколько народно современное бандурное искусство по своему содержанию, но и через музыкальные предпочтения осветить ментальность современных украинцев. Объектом для настоящего исследования выбран репертуар ансамбля бандуристов Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки «Чарівниці» – одного из наиболее известных бандурных коллективов страны, история которого на протяжении более чем 60 лет тесно связана с развитием всего бандурного искусства Украины.

Анализ репертуара капеллы бандуристов «Чарівниці» позволил выделить три группы произведений. Первая – обработки украинских народных песен отечественными композиторами и бандуристами, которые исполнялись коллективом с момента его рождения в 1956 г. и были основой репертуара.

В настоящее время в репертуаре ансамбля бандуристов «Чарівниці» присутствуют яркие примеры украинских народных песен в композиторской обработке: «На бережку у ставка», «У гаечку ходила я» (обр. Л. Колодуба), «Кучерява Катерина» (обр. К. Мяскова), «Не стій вербо над водою» (обр. Н. Дремлюги), «Ой за гаєм, гаєм» (обр. В. Кучерова), «На вулиці скрипка грає» (обр. М. Красева), «Ой я знаю, що гріх маю» (обр. Н. Стецюна); «О милий мій», «Од села, до села», «Повіяв вітер степовий» и многие другие в обработке руководителя ансамбля С. Овчаровой. В современных интерпретациях украинских народных песен сохраняется оригинальный поэтический текст и мелодия, что позволяет максимально донести до

слушателя эмоционально-смысловое содержание произведения. Использование современными украинскими композиторами разнообразных средств музыкальной выразительности всегда находится в соответствии с национальными жанровыми особенностями, благодаря чему не только сохраняется, но и усиливается присущий народной песне ярко выраженный национальный колорит.

Вторая группа – аранжировки произведений как мировой и украинской классики, так и современных украинских композиторов, которыми репертуар ансамбля стал пополняться в 1970-е годы. Эта группа включает разнообразные по формам, жанрам, стилям музыкальные произведения. За долгий период существования коллектива в репертуаре исполнялись такие произведения, как «Ариозо», «Шутка» И. С. Баха, «Менуэт» из сюиты «Арлезианка» Ж. Бизе, «Прелюд памяти Т. Шевченко» Я. Степового, «Старинная песня» С. Людкевича; вокально-инструментальные произведения «Ave Maria» Д. Каччини, «Panis angelicus» С. Франка, «Ave Maria» К. Сен-Санса, Хор русалок из неоконченной оперы «На русалчин день» Н. Леонтовича, Хор «Хоробрих мужів» из оперы «Богдан Хмельницький» К. Данькевича; аккомпанементы солистам-вокалистам: Ария Андрея из оперы «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовского, «Плавай, плавай, лебедонько» (муз. К. Стеценко, сл. Т. Шевченко), «Не співай по весні» (муз. Н. Нижанковского, сл. И. Манжуры). Все эти аранжировки сделаны руководителем ансамбля С. Овчаровой с учётом исполнительских возможностей студенческого ансамбля бандуристов «Чарівниці». В них реализовано желание аранжировщика воплотить композиторский замысел исполнительскими средствами ансамбля, а также продемонстрировать собственную интерпретацию оригинала. Аранжировки всегда сохраняют «народное» звучание и приносят национальный колорит в современные и классические произведения [9]. Значительное место в репертуаре ансамбля бандуристов «Чарівниці» занимают аранжировки произведений современных украинских композиторов: А. Билаша, И. Карабица, А. Зуева, А. Кос-Анатольского, П. Майбороды, И. Поклада, Н. Стецюна, Б. Фильц, И. Шамо, Б. Яновского. Песня – ведущий жанр в творчестве этих композиторов. Именно она является важным национальным элементом в музыке, закладывающим в украинскую музыкальную культуру прочные основы и определяющим пути развития. Современные украинские композиторы, опираясь на лучшие образцы народной песни, создали высокохудожественные образцы национального искусства. Их музыка щедро вобрала разнообразные интонации и фольклорные формы, распространённые в различных этнографических областях Украины. Важным интонационным источником для современных композиторов стал народный бытовой романс. Песенное творчество украинских композиторов А. Билаша, А. Кос-Анатольского, И. Шамо, И. Поклада отличают вокальность, гибкая мягкость, сентиментально-элегический оттенок, мелодичная пластика, яркая образность, оптимистичные, жизнерадостные мотивы с танцевальными ритмами.

Репертуар ансамбля бандуристов «Чарівниці» включає аранжировки произведений А. Билаша «Журавка», «Ой, висока та гора», «На Івана, на Купала», «Над Україною», «Пісня Лади», «Заграй мені», «Мамина сльоза»; И. Шамо «Три поради», «Пісня про горлицю», «Дніпровський вальс», «Пісня про щастя»; А. Кос-Анатольского «Ой візьму відерце», «Ой ти дівчино, з горіха зерня», «Буковинські вечорниці»; Б. Фильц «Весняна баркарола», «Зацвіла в долині»; И. Поклада «Чарівна скрипка», «Якщо ти, якщо я»; Б. Яновского «Не забудь», «Небеса очей твоїх». Эти произведения являются результатом создания украинскими композиторами 2-й половины XX в. нового пласта национальной музыкальной культуры с глубоким духовным содержанием.

Третья группа – оригинальные произведения современных украинских композиторов В. Власова, В. Мартынюк, О. Герасименко, написанные специально для ансамбля бандуристов и появившиеся в репертуаре в конце 1990-х годов. Анализируя процесс эволюции репертуара ансамбля бандуристов «Чарівниці» за последние десятилетия, отметим жанрово-стилевое разнообразие произведений, присущее развитию современного ансамблевого бандурного искусства в целом. Это традиционные для ансамбля вокально-инструментальные произведения: О. Герасименко «Україна є, Україна буде» (сл. З. Ружин), «Дощ» (сл. Т. Угрин); В. Власова на слова Т. Шевченко «Чи ми ще зійдемося знову», «Утоптала стежечку», «Ой, гоп, не пила», на слова С. Руданского «Жартунка»; В. Мартынюк «Вільшанка» (сл. Л. Компаниец), «Колискова Парижу» (сл. А. Викторова). Кроме того, исполняются произведения для солистов-вокалистов и капеллы бандуристов – «Прилітай, моя ластівко» (сл. В. Вихруша), «Дніпро-ріка славетна України» (сл. В. Здоренко); для разных инструментов (флейты, арфы, виолончели, ударных инструментов), ансамбля бандуристов в произведениях В. Мартынюк – «Зозуля часу» для ансамбля бандуристов, флейты, виолончели, вибратона и ударной установки, «Відчуття весни» (музикальне акварели для пан-флейты, флейты и капеллы бандуристов, по мотивам поэзии Т. Шевченко), «Інтерлюдія та бурлеска» для виолончели и ансамбля бандуристов, «Юність Дніпра» и «Дніпрові чайки» для флейты, арфы и ансамбля бандуристов, «Інтермецо на теми українських народних пісень» для ансамбля бандуристов, камерного оркестра и ударных инструментов; инструментальные произведения для флейты и бандуры О. Герасименко – «Соло для флейти», «Мелодія блакитного неба», для флейты, ансамбля бандуристов и камерного оркестра «Сповідь», «Таїна», «Світло пробуджених мрій» (из «Триптиха» для 2-х бандур, флейты, гобоя и струнного оркестра в переложении для ансамбля бандуристов и камерного оркестра). Одно из последних произведений В. Мартынюк – кантата «Ішов козак долиною» на темы казацких песен Днепропетровщины для солистов, ударных инструментов, фортепиано и ансамбля бандуристов, которая исполнялась на I-м Международном этнографическом симпозиуме в феврале 2018 г. в Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.

Продолжая начатую во вступлении статьи параллель между бандурным искусством и исполнительством на белорусских народных музыкальных инструментах, отметим имеющее место сходство в аспектах развития репертуара. Процесс дальнейшего развития традиций музыкального фольклора в современной белорусской музыке также реализуется посредством новаторского переосмысления композиторами Беларуси образцов народного мелоса [7]. При периодизации репертуара ансамблей белорусские исследователи выделяют сходные временные интервалы: до 1970-х годов пополнение репертуара современных белорусских ансамблей народных инструментов также происходило главным образом за счёт несложных обработок музыкального материала народных песен. В 1970 – 1990-е годы репертуар стал пополняться современными новаторскими обработками народных песен, в результате которых появлялись новые по звучанию, а иногда и по жанру композиции. С 2000-х годов появляются оригинальные произведения современных национальных композиторов, написанные специально для определённых инструментов [6]. Так же, как и бандурное искусство, исполнительство на белорусских народных музыкальных инструментах на современном этапе развития характеризуется синергичным взаимодействием традиционных и современных тенденций, что проявляется присутствием в репертуаре коллективов как народных песен (в традиционной и современной обработке), так и произведений современных национальных композиторов на актуальную для народа тематику [8].

Большая часть современного репертуара ансамбля бандуристов «Чарівниці» представлена композициями украинского происхождения и содержания: наряду с разнообразными обработками народных песен ансамбль исполняет произведения украинских композиторов XX – XXI вв., основанные на народном мелосе и продолжающие его традиции. Небольшое количество классических композиций и произведений зарубежных композиторов представлено в репертуаре ансамбля аранжировками, выполненными руководителями коллективов, а также самими бандуристами с учётом технических возможностей инструмента. Это позволяет сделать вывод, что современное бандурное искусство, будучи профессиональным по исполнительскому мастерству, является общенациональным по социальному значению и народным по содержанию. Результаты анализа репертуара ансамбля «Чарівниці» свидетельствуют о том, что современное бандурное искусство, как и предшествовавшее ему традиционное kobzarstvo, отражает в музыкальном преломлении чувства и надежды, близкие всему украинскому народу. Как старые, так и новые произведения для бандуры посвящены любви к Украине и родному краю, стремлению к свободе и независимости. Как и сотни лет назад бандуристы исполняют лирические, шуточные, танцевальные, героико-исторические песни о жизни украинцев. За сотни лет их жизнь и быт изменились, уровень образования и культуры вырос, украинцы стали более требовательны к исполнительскому мастерству, что повлекло за собой преобразование национального музыкального искусства, но их духовные

ценности и ментальность остались прежними. Репертуар стал более разнообразным, трансформировалось звучание песен, но не изменилась их суть. Осталось прежним предназначение самого бандурного искусства, которое реализуется через репертуар современных ансамблей: традиционные обработки народных песен позволяют сохранить и донести до потомков культурное наследие, а современные произведения отражают постоянное развитие национального музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кушпет, В. Г. Старцiвство: мандрiвнi старцi-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Г. Кушпет. – Київ : Темпора, 2007. – 592 с.
2. Мацiевский, И. В. К проблеме определения понятия «Народные Музыкальные инструменты» / И. В. Мацiевский // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – СПб., 2015. – Т. 207. – С. 23 – 31.
3. Прадед, В. Академическое исполнительство на белорусских цимбалах как феномен современной музыкальной культуры: к постановке проблемы / В. Прадед // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2012. – № 28. – С. 75 – 84.
4. Смирных, Р. А. Комплексный подход к проблеме народности музыкальных инструментов / Р. А. Смирных // Этнологія: генезіс традыцыйнага : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 25-26 красавіка 2014 г. / БНТУ. – Мінск, 2015. – С. 58 – 61.
5. Толкач, И. Ф. Народно-инструментальная музыкальная культура Беларуси как фактор сохранения национальной идентичности / И. Ф. Толкач // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. – 2015. – № 3. – С. 180 – 185.
6. Толкач, И. Ф. Основные тенденции развития репертуара для народных инструментов Беларуси / И. Ф. Толкач // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VII Міжнар. навук. канф., Мінск, 26-28 красавіка 2013 г. / БДУКМ. – Мінск, 2013. – С. 211 – 215.
7. Толкач, И. Ф. Переосмысление фольклора в произведениях композиторов Беларуси для народных инструментов / И. Ф. Толкач // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук. канф., Мінск, 29-30 красавіка 2009 г. / БДУКМ. – Мінск, 2009. – С. 166 – 167.
8. Яконюк, Н. П. Современное состояние ансамблевого народно-инструментального исполнительства в Беларуси / Н. П. Яконюк // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2012. № 2. – С. 69 – 76.
9. Яницький, Т. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури / Т. Яницький // Музичне мистецтво і культура. – 2012. – № 16. – С. 442 – 452.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу репертуара ансамбля бандуристов «Чарівниці» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки за 60-летний период его творческой деятельности в аспектах применения понятия «народный». Установлено, что украинские народные песни всегда составляли неотъемлемую и значительную часть репертуара коллектива. Выявлены закономерности развития репертуара за счёт пополнения современными обработками народных песен, аранжировками и оригинальными произведениями украинских композиторов для бандуры.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the repertoire of the ensemble of bandura players of the M. Glinka Dnepropetrovsk Academy of Music «Charivnitsi» for the 60-year period of his creative activity in terms of its applicable the definition of "folk". It is established that Ukrainian folk songs have always formed an integral and significant part of the collective repertoire. The regularities of the development of the repertoire due to replenishment of modern arrangements of folk songs and original works of Ukrainian composers for bandura are revealed.

Волковичер Т. М.

КАРТИНЫ ХУДОЖНИКОВ 2-Й ПОЛОВИНЫ XIX В. И ИХ ВЛИЯНИЕ НА СЮЖЕТНО-ЭПИГРАФИЧЕСКУЮ ВЫШИВКУ

*Институт искусствоведения, этнологии и фольклористики им. М. Т. Рильского НАН Украины
(Поступила в редакцию 14.02.2018)*

В конце XIX – 1-й половине XX в. в разных регионах Украины (а также Беларуси, России и других стран) было распространено такое явление, как сюжетно-эпиграфическая вышивка, представляющая собой натуралистическое изображение какой-либо сценки и надпись-пояснение (эпиграф) к ней. Феномен этот до сих пор не изучен, хотя о нём и содержится немало упоминаний в научной и научно-популярной литературе.

Общие представления о генезисе этого явления при ознакомлении с различными научными источниками кратко характеризуются так: сюжетно-эпиграфическая вышивка конца XIX – 1-й половины XX века возникла под влиянием печатных образцов – схем для вышивки крестиком.

Сами типографские схемы для рукоделия также имели свои первоисточники: лубочные картинки или картины профессиональных художников. Делать их пригодными для вышивания могли не только производители типографских схем для рукоделия, но и сами вышивальщицы. Однако такие случаи были редкими. Несмотря на появление в то время специальных брошюр с практическими указаниями вышивальщицам, как перевести любой рисунок в схему для вышивки крестиком, женщины предпочитали творить по печатным образцам [5, с. 15 – 17], разработанным мастерами в соответствии с законами вышивального искусства [4, с. 102].

Активное использование готовых типографских схем для рукоделия привело к закономерным последствиям. В разных (в том числе и очень отдалённых географически) регионах стали распространяться похожие вышивки [2, с. 36, 3, с. 298]. В то же время заимствованные сюжеты не были механическими копиями оригиналов. Визуально схожие вышитые образцы, попадая в различный контекст, могли иметь отличительные смысловые оттенки либо в корне изменять свою семантику.

Цель этой статьи – проследить на примере конкретных вышитых вербально-визуальных текстов их происхождение, а также возможные вариации и трансформации, происходящие в народной культуре во время заимствования сюжетов картин. Печатный шаблон, попадая в народную среду и поддаваясь различного рода переосмыслениям, превращается в

своеобразную фольклорную формулу. Данные формулы – как вербальные, так и визуальные – выявлены на основе собранного нами на протяжении 2013 – 2018 гг. материала (1556 единиц). Формулы, характерные для сюжетно-эпиграфической вышивки в целом, могут встречаться и в других фольклорных произведениях.

Так, одна из вышитых визуальных формул (рисунок 1), где изображены мужчина с посохом и торбой за плечами и женщина, наклонившаяся к нему через тын, очевидно, имеет в качестве прототипа картину «Прощание косаря с его зазнобою» (1860), написанную русским художником Иваном Соколовым.



Рисунок 1.

На сегодня нам известно восемь вариативных воплощений этой визуальной формулы в вышивке. На текстильных изделиях практически в мельчайших деталях сохранено первичное сюжетное изображение. Однако смысл этой сценки в вышивке и на картине существенно отличается. О народной трактовке указанного сюжета авторского происхождения свидетельствуют как соответствующие надписи на рушниках, так и зафиксированные комментарии от наследников вышивальщиц по поводу семантики и прагматики подобных вышитых изделий.

Характерной для этого изображения в вышивке является словесная формула «*Поцілуй же мене на прощання*», размещённая на семи из восьми известных нам вышитых образцах. Только на одном из них (более позднего периода) эта сценка подписана другими словами: «*Не зрадь в любові...*». На этом же образце заметно модифицируется и визуальная часть: фигурка женщины (с покрытой головой) превращается в изображение девушки (с венком и лентами), а сама сценка больше похожа на свидание, чем на разлуку.

Образцы, которые содержат формулу «*Поцілуй же мене на прощання*», не являются копиями друг друга. Так, на пяти изделиях надпись соединяется (контаминируется) с другими вербальными формулами: «*Кохайтесь чорнобриві та й не з москалями бо маскалі чужи люде сміюце над вами / поцілуй ти мене на прощанье бо ти идеш в Полтавщину мене спокидайш Катерина*»; «*Ну якъ кажешь / спы мое сердько / поцілуй же мэнэ на прощаніе*»; «*Поцілуй же мэнэ на прощаніе / разлука / якъ сердэнько мое бьеться пійшовъ мій Гриць до Китая може и нэ вэрнэться*».

Разворачивание формулы «Поцілуй же мене на прощання» наблюдаем ещё на трёх образцах. Например, на двух рушниках указано, что парень отправляется в «Полтавщину»: «Поцілуй же мене на прощаніє бо ти ідеши в Полтавщину ідеши», «Поцілуй ти мене на прощаньє бо ти ідеши в Полтавщину мене спокидайши Катерина». Ещё на одном есть обращение к любимому: «Милой мой Яша поцілуй же мене на прощаніє. 1916».

Следующий прототип, на котором изображена сценка, совпадающая с визуальной частью вышитых изделий, – это картина украинского художника-живописца Николая Пимоненко «Сваты» (1882). В нашем распоряжении имеется пять подобных вышитых образцов с визуальной формулой обряда сватания (рисунок 2).

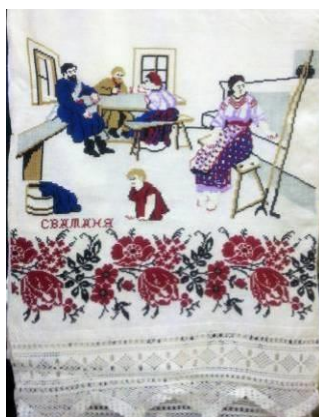


Рисунок 2.

Подписи на вышитых изделиях приблизительно такие же, как и название картины Н. Пимоненко: «Свати пришли» или «Сватання». На одном изделии (вышитом панно) эта же сценка подписана как «Сватання на Гончарівці», что отсылает к одноименной комедии Григория Квитки-Основьяненко и превращает серьёзный обряд в шуточный эпизод. Ещё на одном изделии вышиты гипотетические строчки о договорённости про брак: «Ну якъ кажшишь». На вышивках сохранены практически все типичные фигурки. Кроме последнего образца, на многих присутствует дополнительный персонаж – маленький мальчик, ползающий по полу.

Представляют интерес контаминации с формулой «сватание», показывающие истории семейной жизни, а не отдельные эпизоды. К примеру, на одном конце рушника вышито «Сватання / напамять / 1949 г.», а на другом – «Била жинка мужика за чупрыну взявши». Надпись вызывает ассоциации с украинской народной шуточной песней и показывает изменение характера девушки после замужества.

Ещё одна история семьи изображена на рушнике с четырьмя визуальными и тремя вербальными формулами. Сцены встречи и прощания двух влюблённых подписаны строчками «Поцілуй же мэнэ на прощаніє»; над сценой сватания находится надпись «Ну якъ кажшишь», а над сценой, где изображена мать, укладывающая ребёнка спать, вышито «Сны мое сердько». Описанная история, очевидно, является не частным случаем, а универсальной для большинства семей, когда вначале происходят свидания, далее девушку

сватают, а со временем в семье рождаются дети. Наши интерпретации (при условии отсутствия комментариев от тех, кто знает информацию о конкретном вышитом изделии) являются лишь одним из множества возможных вариантов.

Справедливо и то, что все интерпретации и мнения, возникающие по поводу вышитых сценок, могут считаться частью фольклорного текста, состоящего не только из содержания, заложенного исполнителем (в нашем случае, вышивальщицей), но также из особенностей восприятия аудиторией (созерцателями), которые одновременно могут быть и его потенциальными исполнителями.

Не такой многозначной является интерпретация рушника с формулой «сватанья», где контаминация с другими формулами уже не показывает историю семейной жизни, а указывает на разные этапы свадебного обряда. На этом рушнике с одного конца вышита рассмотренная выше сценка сватанья и характерная надпись к ней «Сватанья», а с другого – раздача каравая после свадьбы с соответствующим вербальным текстом «*Раздача каравая после свадьбы*» (рисунок 3).



Рисунок 3.

У этой сценки с вышитым обрядом раздачи каравая также существует прототип. Как и в предыдущем сюжете, визуальная часть в вышивке практически совпадает с первоисточником – картиной украинского художника Митрофана Зиновьева «Раздача каравая» (1881). На сегодняшний день нами зафиксировано три единицы, вышитые по этому образцу. Надпись на всех текстильных изделиях с упомянутым сюжетом одинакова: «*Раздача каравая после свадьбы*». Единственная разница заключается в том, что в слове «после» на двух образцах использовали букву «ять», а на третьем (вышитом панно, очевидно, более позднего периода) эту букву заменили на «е». На рушнике со сценками сватанья (по картине Н. Пимоненко «Сваты») на одном конце и раздачи каравая после свадьбы (по картине М. Зиновьева «Раздача каравая») – на другом мы наблюдаем явную контаминацию двух визуальных и вербальных формул.

Подобные контаминации имеются и на многих других образцах, когда вышивальщицы берут тексты (как вербальные, так и визуальные) из разных

источников и составляют из них одно целое на своём изделии. Среди уже рассмотренных нами образцов, это вышитые изделия со сценками сватания и битья мужа женой («Сватання / напам'ят / 1949 г. / була жінка мужика за чуприну взявши»); свидания и прощания («Кохайтесь чорнобриві та й не з москалями бо маскалі чужі люде сміюце над вами / поцилуй ти мене на прощанье бо ти идеш в Полтавщину мене спокитай Катерина»); любовной встречи, прощания, сватания и убаюкивания ребёнка («Поцилуй же мэнэ на прощаніе / ну якъ кажись / спы мое сердько») и т. д.

Контаминация формул может происходить не только на последней стадии (вышивание), но и на других уровнях, в частности, в процессе разработки схемы для вышивки крестиком. Последнее явление выразительно прослеживается на примере вербально-визуальной формулы с подписью «Покинутая / радостная», где изображены две девушки, одна из которых – грустная («покинутая») – сидит с поникшей головой; вторая – весёлая («радостная») – стоит с гордо расправленными плечами (рисунок 4).



Рисунок 4.

Мы нашли соответствующую печатную схему для вышивки крестиком (1910-е гг.), по которой воспроизводился этот сюжет. Имеющиеся в нашем распоряжении рушники с точностью повторяют типографский образец. Совпадает как визуальная, так и вербальная часть (а также шрифт и особенности размещения надписи). Отличие состоит лишь в том, что на одном изделии пропущена буква «т» в слове «радостная»: «Покинутая / радостная».

С одной стороны, можно говорить об абсолютном подражании в сюжете с «покинутой» и «радостной». С другой – не следует торопиться с такими категорическими выводами, поскольку типографские схемы для рукоделия, будучи непосредственным источником для вышитых изделий, в свою очередь также имели собственные источники.

Что касается названного изображения, то «покинутая» девушка изображена на картине украинского и русского художника-живописца и графика Константина Трутовского с одноимённым названием (1870). Её «радостную» подругу, очевидно, взяли с другой картины. Два противоположных образа девушек из разных источников были объединены именно благодаря их контрастности, вследствие чего образовался новый сюжет, где показаны разные эмоциональные состояния в жизни каждого

человека. Таким образом, происходила контаминация изображений уже на уровне разработки схемы для вышивки крестиком.

Тот факт, что переосмысление этого конкретного сюжета произошло в сознании разработчика схемы, а не вышивальщицы, свидетельствует о сложном процессе трансмиссии фольклорных текстов. На этом примере можно чётко проследить, как взаимодействуют три типа культуры: народная (представителем которой является малограмотная вышивальщица), массовая (представитель – разработчик схемы для рукоделия) и элитарная (представитель – профессиональный художник) [1]. Во время этого взаимодействия и взаимовлияния различные трансформации могут иметь место на любом из этапов.

В рассмотренном выше случае, яркая трансформация – контаминация двух противоположных образов девушек – произошла на уровне массовой культуры. Однако это не означает, что впоследствии, уже на уровне народной культуры, трансформаций не было.

В частности, на одном рушнике с изображением грустной и весёлой девушек и соответствующей надписью «*Покинутая / радостная*» произошла контаминация на уровне народной культуры. Вышивальщица добавила к этой сценке ещё одну, с грустным парнем и девушкой, которая, судя по надписи, задумалась: «*Чогожъ це вин зажурился*» (рисунок 5). В основе последней контаминации лежит не противопоставление образов, а, наоборот, логическое объяснение печального настроения одной из девушек, вероятно, навеянного расставанием с любимым (как одна из версий трактовки).



Рисунок 5.

На другом рушнике с изображением «покинутой» и «радостной» контаминации не произошло. Но это не означает, что в данном случае сюжет не переосмысливался в народе, поскольку даже одной и той же сценке с идентичной надписью нередко могут придаваться разные смысловые оттенки. Более того, и разработчики схем для рукоделия, и профессиональные художники для изготовления собственных произведений берут за основу тексты народной культуры. То есть взаимодействие трёх типов культуры происходит не единожды, а по спирали, возвращаясь к каждому из них как к своему источнику, но уже с наращиванием новых смыслов.

Проблема генезиса сюжетно-эпиграфической вышивки конца XIX – 1-й половины XX в., как, и любого другого явления, является сложным вопросом,

чтобы ограничиться фразами об их «печатном» происхождении и подробным описанием всех издававшихся в тот период альбомов, журналов, брошюр, вкладышей со схемами для рукоделия. Проследить генезис можно лишь частично, на определённом срезе, поскольку процесс заимствования, переосмысления и трансформации естественный и бесконечный, и вне этого процесса ни один фольклорный текст не существует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волковичер, Т. Вербально-визуальные вышивки как результат взаимовлияния профессиональной, массовой и народной культуры / Т. Волковичер // *Littera Scripta: Jauno filologu rakstu krājums*. – Rīga, 2017. – № 9. – Lpp. 39 – 47.
2. Кара-Васильева, Т. Декоративне мистецтво України 20 ст. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильева, З. Чегусова. – Київ : Либідь, 2005. – 280 с.
3. Кара-Васильева, Т. Історія української вишивки / Т. Кара-Васильева. – Київ : Мистецтво, 2008. – 464 с.
4. Сурво, В. Образы вышивки и обрядовая семантика текстиля в традициях Карелии / В. Сурво. – Хельсинки: Б. и., 2014. – 305 с.
5. Юрова, Е. С. Эпоха бисера в России / Е. С. Юрова. – М. : Интербук-бизнес, 2003. – 168 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается генезис сюжетно-эпиграфической вышивки конца XIX – 1-й половины XX в. Продемонстрированы конкретные вышитые сюжеты и их прототипы – картины 2-й половины XIX в., а также схемы для вышивки крестиком. Делается акцент на том, что переосмысление и трансформации сюжетов могли происходить на каждом этапе заимствования.

SUMMARY

The article deals with the origin of plot and epigraphic embroidery (the end of the XIX – the first half of the XX century). The concrete embroidered plots and their prototypes – the pictures of the second half of the XIX century and cross-stitch papers – are demonstrated. The author emphasizes that rethinking and transformations of plots could be at each stage of plots borrowing.

Гаврилюк Р. Н.

ВЫШИВКА ВИЖНИЦКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕНТРА: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСКИЕ РЕШЕНИЯ

*Вижницкий колледж прикладного искусства им. В. Шкрябляка
(Поступила в редакцию 14.02.2018)*

Актуальность темы нашего исследования заключается в фиксации и введении в научный оборот достижений Вижницкой школы декоративно-прикладного искусства 2-й половины XX – начала XXI в., что является необходимой составляющей сохранения традиций народного искусства Карпатского края. С учётом ограниченности научных исследований на тему художественной вышивки Вижницкого художественного центра возникает потребность в тщательной проработке указанной проблематики.

С давних времён и до сегодняшнего дня украинцы разработали более сотни техник выполнения вышивки. Такой богатый фактологический материал не мог не привлечь внимание украинских исследователей, которые создали большой массив теоретических трудов по различным аспектам этого вида народного творчества: монографии, сборники научных трудов, статьи, пособия, справочники. Тем не менее, остаются открытыми некоторые проблемные вопросы создания и бытования украинской вышивки, в том числе деятельность локальных художественных центров, среди которых Вижницкий занимает далеко не последнее место.

Одним из первых исследователей орнамента украинской вышивки является украинская писатель и этнограф О. П. Косач-Драгоманова (Олена Пчілка) [14]. Обстоятельное исследование украинской народной вышивки осуществила Т. В. Кара-Васильева [9; 10]. Вышивку во всех её разновидностях (как распространённый вид народного творчества) проанализировала Р. В. Захарчук-Чугай [8]. Особенности орнаментики в украинской вышивке рассматривали Н. Г. Селивачёв [13], Т. А. Николаева [12]; способы и техники выполнения основных общих швов – Г. К. Цыбулев, Г. Ф. Гаврилова [15]. В фундаментальном труде М. Билан, Г. Стельмащук «Український стрій» на обширном исходном и фактологическом материале представлены пути формирования и бытования украинского традиционного костюма от древнейших времен до XX в. Рассмотрены комплексы одежды всех этнографических регионов Украины, определены особенности народного кроя и шитья [1]. В работах А. В. Варивончик анализируется малоизвестная в отечественной науке проблема, рассмотрено значение традиционной вышивки в украинской одежде XX в., освещены историко-культурные условия развития вышивки в Украине [4; 5].

В названных работах и публикациях других авторов на эту тему в разнообразных анализируется связь украинской одежды с традициями искусства вышивания, однако специфика вышивки отдельных регионов Украины, среди которых Вижница, ещё ждёт отдельного исследования.

Карпатская (гуцульская, лемковская, бойковская) вышивка является ценным достоянием материального и духовного наследия украинского народа, а также важным источником изучения его истории и культуры. Орнаментальные мотивы вышитых изделий именно этих регионов доносят до нас элементы древних знаков-символов. В традиционных изделиях, украшенных вышивкой, отражены особенности этногенетических и культуротворческих процессов.

Первые сведения о традиционном наряде гуцулов, в том числе компонентах, украшенных вышивкой, содержатся в трудах исследователей И. Вагилевича [3], Я. Головацкого [6], В. Шухевича [16] и других. Благодаря исследованиям конца XIX в. и промышленным выставкам этого периода сегодня мы имеем в наличии предметы народного искусства, в том числе и образцы вышивки в музейных собраниях Украины и мира.

Гуцульщина и Буковина даже в начале XXI в. сохранили рудименты древнейших верований, обычаев и обрядов. И в наше время в вышивке данных регионов распространена традиция отделки орнаментальными мотивами уязвимых мест одежды: горловины, верхней плечевой части рукаво, манжет, а также подола.

В жизни древних украинцев ритуальное применение тканей в обрядах, связанных с рождением, жизнью и смертью человека, имело большое значение [7, с. 92].

Сегодня по-прежнему гуцульская вышивка отличается ярким разнообразием. О её глубоких художественных традициях свидетельствуют многие сохранившиеся образцы конца XVIII – начала XIX в. [7, с. 123].

Особое внимание изучению символического языка орнаментов буковинской вышивки и ткачества уделено в издании А. Марусик, подробно рассмотревшей «мудрые письмена», составленные в неповторимые узоры [2, с. 3]. Автором анализируется символика геометрического, растительного, орнитоморфного, зооморфного и антропоморфного орнаментов, а также символика цветов. А. Марусик прослеживает идентичность орнамента Буковинской Гуцульщины и индейцев Америки.

В рассматриваемых в данной статье дипломных работах выпускников Вижницкого колледжа прикладного искусства им. В. Шкрибляка преобладают геометрические орнаменты, объединённые в систему знаков-символов. Именно данный тип считается древнейшим из орнаментов. Об этом свидетельствуют архаичные знаки-символы, которые сохранились в первоначальном состоянии в орнаменте писанки [2, с. 8]. К основным мотивам геометрического орнамента относятся: круг, восьмилепестковая розетка (распространена в студенческих работах), крест, сварга, квадрат, прямоугольник, ромб, треугольник, меандр, прямая, ломаная, S-образная линии.

Отдел художественной вышивки в Вижницком колледже прикладного искусства им. В. Шкрибляка создан в 1940 г. здесь изучается традиционная народная вышивка многих регионов Украины: Буковины, Галиции, Подолья, Полтавщины, Волыни, Закарпатья и других.

На основе традиционного орнамента студенты отдела создают современные высокохудожественные произведения, которые характеризуются стилевой чистотой и высоким эстетическим вкусом: женские и мужские рубашки, скатерти, салфетки, купоны женских и мужских рубашек, обрядовые рушники и т. д. [11, с. 114].

Для иллюстрирования традиций и инноваций в развитии школы вышивки Вижницкого колледжа прикладного искусства им. В. Шкрибляка выбран ряд дипломных работ выпускников заведения, которые можно условно разделить на несколько подгрупп по функциональному назначению: утилитарные вещи (скатерти, салфетки, рушники), одежда (детская, мужская и женская), церковные ткани (хоругви, знамёна).

Коллекция детской одежды современной интерпретации этно костюмов Валерии Делеган (рук. З. В. Сирецкая, 2015 г.) выдержана в бело-розовой гамме, с использованием тканей, отличающихся также по фактуре, что позволило придать лёгкость определённым элементам (воротнички, обрамляющие треугольный и круглый вырез горловины, лёгкие рукава-«фонарики», рюши-оборки, так называемые баски, на поясе).

Размещение вышивки является традиционным для украинской одежды: акцентированы горловина, полочка и подол изделия. Орнамент, размещённый на поясе, имитирует кромку. В работе использованы техники вышивки косой крестик и «штапивка». Материалы – лавсан, габардин, органза, мулине (рисунок 1).

В дипломной работе Ирины Андрийчук и Ульяны Слижук (рук. Т. К. Кройтор, 2014 г.) представлен женский ансамбль, состоящий из длинной рубашки и поясной одежды: вышитой плахты и крайки. Орнаментация рубашки классического кроя выдержана в лучших образцах вышивки горных районов Буковины.

Сорочка традиционного туникообразного покроя, с рукавами «реглан», приспособленная на узкий воротник-стойку. Декор расположен на полочке и по всей площади рукавов, образован стилизованными растительно-геометризованными цветущими веточками. Женская поясная одежда «Музыка гор» состоит из плахты (два полотнища) и пояса. Отделка, образованная сложным цветовым ритмом, придаёт изделиям яркое неповторимое звучание. В работе над ансамблем использованы техники: косой крестик, занижение, ретязь, сетки «скрещённый прутик» и «сновка».

Основными орнаментальными мотивами выступают звёзды и зигзагообразные ломаные линии, символизирующие дерево. Материалы – хлопок и лён с лавсаном, мулине (рисунок 2).



Рисунок 1.



Рисунок 2.

Работа Алины Загул (рук. Т. К. Кройтор, 2016 г.) представлена в виде женской безрукавки «Горные аккорды» (на потайных застёжках-крючках) с воротничком-стойкой. Работа выполнена по лучшим образцам верхней

традиционной одежды населения Карпат. Автор соединила современный крой с традиционным расположением декора, который удачно подчинила конструкции изделия.

Обильно декорирована полочка, с применением на каждой стороне двух широких геометрических вертикальных рядов раппортного узора, вписанных в ромб орнаментов и нескольких полосок мелких орнаментальных мотивов. Преобладающая цветовая гамма – жёлто-зелёная, с применением красного и коричневого цветов нескольких оттенков. Аналогичный узор из жёлто-коричневых ромбов с зелёной обводкой окантовывает всё изделие. Вышивка выполнена в технике косой крестик. Материалы – гардинная ткань, тафта, мулине (рисунок 3).

Работа Валентины Лейбы (рук. З. В. Сирецкая, 2014 г.) – ансамбль женской одежды – состоит из длинной рубашки белого цвета, безрукавки на чёрном меху и стилизованной красной асимметричной юбки-запаски на широком поясе, разработанных на основе буковинской народной одежды. Рубашка украшена вышивкой по классической схеме размещения орнаментальных мотивов. Перед и плечики рукавов вышиты геометрическим узором, между плечиками и манжетами – небольшие звёзды, выполненные, словно в полёте, легко и ритмично.

Орнаментальный мотив (классические восьмиугольные звёзды) создан пересечением двух перпендикулярных линий. Акцентированы вышивкой манжеты и подол. Безрукавка декорирована аппликацией, цветными помпонами создан акцент на груди, пришитых карманах и по краю юбки-запаски. Колористическая гамма вышивки объединяет все элементы наряда за счёт ярко-красного, жёлтого и коричневого цветов. Материалы – хлопок с лавсаном, габардин, кашемир, мулине, акрил (рисунок 4).



Рисунок 3.



Рисунок 4.

Иоланта Павлюк (рук. З. В. Сирецкая, 2016 г.) создала женскую блузку современного кроя с отложным воротничком, вшивным рукавом с манжетами на пуговицах, выточками, на двухсторонней застежке-змейке; по низу блуза и манжеты отделаны кружевом. В изделии сочетается современное и

классическое размещение декорированных плоскостей. Классической вышивкой декорированы воротник и манжеты.

Вертикальные рапортные орнаментальные мотивы на рукавах и полочке блузы с поочерёдным использованием сетки и вышивки приобретают современную трактовку. Колористически преобладает серо-зелёная гамма с цветочными акцентами телесно-розового цвета. В работе использованы техники двойного крестика, сетка с настилом и вязание крючком (рисунок 5).

Яна Василенюк (рук. З. В. Сирецкая, 2014 г.) создала ансамбль молодёжной женской одежды, состоящий из длинной рубашки современного кроя с круглой горловиной и юбки на широком поясе, имитирующей полтавскую крылатую плахту.

Размещение орнаментального декорирования на изделии сочетает в себе классическое и современное видение. Обильно декорирован перед, плечики рукавов и центральная часть низа рубашки. Вышивкой также подчёркнута функциональность кроя юбки. Колористическая гамма – солнечная, жёлто-багровая с рядом элементов, выполненных зелёным цветом. В вышивке использованы следующие швы: «штапивка», прямая лиштва, сетка «скрещённый прутик», что создаёт чёткую вертикальную ритмику. Ткани – габардин белого цвета, *Murano Lugana* светло-зелёного цвета; нитки – мулине (рисунок 6).



Рисунок 5.



Рисунок 6.

Таким образом, целью исследования приведённых дипломных работ стало освещение характера и особенностей орнаментов, используемых сегодня в традиционной украинской вышивке.

В наше время украинская народная вышивка в переосмысленном виде часто появляется как составная часть одежды на международных подиумах высокой моды, поэтому местные производители одежды, аксессуаров и домашнего текстиля находятся в поиске интересных идей для современного воплощения.

В 1-й четверти XXI в. украинская массовая культура словно заново открывает для себя древние знания наших предков, в том числе и аутентичную украинскую вышивку. Сегодня выпускники кафедр прикладного

искусства имеют большие возможности для реализации своего творческого потенциала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Білан, М. С. Український стрій / М. С. Білан, Г. Г. Стельмащук. – Львів : Фенікс, 2000. – 326 с.
2. Буковинське вишиття і ткацтво. Знаки – символи : книга-альбом. – Київ ; Чернівці : Б. в., 2011. – 80 с.
3. Вагилевич, І. Берди – в Уричі / І. Вагилевич // Подорожі в Українські Карпати : збірник. – Львів, 1993. – С. 102 – 113.
4. Варивончик, А. В. Традиційна народна вишивка як складова українського одягу (XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 / А. В. Варивончик. – Київ, 2011. – 19 с.
5. Варивончик, А. В. Символи народного мистецтва у творчості народних майстрів Буковини та Прикарпаття / А. В. Варивончик // Традиція і культура : матеріали Міжнар. наук. конф., Київ, 16-17 грудня 2005 р. – Київ, 2005. – С. 9 – 10.
6. Головацкий, Я. О костюмах, или народном убранстве русинов, или русских в Галичине и Северо-Восточной Венгрии / Я. Головацкий. – СПб. : Тип. А. А. Краевского, 1868. – 67 с.
7. Гуцульська вишивка в колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та покуття імені Й. Кобринського / ред. : О. Никорак [та ін.]. – Київ : Родовід, 2010. – 200 с.
8. Захарчук-Чугай, Р. В. Українська вишивка / Р. В. Захарчук-Чугай. – Львів : Аверс, 2008. – 72 с.
9. Кара-Васильєва, Т. Історія української вишивки / Т. Кара-Васильєва. – Київ : Мистецтво, 2008. – 464 с.
10. Кара-Васильєва, Т. Українська вишивка / Т. Кара-Васильєва. – Київ : Мистецтво, 1993. – 263 с.
11. Козубовський, Д. О. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка / Д. О. Козубовський. – Чернівці : Митець, 1997. – 120 с.
12. Ніколаєва, Т. О. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. О. Ніколаєва. – Київ : Дніпро, 2005. – 320 с.
13. Селівачов, М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – Київ : Редакція вісника «АНТ», 2005. – 400 с.
14. Український народний орнамент: вишивки, тканини, писанки / зібрала О. П. Косач-Драгоманова ; вступ. ст. Н. Сташенко, уклад. В. Комзюк, Н. Пушкар. – Ковель : Ковельська міська друкарня, 2010. – Вип. VIII. – 36 с.
15. Цибульова, Г. К. Ручне вишивання / Г. К. Цибульова, Г. Ф. Гаврилова. – Київ : Техніка, 1982. – 55 с.
16. Шухевич, В. Гуцульщина : перша і друга частини / В. Шухевич. – Верховина : Гуцульщина, 1997. – 352 с.

РЕЗЮМЕ

В статті охарактеризовані особливості буковинської вишивки з художественної і професійної точки зору: орнаментальні мотиви, етногенетичні та культуротворчі властивості, символіка, техніки виконання. На багатому фактологічному матеріалі досліджені традиційні та новаторські підходи в художественній вишивці Вижницької школи декоративно-прикладного мистецтва. Введені в науковий оборот сучасні твори молодих майстрів буковинського регіону – випускників Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка.

SUMMARY

The article focuses on the features of Bukovynian embroidery from the artistic and professional views: their ornamental motifs, ethno-genetic and culture-forming properties, its symbolism and techniques of execution. The traditional and innovative approaches in the artistic embroidery of Vyznytsia school have been researched on the wealth of factual material. The works of young masters of the Bukovynian area, the graduates of Vyznytsia College of Applied art named after Vasyl Skhribliak, are introduced into scientific field.

Горбунов И. В.

ГЕНЕЗИС МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ В XVIII – XX ВВ.

Витебский государственный университет им. П. М. Машерова

(Поступила в редакцию 23.01.2018)

Как отмечено в справочном издании «Музеі Беларусі», «само слово “музей” появилось в Древней Греции, но античные “музейоны” – храмы муз, в которых хранились собрания произведений искусства, сакральных предметов, – не были прямыми прообразами музеев. В Древнем Риме была осмыслена ценность прошлого и произведений иных культур, а также впервые было выдвинуто требование общедоступности коллекций. Протомузейные учреждения (гардероба, студиола, дома музеи и искусств) получили в XV – XVI вв. широкое распространение в Италии. Типичный музей – галерея Уффици во Флоренции» [1, с. 3]. Сама модель коллекционной деятельности напрямую была связана с поклонением культу предков и носила интимный, сакральный характер. Самой первой формой экспозиции, видимо, была скульптурная галерея предков. Восковые маски с умерших давали возможность на некоторое время сгладить горечь утраты: «Есть легенды о том, что в загородных виллах почти всегда выставлялись восковые портреты предков, и их успевали снять с умерших сразу после смерти. Это была древняя культовая традиция. Сама история восковых фигур восходит к временам расцвета римского скульптурного портрета – единственного направления, где римляне достигли своего апогея среди всех видов искусств. В эпоху республики формируются основные виды римской пластики – скульптурный портрет, исторический рельеф, декоративные произведения» [2, с. 1].

Как отмечает В. Г. Власов, «ещё в 1830 году в русле движения *национального романтизма* А. Веневитиновым, С. Шевыревым и княгиней З. Волконской обсуждалась идея создания “музея слепков” с лучших произведений скульптуры мирового искусства, чтобы компенсировать пробелы коллекции петербургского Эрмитажа. С 1894 года И. В. Цветаев начал продумывать будущую экспозицию в поездках по Европе, заказывать гипсовые слепки скульптур и гальванокпии с произведений прикладного искусства» [3, с. 487]. Идеи И. В. Цветаева отвечали сложному периоду реформирования национального самосознания 1-й половины XX в. и были реализованы: «Каждый зал Музея был оформлен таким образом, что создавал

определённое отношение к стилю искусства: “Греческий дворик”, “Итальянский дворик”, “Египетский зал” ... Музей был торжественно открыт 31 мая 1912 г. Все шедевры мирового искусства, пусть многие в копиях, были рядом ... Главным хранителем и в 1913 – 1921 гг. директором цветаевского музея был В. Мальмберг, в 1923 – 1927 гг. – Н. Романов, сотрудником – А. Эфрос» [3, с. 488].

Р. Р. Кликс охарактеризовал выставочное движение как следствие развития музеев техники, торговых павильонов, промышленных выставок и международных Экспо, разделив историю формирования на несколько этапов: «...ранний – Финикийская ярмарка в Трире (1000 л. до н. э.), аббатство Сен-Дени близ Парижа 629 г. после падения Римской империи, ярмарка Хайльтимштуль (1483), где показывали экспонаты в проёмах здания, французская академия Лувр, Париж» (1667)» [4, с. 16].

Протомузейные собрания в Беларуси – объект непрерывных дискуссий и исследовательских работ. Одним из первых подобных собраний считается Музей натуральной истории в Гродно (1776.) Его появление вполне закономерно: рядом находится медицинская академия. Музейная экспозиция носила научно-просветительский характер (расформирована в 1830 г.). В 1788 г. в Полоцке открылся усложнённый тип – «Кабинет натуральной истории и художественная галерея» [5, с. 107]. Виленская коллекция XVIII в. была представлена в качестве кабинета натуральной истории и нумизматики. Таким образом, добавляется новый тип коллекционной деятельности – нумизматика. Собрания XVIII в. объединяются в один тип – кабинеты натуральной истории. Позже данные коллекции размещались в отдельных зданиях, которые и ассоциируются с понятием «музей». Художественное решение таких зданий соответствует архитектурному стилю, доминирующему в определённую эпоху в конкретном регионе. Например, в оформлении Витебского художественного музея (здание бывшего окружного суда, 1883 г., арх. И. П. Каминский) присутствуют арки, эркеры, утяжелённый массив стен, уменьшение оконных проёмов, различные типы рустовки, широкие лестницы. В такой же стилистике выполнено здание Национального художественного музея в Минске (1957 г., арх. М. Бакланов).

На становление музея большое влияние оказывало частное коллекционирование. Постепенно на основе таких собраний формируется видовая экспозиция, использующая взаимодействие всех форм эстетической организации. В домах знати находились уникальные коллекции живописи, скульптуры. Одним из ярких примеров выступает гомельский дворец Румянцевых-Паскевичей, который, как отмечает Т. Ф. Литвинова, «украшали произведения именитых европейских мастеров, благодаря чему он занял значимое место в художественной культуре Европы, распространяя передовые тенденции развития искусства на весь город [6, с. 3].

Особое влияние на создание интерьеров, впоследствии включённых во многие музейные экспозиции, оказал стиль рококо. По мнению А. Н. Кулагина, данный период «явился новым этапом в развитии мебельного

искусства. Замечательные художественные достоинства позволяют рассматривать многие предметы обстановки этого времени как произведения высокого искусства и исполнительского мастерства. Однако о характере мебели и усадьбах Белоруссии можно судить лишь по экспонатам музеев» [7, с. 60].

Увлечение буйством декоративных элементов во всём, что касается декора, костюма, гобеленов, мелкой пластики, живописи и т. д., в целом сформировало вкус аристократии к музейным собраниям, которые впоследствии послужили созданию первых коллекций, явившихся уникальными артефактами протомузейных экспозиций. В XVIII в. вырабатывается и уникальный метод экспонирования, включающий приёмы сценографии и театрализации музейной среды. Это театр эффектов – эйдофузикон Филиппа де Лутербурга, открытый 25 февраля 1781 г. со сценой 8x5 футов на 200 зрителей: «Здесь “натурализм” Лутербурга был доведён до изощрённости. Художник использовал промасленную бумагу, освещавшуюся на просвет, так что когда облака набегали на луну, свет мерк и дымка просвечивала призрачным сиянием. Освещение менялось непрерывно. Волны двигались, каждая на отдельной оси, вращаясь в нескольких плоскостях, ударяясь о скалы. По волнам неслись макеты кораблей» [8, с. 63]. Описанную инсталляцию можно считать своеобразной предтечей музейно-выставочной экспозиции в новаторском звучании, почти современным киноискусством, возникшим на стыке декорационного искусства, традиций рококо и получившим развитие благодаря предприимчивости владельцев. Впоследствии этот жанр найдёт своё воплощение в самой массовой художественной форме – диораме, одной из самых востребованных в музейной экспозиции до нашего времени. Поэтому разделить сегодня музеи и экспозиции в них в период их становления по узко национальным признакам невозможно. Более того это были и церковные сборы, которые вошли в состав крупнейших музейных собраний Беларуси.

Взаимодействуя друг с другом, выставки, ярмарки, торговые павильоны, кабинеты-музеи, коллекционные собрания со временем функционально объединялись, формируя среду новой музейно-выставочной экспозиции, гибкой по своей эстетике и функциональному содержанию. Причём, сами не осознавая этого, директора музеев и учёные называют такие сборы «музеем» в общеупотребительном, а не научном значении.

Подобный путь развития прошёл музей Московского Кремля (рисунок 1): «...от музея “Оружейная палата”, созданного на основе веками складывавшейся “государевой сокровищницы”, до целого комплекса музеев и придания самой территории древнего центра Москвы – Кремля со всеми расположенными в нём историческими и архитектурными памятниками – статуса заповедника ... Экспозиция является основным каналом осуществления музейной коммуникации и одним из главных средств воздействия на человека. В музеях Кремля сложилась одна из первых в

Москве и в России экспозиционная школа, внесшая важный вклад в развитие теории и практики музейного дела» [9, с. 5].



Рисунок 1. Музей Московского Кремля

Основная коллекция любого музея – это предметы и вещи обихода, поэтому собрание костюмов Государственного исторического музея (г. Москва) считается одним из самых привлекательных и дорогих (рисунок 2): «В целом коллекция сформировалась под влиянием многих факторов. Над изучением древнерусского костюма XVI – XVII веков в течение долгого времени в ГИМе работала научный сотрудник М.Н. Левинсон-Нечаева. Предметы одежды ГИМ представляют собой редкие высокохудожественные образцы, выполненные с большим мастерством. Особую ценность представляют собой мемориальные вещи, предметы с клеймами известных мануфактур, фабрик и торговых домов. Коллекция сформировалась в разное время ... Большую ценность представляют предметы народного искусства из коллекции И.Я. Билибина. В целом вся коллекция разделилась на два типа: традиционный русский и модный городской костюм» [10, с. 6 – 9].



Рисунок 2. Постоянная экспозиция Государственного исторического музея «Русский исторический костюм XVI – XIX вв.»

Таким образом, за исследуемый период в контексте генезиса музейных экспозиций выделяется два направления, которые не изменят свою природу до начала XXI в. Первое – частное коллекционирование предметов быта как овеществлённый источник с выдающимися качествами утилитарно-бытового

назначения (мебель, посуда, мелкая пластика, бытовые предметы одежда); второе – выставочный характер показа, начало которого следует искать в организации первых международных выставок в Англии как мастерской мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музеі Беларусі / рэд. савет : Г. П. Пашкоў, Л. В. Календа, М. Г. Нікіцін. – Мінск : БелЭн, 2008. – 559 с.
2. Античная скульптура. Рим : изоматериал / сост. и авт вступ. ст. Г. И. Соколов. – М. : Советский художник, 1965. – 9 [6] с., [42] л. ил.
3. Власов, В. Г. Стили в искусстве: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура : в 2 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Лита, 1999. – Т. 1. – 672 с.
4. Кликс, Р. Р. Художественное проектирование экспозиций / Р. Р. Кликс. – М. : Высшая школа, 1978. – 368 с.
5. Гужалоўскі, А. А. Нараджэнне беларускага музея / А. А. Гужалоўскі. – Мінск : БДУ, 2001. – 111 с.
6. Литвинова, Т. Ф. Дворец Паскевичей в художественной жизни Гомеля (1830 – 1917 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / Т. Ф. Литвинова. – Минск, 2011. – 26 с.
7. Кулагин, А. Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии (в контексте общеевропейской культуры) / А. Н. Кулагин. – Минск : Наука и техника, 1989. – 240 с.
8. Горбунов, И. В. Приёмы сценографии и театрализации музейной среды: от эйдофузика и диорам Луи Дагера к музею будущего / И. В. Горбунов // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2016. – № 2. – С. 77 – 86.
9. Щербина, Е. В. Временные экспозиции музеев Московского Кремля XIX – XX веков: проблематика и исторический анализ : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 24.00.03 / Е. В. Щербина. – М., 2000. – 31 с.
10. Костюм в России. XV – начало XX века. Из собрания Государственного исторического музея / под ред. Е. Р. Беспаловой [и др.]. – М. : Арт. Родник, 2000. – 231 с.

РЕЗЮМЕ

В статье прослеживаются основные формы коллекционной деятельности, предшествовавшие созданию музеев. Выделено два основных направления в контексте генезиса музейных экспозиций.

SUMMARY

In the article the main forms of collection activity preceding creation of the museums are traced. Two main directions in the context of genesis of museum expositions are allocated.

Жихарко Ж. М.

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ И СТИЛИСТИКИ ИЗДЕЛИЙ ИЗ КАМНЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ XIX – НАЧАЛА XX В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 06.02.2018)*

Художественная культура Беларуси на протяжении XIX в. развивалась в сложных геополитических условиях. С одной стороны, развитие белорусского искусства в целом соответствовало общеевропейским культурным

тенденциям тех времён. С другой – после раздела Речи Посполитой и включения территории Беларуси в состав Российской империи все отрасли общественного бытия, в том числе и культура, были переориентированы на восток, и теперь образцом для подражания и законодательницей художественного вкуса и моды для Беларуси, наряду с Западной Европой, стала Россия.

В XIX – начале XX в. природный камень не теряет популярности как строительный и отделочный материал, сырьё для изготовления мебели, разнообразных предметов интерьера, а также мемориалов и надгробий. В первые десятилетия XIX в. в художественной культуре Беларуси, с точки зрения стилистики, главенствующая роль принадлежала классицизму, эстетические установки которого благоприятствовали распространению тенденций к созданию интерьеров с применением природного камня. С середины XIX в. в архитектуре Беларуси становится популярной эклектика, в связи с чем широкое распространение получили различные псевдо- и неостили. Обращение к стилистике прошедших веков, особенно средневекового периода, обусловило интерес к строительству из камня, в том числе из бута, декоративной отделке фасадов и интерьеров природным камнем различных способов обработки. В начале XX в. в Беларусь пришёл стиль модерн, художественным тенденциям которого было созвучно применение природного камня в качестве строительного и отделочного материала благодаря природности и натуральности фактур, богатству цветовой гаммы, неповторимости и нерукотворности рисунков и текстур.

Российские дворяне, получившие земли на территории Беларуси, строили роскошные усадьбы и дворцы с богатой отделкой, стремясь закрепить себя на новом месте, показать свою состоятельность и значимость. Для этих целей как нельзя лучше подходил природный камень (чаще всего мрамор) благодаря своим художественно-эстетическим возможностям, статусу долговечного и дорогостоящего материала, блеску и лоску глянцевых полированных поверхностей, нарядности и торжественности каменных интерьеров. К этому времени в России камнедобывающая промышленность и художественная камнеобработка достигли достаточно высокого уровня развития. В России в это время функционировало три крупных камнеобрабатывающих завода, а также множество частных камнерезных мастерских, а российские резчики по камню славились мастерством и высоким профессионализмом. Многие дворцы и усадьбы Петербурга и Москвы имели в своём оформлении целые мраморные комнаты и залы, лестницы и колонны, мозаичные и барельефные композиции, резные каминные порталы; сложилась концепция парадного интерьера с применением природного камня.

Усадьбы белорусских магнатов не отставали по богатству и роскоши убранства интерьеров. До наших дней в первозданном виде практически не сохранились интерьеры XIX в., но, судя по многочисленным описям, иконографическим и архивным материалам, в домах и усадьбах белорусской

знати полы и стены отделывали полированным мрамором, интерьеры украшали резными каменными изделиями.

Так, усадебный дом Тышкевичей-Потоцких «Городно» в деревне Погородно Вороновского района, заложенный в конце XVIII в. и построенный в духе французского классицизма, по богатству и декоративному убранству интерьеров считался одним из лучших на территории Беларуси тех времён. Усадьба не сохранилась до наших дней, однако иконографические материалы, описи и инвентари XIX – начала XX в. свидетельствуют о широком применении камня в оформлении интерьеров. Пол в главном зале был выложен мраморными плитами, а в большинстве комнат располагались резные мраморные каминные порталы с богатым растительным орнаментом (в библиотеке, бильярдной, гостиных, спальнях, кабинетах – всего более 10 таких каминов). Некоторые из этих каминных порталов запечатлены на фотографиях 1930-х годов: они имеют классическое строение и П-образную форму, богато декорированы резьбой с растительным орнаментом. Кроме того, в зелёной гостиной имелся резной камин из белого мрамора, украшенный бронзой и чёрными медальонами; а в столовой – камин из серого камня. Также в описях упоминаются столы с мраморными столешницами, комод из красного дерева со столешницей из цветного мрамора, угловой шкафчик с фигурной крышкой из белого мрамора [1, с. 122 – 130].

Полированный мрамор различных цветов широко применялся для изготовления предметов интерьера, отделки помещений домов белорусской знати, среди которых – вилла «Симфонио» графа Винцента Тышкевича (д. Клипачи), усадьба Коссаковских (г. п. Большая Берестовица, XIX в.), усадебный дом Биспингов (д. Массоляны, середина XIX в.), усадьба в деревне Гнезно (1935 – 1939) и другие. Столы с полированными мраморными столешницами, мраморные умывальники, скульптуры из песчаника и мрамора, мраморные каминные порталы с богатой резьбой – вот стандартный набор многих усадебных домов тех времён.

Во дворце Румянцевых-Паскевичей в Гомеле одним из материалов отделки интерьеров стал искусственный мрамор – алебастр. При этом каминные порталы были декорированы резными порталами из натурального камня. Например, в красной гостиной находился камин из серого мрамора, на котором стояли часы в оправе из чёрного мрамора. В белой гостиной симметрично располагались два белых мраморных каминных портала с богатой резьбой, покрывающей центральную панель и развёрнутые по диагонали боковые колонны. На фотографиях, предположительно датированных 1860-ми годами, в разных комнатах также присутствуют каминные порталы из светлого камня, имеющие классическое П-образное строение и резные панели с растительным орнаментом. Кроме того, интерьер дворца украшали мраморные бюсты и скульптуры; статуи из мрамора находились на главных аллеях приусадебного парка. Коллекция мраморных скульптур XIX в. из Гомельского дворцово-паркового комплекса сохранилась до наших дней.

Камень благодаря таким характеристикам, как долговечность, устойчивость к перепадам влажности и температуры, применялся в садово-парковом искусстве не только для создания скульптур, но и как строительный и облицовочный материал. Так, в усадьбе Чапских (XIX в.) в деревне Прилуки Минского района в дворцовом парке террасы соединяла мраморная лестница, проходящая по крутому склону. А в Станьковской усадьбе приусадебный ландшафт украшала терраса внушительных размеров, выложенная из плит чёрного и белого мрамора [2, с. 265 – 279]. Сам же усадебный дом Чапских, утраченный на сегодняшний день, в те времена имел богато оформленные интерьеры; во многих комнатах были мраморные каминные белого, жёлтого и чёрного цвета, а также подоконники из итальянского мрамора разных цветов.

Большинство усадеб XIX – начала XX в. было разграблено, разрушено или сожжено во время войн, значительная часть из них полностью утрачена, некоторые сохранились фрагментарно. На основании имеющихся иконографических материалов можно лишь констатировать, что многие замки и усадебные дома имели богато декорированные резьбой мраморные каминные порталы, но детально проанализировать их декоративные и художественные особенности не представляется возможным. Однако можно предположить, каким был профессиональный уровень исполнения камнерезных изделий, проведя аналогию с резными элементами надгробий того же периода, сохранившимися до наших дней.

Одним из выдающихся примеров является надгробие графини Софьи Пац-Неселовской работы итальянского скульптора Джулио Машетти (1881), которое находится в Троицком костёле в городском посёлке Россь Волковысского района. Композиция мемориала традиционна, соответствует канонам католического надгробного портрета. Графиня показана лежащей на богато декорированной кушетке, плечи и голова приподняты на высокой подушке, тело частично прикрыто покрывалом с пышной бахромой. Знатность особы подчёркнута с помощью геральдических символов и знаков, а также в мастерски отображённых благородных чертах лица и статном положении тела. Драпировки покрывала и тканей выполнены в камне чрезвычайно убедительно, легко струятся и ниспадают, будто это действительно ткань, а не камень. И фигура графини, и все предметы, её окружающие, выглядят органично, композиция лишена неестественности, часто присущей многим посмертным портретам. Высокая реалистичность и максимальная приближённость к действительности создают ощущение окаменевшей реальности, застывшей в мраморе. По качеству исполнения эта работа не уступает лучшим зарубежным аналогам.

Высоким уровнем художественного исполнения характеризуется надгробие Ядвиги Зверович (1868), находящееся в деревне Волпа Волковысского района. В скульптурной композиции выделяется вырезанный из каррарского мрамора горельефный венок из роз, связанных лентой, который как бы лежит на мемориальной плите овальной формы. Цветы, кропотливо проработанные в трёхмерном измерении, их лепестки и бутоны,

цветоножки и тонкие стебли, складки ленты – всё выполнено реалистично и натуралистично, с качественной проработкой мелких деталей. Художественный замысел изделия и уровень его реализации позволяет предположить, что данная работа выполнялась профессиональным художником-резчиком по камню.

Широким применением камня в отделке помещений выделяется фамильная усыпальница Уместовских, находящаяся в костёле св. Владислава (начало XX в.) в деревне Субботники Ивьевского района. Здесь основным отделочным материалом выступает природный камень – в основном гранит и мрамор. В крипту ведёт каменная лестница, стены лестничного марша облицованы плитами чёрного гранита, вход обрамляет портал из однотонного чёрного камня. Пол усыпальницы выложен каменными плитками двух цветов – чёрными и красными, чередующимися в шахматном порядке. Стены облицованы полированным красным и тёмно-серым гранитом с вкраплениями, по стенам располагаются мемориальные доски из чёрного камня с позолоченными надписями. Культовые предметы, имеющиеся в усыпальнице (стол, крест, подсвечники), также выполнены из чёрного мрамора. Подобранный цветовая гамма природного камня выглядит уместно, создаёт определённый эмоциональный настрой, а применение большого количества благородных пород камня подчёркивает статус рода заказчиков. Поскольку костёл строился по фундации тех же Уместовских, вполне логично применение элементов из камня и в интерьере самого костёла: пол из каменной плитки двух цветов – песочного и графитного, резные обрамления дверей из красного гранита, многочисленные памятные и мемориальные доски с резными элементами.

Во 2-й половине XIX – начале XX в. природный камень как строительный материал и одновременно как средство декоративного оформления фасадов получил широкое распространение, что обуславливалось романтическими и эклектическими устремлениями века, появлением в архитектуре Беларуси неороманского и неоготического стилей [3, с. 178 – 179]. Данные стили были популярны в Беларуси как напоминание о величественных замках, могуществе и независимости белорусских земель тех времён, обращение к славному прошлому своего народа. Вполне естественно, что храмы в такой стилистике строили на территории Беларуси представители католической конфессии, сориентированные на западноевропейскую культуру.

Например, из бутового камня и кирпича сложены стены неороманского костёла в деревне Лаздуны Ивьевского района (1910). Не только архаичный эффект, но и живописную колористику создают колотые валуны и крупные камни, подобранные по размеру и аккуратно выложенные рядами в сочетании с кирпичной кладкой элементов архитектурного декора: лопаток, карнизов, оконных обрамлений, дверного портала. По декоративному эффекту подобен костёл в деревне Иказнь Браславского района (1912), построенный из отёсанных квадров известняка и кирпича. Выглядят эти храмы очень

эффектно благодаря контрасту крупной текстуры массивных каменных блоков и аккуратной кирпичной кладки архитектурных элементов.

Неоготические костёлы строились, как правило, из кирпича, их на нашей земле сохранилось немало. Однако на территории Беларуси есть несколько шедевров эклектичной архитектуры: храмы, стены которых сложены на западноевропейский манер – целиком из каменных блоков или облицованы каменными квадратами. Среди них костёлы в деревнях Рубежовичи Дзержинского (1908), Илья Вилейского (1909), Липнишки Ивьевского (1910) районов. Выложенные из каменных блоков храмы обладают высокой архитектурной выразительностью. Художественные возможности камня используются здесь для создания эффекта старины и архаичности, массивности и нерушимости.

В православной культовой архитектуре широкое и повсеместное использование бутовой кладки стало характерной чертой ретроспективно-русского стиля, которая, как правило, сочеталась с оштукатуренными и побеленными элементами архитектурного декора: угловыми пилястрами, лопатками, карнизами, обрамлениями окон, порталами и другими. Разделение плоскости каменных стен и разнородность их отделки облегчали визуальную «тяжесть» бутовой кладки, а использование контраста с белым цветом приносило в общую архитектурную композицию определённую торжественность и нарядность. На территории Беларуси сохранилось немало количество подобных церквей, а также часовен и усыпальниц. Прекрасным примером таких каменных храмов служат церковь Александра Невского в деревне Крево Сморгонского района (1854), Георгиевская церковь в деревне Лоск Воложинского района (1856), Покровская церковь в деревне Михневичи Сморгонского района (1866), Петропавловская церковь в деревне Косуца Вилейского района (1868) и другие.

Традиции бутовой кладки продолжались и в сооружениях утилитарного назначения. Во многих имениях, построенных в XIX – начале XX в., хозяйственные постройки были сложены из валунов и полевого камня: винокурни, производственные здания и мастерские, амбары, конюшни, коровники, мельницы [4, с. 59]. Утилитарные сооружения, построенные из цельного или колотого камня, гармонично сочетались с белорусскими мотивами и природной средой, органично вписывались в сельские пейзажи. Неподверженность камня погодным условиям позволяла без особых усилий содержать бутовые хозяйственные постройки в хорошем состоянии, что в целом содействовало ухоженному виду всего усадебного комплекса. В отличие от усадебных домов, хозяйственных построек из камня сохранилось на территории Беларуси довольно много. В числе наиболее интересных – здание крахмального завода в агрогородке Малая Берестовица (1912); конюшни в усадьбе Чапских «Новосёлки» в деревне Двор-Новосёлки Ошмянского района (конец XIX – начало XX в.); винокурни в деревнях Дуброво Молодечненского, Малые Конвелишки Вороновского районов (оба – конец XIX – начало XX в.), Стайки Вилейского района (начало XX в.).

При возведении усадебных домов природный камень также применялся в качестве строительного материала, имеющего мощный эстетический эффект и несущего декоративную функцию. Например, в стиле модерн был построен усадебный дом Красинских в деревне Свислочь Гродненского района (1912). Цокольный этаж и порталы выложены из крупных отёсанных гранитных блоков. Со стороны внутреннего двора просторный балкон-терраса второго этажа опирается на служащие порталом массивные гранитные столбы и колонны, которые переходят в гранитные пилястры и элементы арок, логично продолжая линию аркады и колоннады псевдогалереей. Крупные гранитные блоки в сочетании с оштукатуренной и окрашенной однотонной поверхностью стен имеют высокую архитектурную выразительность, создают ощущение долговечности и нерушимости.

Таким образом, на протяжении XIX – начала XX в. природный камень широко применялся в строительстве культовых и светских сооружений, оформлении усадеб и домов белорусской знати. С использованием бутового камня строили церкви в рестроспективно-русском стиле; из отёсанных, колотых или тщательно подобранных бутовых камней, а иногда гранитных или известняковых блоков возводили стены неороманских и неоготических костёлов. Природный камень, чаще всего гранит и мрамор, широко использовался в мемориальных композициях, а бутовая кладка была популярна при строительстве фамильных усыпальниц. В отделке помещений и декорировании фасадов и террас зданий, оформлении классицистических интерьеров усадебных домов использовался полированный камень благородных пород. Такие интерьеры наполняли художественные изделия из камня утилитарного назначения: резные каминные порталы из мрамора или песчаника, богатые золочёные или бронзовые столы с мраморными столешницами, мраморные умывальники, скульптурные композиции. Камень применялся в садово-парковой архитектуре: для облицовки лестниц и террас, создания парковых скульптур. Из бутового камня возводили хозпостройки и сооружения утилитарного назначения. В каждом случае применение камня имело конкретную цель и создавало определённый художественно-эстетический эффект: для псевдо- и неостилей это было обращение к славному прошлому, для шикарных дворцов и усадеб – неповторимый материал с огромным выбором цветов и фактур, символизирующий богатство и достаток. Для хозпостроек и сооружений утилитарного назначения – условно бесплатный строительный материал, долговечный и надёжный, не требующий особого ухода за фасадами. Здания, построенные и оформленные с применением природного камня, выделяются архитектурной выразительностью и мощным эстетическим эффектом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej: w 11 t. / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład im Ossolinskich, 1993. – Cz. 1. Wielkie księstwo Litewskie. Inflanty. Kurlandia. – T. 4. Województwo Wileńskie. – 552 s.

2. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Минского края / А. Т. Федорук. – Минск : Полифакт, 2000. – 416 с.
3. Кулагін, А. М. Сакральна-манументальнае дойлідства / А. М. Кулагін // Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / А. І. Лакотка і [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Т. 3, кн. 2. Другая палова XIX – пачатак XX ст. – С. 120 – 339.
4. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Гродненщины: Берестовицкий – Ивьевский районы / А. Т. Федорук. – Минск : Беларусь, 2014. – 543 с.

РЕЗЮМЕ

В статье освещаются вопросы эволюции форм и стилистики изделий из камня в художественной культуре Беларуси XIX – начала XX в. Рассматриваются примеры применения природного камня как строительного и отделочного материала, сырья для изготовления мебели, разнообразных предметов интерьера, а также мемориалов и надгробий.

SUMMARY

The article presents the evolution of the forms and style of stone products in art culture of Belarus of XIX – early XX century. The examples of natural stone as a building and finishing material, raw materials for the manufacture of furniture, interior items, as well as memorials and gravestones.

Казакова В. А.

РАЗВИТИЕ ВЪЕЗДНОГО И ВНУТРЕННЕГО ТУРИЗМА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ БЕЛОРУСОВ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 02.03.2018)*

В последнее время в научной среде так же, как и в средствах массовой информации, всё чаще упоминается термин «глобализация» в самом широком контексте. Речь идёт о глобальных рынках, охвативших мировое пространство, о процессах, затрагивающих все сферы человеческого бытия, о формировании всеобщей глобальной культуры и появлении «людей мира», для которых ни географическое, ни культурное пространство не имеет условностей и границ. Современный мир всё чаще определяется как мир глобальный, взаимосвязанный и взаимозависимый, стирающий грани культурных особенностей различных наций, но обладающий некой универсальной «наднациональной» культурой, а также универсальными механизмами экономического, политического развития и т. д. В подобном мире, с одной стороны, легко адаптироваться и жить, а с другой – тяжело сохранять неповторимую индивидуальность, присущую представителям разных этносов и культур, потому как глобализация – это достаточно противоречивый процесс. Открывая новые возможности перед человечеством, она одновременно бросает современной цивилизации вызов в связи с глобальными изменениями в мировом развитии. Все это ставит вопрос о

возможности нормального функционирования и стабильности мировой системы, что, в свою очередь, инициирует массу дискуссий, порождённых глобализацией, обсуждения как проблем, так и перспектив.

Термин «глобализация» (от англ. globe – земной шар) был введён в научный оборот американскими авторами в середине 1980-х годов в целях обозначения «нового типа социальности и миропорядка, который буквально по всем формам и параметрам – социальной организации, власти, идеологии, экономики, этноса, образа жизни и т. д. – отличается от ныне существующего» [1, с. 157]. Затем термин стали активно использовать не только учёные, но и представители мировых средств массовой информации в целях краткого обозначения совокупности сложных процессов, суть которых в том, что они определённым образом «сжимают» мир во времени и пространстве и делают условными и проницаемыми все существующие границы.

Таким образом, фактически понятие «глобализация» содержит в себе парадигму, включающую понимание происходящих в мире событий, тенденций, процессов и изменений в самом широком масштабе и смысле. Это и развитие мировых идеологий, и интенсивная борьба за установление мирового порядка, и скачкообразный рост числа и влияния международных организаций, ослабление суверенитета национальных государств, появление и развитие транснациональных корпораций, рост международной торговли, интенсивные массовые миграции и формирование мультикультурных сообществ, создание планетарных СМИ, экспансия западной культуры во все регионы мира и многое другое. Однако, поскольку термин «глобализация» используется представителями различных отраслей общественности, его содержание не приобрело чётко выраженных очертаний и остаётся размытым и полемичным. В научной среде также существует разнообразие мнений о том, как глобализация соотносится с другими процессами в общественной жизни, каковы её ближайшие и отдалённые перспективы, что она несёт странам и народам. Но, несмотря на различие формулировок, учёные едины в том, что процессы глобализации являются событием мирового значения и затрагивают интересы как отдельной личности, так и всего человечества в целом. И одной из актуальных проблем в этом поликультурном глобальном мире сегодня становится проблема сохранения материального и нематериального этнокультурного наследия и этнической идентичности.

Стремительное этнокультурное возрождение, сопровождающее повсеместный рост интереса людей к собственной национальной самобытности, становится одним из самых сильных ответов на вызовы внешней среды, а национальные культуры приобретают всё большую политическую силу и значение как надёжный гарант сохранения этнической идентичности в глобальном мире. Наблюдается постепенный осознанный процесс этнокультурного возрождения, который исследователи справедливо называют «этническим ренессансом». Характерной чертой этого процесса является особое влияние этнической и массовой культуры на формирование

личности. Этнокультурные ценности в духовной сфере становятся интеллектуальным сокровищем и неисчерпаемым резервом общечеловеческих ценностей, культурных традиций народов, процессов идентификации личности [2]. В свою очередь, процесс ренессанса этнических сообществ свидетельствует о том, что этнос в условиях глобализации и модернизации не только не ассимилируется и не теряет своих потенциальных возможностей, а, наоборот, получает определённые дополнительные импульсы для развития и сохранения собственной самобытности [3]. Как отмечает английский исследователь Э. Смит, «в отличие от исторически неглубокой, лишённой памяти глобальной культуры, основанной преимущественно на прагматичном языке обыденности, культуры прошлого (этнокультуры) создавались вокруг общей памяти, традиций, мифов и символов, созданных предыдущими поколениями культурных или политических единиц населения, класса, региона, этнической или религиозной общности. В отличие от будущей ценностнонейтральной и лишённой традиций культуры планеты много отдельных культур прошлого и настоящего всегда стремились сохранить свои ценности, особые ритуалы, идеалы и традиции тех, кто их создавал и принимал в них участие» [4, с. 41 – 42].

Таким образом, мировые глобальные процессы усиливают внешнее давление на этнические культуры, подвергая их духовные ценности и ориентиры испытанию на прочность, сходному с механизмом естественного отбора в живой природе. Наблюдается своеобразный культурологический парадокс, при котором всеобщее стремление к унификации культурных норм в контексте глобализации идёт параллельно с усилением понимания важности собственных культурно-этнических установок, отличающих этносы между собой и позволяющих им найти собственный путь развития в современном глобальном мире, способном в любой момент поглотить традиционную культуру народа, сделав её частью всеобщей глобальной культуры космополитизма и тем самым уничтожив её уникальность.

В таких условиях стремление к сохранению и подчёркиванию этнического культурного своеобразия становится естественной реакцией на развитие глобальных процессов, которые, в свою очередь, выступают мощным стимулом к поиску и реализации новых механизмов сохранения и трансляции этнокультурных особенностей и различий.

Одним из таких факторов и механизмов для сохранения и трансляции этнокультурных особенностей сегодня можно считать туризм, который превращает традиционное наследие народов не только в предмет гордости поколений, но и в серьёзное конкурентное преимущество перед другими предложениями на туристском рынке.

Сегодня вопросы знания, понимания и сохранения этнической культурной идентичности становятся вопросами национального выживания в глобальном мире, а туризм, в свою очередь, – одним из мощнейших катализаторов этих процессов, поскольку каждая личность отождествляет себя с определённым этносом и его культурным наследием.

Таким образом, развитие внутреннего туризма выступает для любой нации гарантом осознания, сохранения, актуализации и популяризации культурного и этнического своеобразия. Организация въездного туризма также способствует формированию положительного имиджа региона на международной арене, стимулируя развитие местной экономики региона-реципиента, обеспечивая органичное включение культурной уникальности отдельных наций в общемировое культурное пространство и т. д.

Уникальность культуры того или иного народа образует один из наиболее сильных побудительных мотивов к путешествию и является немаловажным фактором в привлечении туристского интереса. Уровень национально-культурного развития может быть использован для создания благоприятного имиджа конкретного региона на туристском рынке; элементы и факторы национальной культуры способны служить каналами распределения информации о туристских возможностях местности.

Посредством туризма люди знакомятся с чужой культурой в различных формах. Это могут быть кулинарные шоу и мастер-классы с целью ознакомления путешественников с национальной кухней страны или отдельных её регионов; реконструкции народных праздников и обрядов, а также исторических событий прошлого для знакомства туристов с нематериальным наследием региона, его историей и традициями; организация ярмарок и пленэров, где демонстрируются предметы материальной культуры народа, а также преемственность мастерства, этнические особенности ремёсел; выступление фольклорных танцевальных и песенных коллективов, призванных демонстрировать такие важнейшие элементы этнического наследия региона, как музыка, песня, танец; посещение этнографических экспозиций в музеях, анимационные представления и мастер-классы также способствуют наглядному ознакомлению с уникальным наследием той или иной культуры. Все эти и многие другие формы знакомства с этническим и культурным разнообразием регионов широко представлены в сфере туризма и содействуют сохранению, популяризации и актуализации этнокультурной идентичности.

В Республике Беларусь перечисленные механизмы сохранения, актуализации и трансляции этнокультурных особенностей и традиций посредством развития туристской сферы также представлены в полном объёме. Белорусские музейные учреждения, такие как музейный комплекс старинных народных ремёсел и технологий «Дудутки», Белорусский музей народной архитектуры и быта, этнографический комплекс «Млын» в Минской области, музей народного творчества «Бездежский фартушок» в деревне Бездеж Брестской области, музей Белорусского Полесья в Пинске, Музей народного творчества в деревне Мотоль Брестской области и многие другие предоставляют туристам интересный интерактивный комплекс программ, позволяющий познакомиться с нашей культурой и ощутить себя её частью, получив так называемый «аутентичный опыт», который считается одним из главных туристских мотивов. На рынке туристских услуг Беларуси можно

найти множество программ, предлагающих провести время на природе и побывать гостем агроусадеб, познакомиться с сельским бытом и уникальной народной культурой во всём её многообразии.

Таким образом, нацеленные на получение коммерческой выгоды туристские организации Беларуси выполняют одновременно и важную гуманитарную миссию: способствуют сохранению и адаптации к современным условиям неповторимых этнокультурных особенностей страны, делая тем самым её уникальное историко-культурное наследие востребованным и актуальным. В свою очередь, усилия по развитию въездного туризма позволяют одновременно активизировать и внутренний интерес белорусов к своему национальному наследию, тем самым способствуя укреплению этнической идентичности.

Среди конкретных примеров туристских программ, знакомящих как иностранных граждан, так и самих белорусов с уникальным наследием нашей культуры, назовём следующие:

- проведение уникальных культурных событий (гастрономический фестиваль «Мотальскія прысмакі»; фестиваль традиционной белорусской национальной кухни «Чарка-шкварка на Суле»; самобытный фестиваль фольклорного искусства «Берагіня»; международный фестиваль этнокультурных традиций «Зов Полесья»; фолк-фестиваль «Камяніца» и др.);

- реконструкции народных обрядов и празднеств: «Колядные цари», «Женитьба Терешки», «Купалье», «Коляды», «Юрье», «Камаедица», «Масленица» и другие;

- организацию пленэров, ярмарок, мастер-классов (международный пленэр по керамике «Арт-Жыжаль»; ярмарка-выставка народных ремёсел и промыслов «Камарова – кола дзён»; фестиваль народного творчества, промыслов и ремёсел «Дрибинские торжки» и др.);

- экскурсии различного плана, в том числе анимации и квесты («Минск: история в лицах», «Шляхетский родовой», «Минск – город мастеров: традиции и творчество», «10 000 лет истории Беларуси» и др.);

- программы музейных учреждений (музейный практикум «Майстроў беларускіх дзівосы» Гродненского государственного музея истории религии; фольклорно-этнографическая программа «Запрашаем да нас на Пастаўшчыну» поставского Дома ремёсел; интерактивные программы «Вандроўка ў мінулае» и «Дзівосны свет народнай фантазіі» Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта и др.);

- программы отечественных агроусадеб (анимация «Карчэмная авантуры» и «Этнадыскатэка» агроусадыбы «Марцінова гусь» Воложинского района Минской области; анимационная программа «Янтарный путь», а также многочисленные ремесленные и кулинарные мастер-классы, обрядовые праздники и фольклорные гуляния на базе агроусадеб кластера «Мухавэцка кумора» Кобринского и Жабинковского районов Брестской области и др.).

Посредством посещения этих мероприятий туристы знакомятся с материальным и нематериальным историко-культурным наследием Беларуси,

получают яркие впечатления, новый опыт, возможность соприкоснуться с живыми формами новой для них культуры: попробовать национальные блюда, услышать народные белорусские песни, увидеть обряды, поучаствовать в мастер-классах по традиционному ремеслу и т. д. Всё это в комплексе позволяет прочувствовать «местный дух», получить представление о культуре страны, посещаемой во время тура.

Сами же белорусы посредством туризма становятся ближе к своей культуре, ощущая «живучесть» традиций и их преемственность сквозь века. Таким образом, туризм возрождает этническую культуру и адаптирует её к современным реалиям, помогая одновременно стать частью глобального мира и сохранить уникальный облик.

Однако наряду с позитивным эффектом от сохранения этнического наследия, а также актуализации и популяризации его особенностей туризм несёт в себе и ряд рисков. В первую очередь, это связано с коммерческим характером туристской деятельности как индустрии. Зачастую на первом месте у организаторов туров стоит именно получение прибыли от эксплуатации историко-культурных ресурсов страны. В подобном случае благородная миссия по сохранению и продвижению уникального историко-культурного наследия дестинаций превращается в создание сугубо коммерческого продукта с налётом «этнических имитаций». Поэтому важно принимать на законодательном уровне меры по недопущению таких вещей. Основными способами может стать сертификация агроусадеб и туристических предприятий Республики Беларусь, проведение регулярной научной работы на базе музейных учреждений страны, аккредитация экскурсоводов и гидов-переводчиков Беларуси, а также организация круглых столов, форумов, конференций для профессионалов в сфере туризма с целью принятия верных решений в деле развития индустрии на гуманитарной, научной основе. Только в сочетании с по-настоящему бережным отношением к историко-культурному наследию белорусской нации и глубоким пониманием важности его роли в становлении и укреплении этнокультурной идентичности белорусов развитие туристической индустрии будет по-настоящему эффективным не только с коммерческой, но и гуманитарной, мировоззренческой, идеологической стороны. Добиться такого эффекта можно с помощью как грамотно выстроенной системы законодательно-правовых норм, так и активной и просвещённой позиции гражданского общества Беларуси и профессионального сообщества в сфере туризма.

В завершение отметим, что современный глобальный мир в равной степени даёт представителям разных культур и наций возможности для развития и адаптации в новых условиях бытия и в то же время бросает вызов каждому этносу и культуре. Принять его или нет – это вопрос выбора жизненного пути, сохранения идентичности как таковой в её этническом, культурном плане; и если нация выбрала жизнь, то первостепенной задачей её научного и делового сообщества становится поиск путей развития и механизмов сохранности своей культуры, а также её адаптации в глобальном

мире. Туризм выступает одним из них только при правильном подходе, когда цель получения коммерческой выгоды сочетается с другой целью – сохранять и поддерживать свою культуру, не эксплуатировать её ценности, но созидать, формировать туристический продукт на её основе с учётом научных знаний, тем самым способствуя укреплению этнокультурной идентичности белорусов, росту национального самосознания, патриотизма, что в совокупности гарантирует белорусской нации независимость в глобальном мире, возможность занять в нём достойное место.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотина, Е. В. Концептуальные подходы исследования глобализации / Е. В. Болотина // Научный вестник Донбасской государственной машиностроительной академии. – 2014. – № 3(15Е). – С. 155 – 162.
2. Михайлова, М. А. Этнокультурная идентичность в условиях культурной глобализации / М. А. Михайлова // Киберленинка : научная электронная библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/etnokulturnaya-identichnost-v-usloviyah-kulturnoy-globalizatsii>. – Дата доступа: 22.01.2018.
3. Кресина, И. Нация – салат, в котором каждый ингредиент имеет свой вкус / И. Кресина // Диалог.UA: украинское интернет-издание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dialogs.org.ua/ru/dialog/page60-1016.html>. – Дата доступа: 01.02.2018.
4. Смит, Э. Нации и национализм в глобальную эпоху / Э. Смит ; пер. с англ. Н. Климчука, Т. Цимбала. – Киев : Ніка-Центр, 2006. – 320 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается значение въездного и внутреннего туризма в Республике Беларусь как фактора сохранения этнокультурной идентичности белорусов в глобальном мире.

SUMMARY

The article considers the importance of inbound and domestic tourism in the Republic of Belarus as a factor of preserving the ethno-cultural identity of Belarusians in the global world.

Каленкевич Е. И.

NET ART АКТИВИЗМ: КОММУНИКАЦИЯ В «ОПТИКЕ» СЕТЕВОГО ХУДОЖНИКА

*Национальный художественный музей Республики Беларусь
(Поступила в редакцию 21.02.2018)*

Интернет как новый тип массовой коммуникации отличают: глобальность – возможность вступить в контакт с любым пользователем сети независимо от его географического места расположения; единовременность (интеракция в режиме реального времени); многовекторность взаимодействия. Подобный коммуникативный ресурс даёт возможность реализовать разработанные теорией постмодернизма постулаты новой эстетической парадигмы, где автор как единый творец своего произведения умирает, а реципиент из пассивного пользователя трансформируется в соавтора. Открытая, свободная и мультивекторная коммуникация как одна из

основополагающих функций Интернета активно культивируется в качестве одной из важнейших ценностей в сетевом искусстве. Так, в тексте-манифесте российского художника А. Шульгина, написанном совместно с художницей Н. Букчин, «Введение в net.art (1994 – 1999)» среди главных отличительных свойств *Net Art* авторы называют «приоритет коммуникации над репрезентацией», а одной из тематических разновидностей оказывается «telepresent collaboration» («коллективное телеприсутствие») [1]. В своей статье немецкий искусствовед и куратор Андреас Брокманн к важнейшим характеристикам сетевого искусства относит: «...размытие границ между художником и аудиторией, коллективность авторства и изменения традиционных видов экспонирования и распространения» [4, с. 22]. Эти черты формируют совсем иной тип художественного высказывания – открытого творческого диалога.

Цель данной статьи – выявить образно- и формообразующую роль межперсональной («коллаборативной») коммуникации в *Net Art*. Такой вид сетевой художественной активности предполагает создание акционально-ориентированных художественных проектов. При этом репрезентация их посредством веб-сайта не имеет решающего значения, а является только платформой. Основное концептуально-образное решение таких произведений находится в плоскости акта эстетически значимой интеракции. Иными словами, «материя» артефакта создаётся по заданным координатам творческими действиями пользователя-соавтора. Форма такого проектно-ориентированного, долгосрочного произведения представляет собой вариант архива-коллекции всех когда-либо произведённых творческих актов, которая наглядно иллюстрирует новый тип произведения, возможного в условиях глобальной сети – коллаборативного (коллективного) совместного проекта, «находящегося в становлении» [4, с. 20]. Это рождает совсем иной тип интерактивности, которую можно охарактеризовать как «креативная», поскольку именно результат действий реципиента становится частью произведения. Рассматривая концепцию интерактивности, один из разработчиков Интернета Тим Бернерс-Ли использовал термин «intercreativity», понимая его как «процесс создания вещей и разрешения проблем вместе» [2, с. 16]. Дэвид Рокби, исследуя вопрос о разных формах вовлечённости пользователя в сетевых произведениях, отмечает следующее: «Интерактивность в сети может варьироваться от “символической свободы”, где реципиент имеет возможность выбирать из множества опций, до более высокой степени вовлечённости, которая позволяет участнику вкладывать своё» [4, с. 20]. Однако такое понимание интерактивности встречает и более радикальные, скептически настроенные мнения. Так, Дуглас Рушкофф замечает: «... в сети мы читаем тексты и смотрим на картинки и это, скорее, “интерактивный стиль” активности, а не настоящее участие» [5, с. 64]. А. Шульгин, выражая свой нигилизм по поводу настоящего творческого участия в манере, свойственной авангардистам, пишет: «Я не верю в

интерактивность, потому что интерактивность – это очень простой способ манипуляции людьми»[5, с. 64].

Подобные противоречивые высказывания, выражающие разочарование в мнимой свободе Интернета, свойственны многим активно настроенным художникам, особенно на ранней стадии развития *Net Art*, и указывают на прямое его родство с художественным авангардом XX в., перформативным искусством, творчеством ситуационистов и произведениями *public art*.

Сетевое искусство в тех проектах, которые можно отнести к «коммуникативно-коллаборативной» разновидности, социально активно, и в область его рефлексии попадают актуальные политические, социальные, экономические и культурные проблемы. Один из векторов акционистских действий, особенно в ранней фазе развития *Net Art*, связан с критикой административного контроля и коммерциализации Интернета.

Пример развития сети в сторону коммерциализации демонстрируют изменения самой веб-среды. Как отмечает теоретик сетевого искусства Юлиан Сталлабрас, «поисковые системы и контент-провайдеры делают сеть всё более однородной и управляемой. Единый, унифицированный формат представления данных через веб-браузер (Internet Explorer, Netscape) и стиль интерфейса, который базируется на дизайнерских стандартах компании “Windows” – фреймы, рекламные баннеры, строка просмотра (прокрутки) и т. д., разработаны в первую очередь с учётом решения коммерческих задач. Навигационная система сайта разработана таким образом, чтобы пользователь в первую очередь обратил внимание на рекламу» [5, с. 71]. Это превращает реципиента, по резкому выражению одного из сетевых активистов Герта Ловинка, «в массового пользователя, который должен молча делать “click”, нажимая красную “покупательскую” кнопку» [5, с. 73].

Выступая против стандартизации, монополизации сети, многие художники выбирают стратегию «артизации» сетевого программного обеспечения и игры с «традицией» представления данных, развивая идею альтернативного программирования. Выбирая критическую интонацию, они намеренно отрицают яркие, броские цвета и анимацию, часто используемую в коммерческих сайтах (и сетевом soft-e) для привлечения пользователя/покупателя, дезориентируют посредством «неправильной» навигации – непривычное расположение веб-ссылок или их отсутствие и т. д.

Например, работа японской художницы Томоко Такахаши «Безупречный мир» («Worldperhect», 2000 г., www.worldperhect.net) представляет собой пародию на текстовый редактор *Worldperfect*, распространённый в конце 1980 – начале 1990-х годов. Пользователю предлагается написать своё сообщение (записку), предварительно выбрав следующие опции:

- где он возьмёт материал для письма (предлагаемые варианты: из кармана, из своей сумки, в своей квартире);
- на чём он будет это делать (например, на серебряной сигаретной бумаге, кассетной ленте и т. д.);

– с помощью чего (тонкий стержень ручки и т. д.).

Подобный тщательный выбор «материалов» для письма, свойственный «реальному» миру, акцентирует его бессмысленность в мире цифровой симуляции. Ирония достигается и посредством выбранного визуального решения: имитация рукотворных рисунков, знаки программного интерфейса становятся шутливым обозначением реальных предметов. Например, в качестве графического эквивалента операции «вырезать» выступает ставший уже традиционным, легкоузнаваемым в компьютерной культуре знак «ножниц». Однако когда пользователь активизирует его посредством нажатия, появляется сообщение о функциональном содержании этого знака: «Сначала распечатайте свой документ. Потом возьмите ножницы или нож и разрежьте его там, где вы собирались это сделать. Но будьте аккуратны со своими пальцами». В шутливой форме автор проекта намекает на «нереальность» компьютерного мира и его преобразованную «странную» связь с миром реальным.

Один из известных проектов, представляющий собой альтернативный веб-браузер «Веб-сталкер» («The Web Stalker», 1997 г., http://www.museumsandtheweb.com/mw98/beyond_interface/fuller_fr.html), разработанный критиком Мэтью Фуллером, программистом Колином Грином и художником Симоном Поупом, более известными под именем группы I/O/D 4, создаёт возможности для «другого видения» в сети. Наиболее распространённые в 1990-е годы веб-браузеры, такие как Internet Explorer или Netscape, спроектированные в соответствии с корпоративными, а не эстетическими, общественными или образовательными интересами, представляют собой формат информационной страницы. «Веб-сталкер» основан не на текстовом формате подачи данных, где можно установить какую-либо иерархию, поместить в наиболее выигрышном положении коммерчески выгодную информацию, а на геометрическом, пространственном, более независимом. Эта своеобразная «звёздная карта» позволяет пользователю увидеть непосредственные связи между веб-сайтами и перемещаться по ссылкам (графически обозначены как простая линия), не руководствуясь чьими-то интересами, а осознанно выбирая свою поисковую стратегию. Обосновывая идею этого проекта, М. Фуллер в релизе к программе отмечает, что «Веб-сталкер» – это технически иной способ избавиться от давления «больших гигантских товарных знаков “N” и “E”. Содержание сети – это не что иное, как поток данных, оно и должно оставаться таким» [3, с. 85].

Другой сферой социальной активности сетевого искусства является исследование возможностей коллективных действий и коммуникации как таковой, какой она является в новом дигитальном пространстве.

Один из самых ранних подобных проектов – работа ключевой фигуры *Net Art* британского художника Хита Бантина «Звонок на Кинг Кросс» (1994). Проект представляет собой своеобразный флэш-моб, в котором соединились сетевое виртуальное и публичное, реальное пространства. Используя простой

веб-сайт, состоящий из одной страницы, художник поместил список из 36 номеров телефонных автоматов в районе станции Кинг Кросс в Лондоне и «инструкцию» для участников. В акции приняло участие большое количество человек, превратив обыденное публичное пространство в многоголосную «телефонную симфонию». Проект Х. Бантина, простой по замыслу, близкий по эстетике к произведениям стрит-арта, «обнажает» суть и специфику нового канала связи (Интернета): возможность создать такую коммуникационную среду, в которой, несмотря на расстояние и часовые пояса, могут одновременно находиться и взаимодействовать друг с другом множество участников, стирая пространственные границы. Индивидуальный акт участника (в данном случае звонок) становится частью общего коллективного действия (произведения), что создаёт иную формулу восприятия – осознание и утверждение своего «я-голоса».

Симуляция физического коллективного присутствия (исследователь сетевого искусства Рэчел Грин использует термин «телеприсутствие») в виртуальной среде, взаимодействуя через Интернет, является главной темой проекта «Телесад» (1995 – 2004 гг., авторы: Кен Голдберг, Джозеф Санторромана, Джордж Бекей, Стивен Гентнер, Розмари Моррис, Карл Шуттер, Джефф Вигли, Эрих Бергер). За первый год в нём приняло участие более 9 000 пользователей. С 2004 г. он экспонируется в музее «Арс Электроника» (Линц, Австрия).

Этот проект представляет собой реальный сад, которым пользователи могут руководить через Интернет посредством робота (сажать растения, поливать их и т. д.). Так воплощается идея всеобщего, мирового сада. Участники осуществляют действия без непосредственного физического контакта и при этом получают очевидный результат. «Телесад» является и образным эквивалентом виртуального сообщества. По мнению Рэндалла Пакера, «“Телесад” создаёт физический сад как среду развития социальных взаимоотношений и формирования сообщества в виртуальном пространстве. “Телесад” – это метафора взращивания социальной экологии в сети» [6].

В сетевых коммуникативно-коллаборативных проектах используются различные формы интерактивных действий участников: задать вопрос, ответить на предлагаемые, перефразировать, дописать, добавить (картинку, текст и т. д.).

Одним из первых сетевых художественных проектов является работа Дугласа Дэвиса «Всемирное первое коллективное предложение» (1994 г., сейчас находится в музее американского искусства Уитни, г. Нью-Йорк). Основная идея проекта заключается в том, что каждый пользователь имеет право добавить свои слова к уже написанным. Но существует единственное правило – никто не может закончить предложение, поставив точку. В такой форме создаётся глобальный текст, который отражает и иллюстрирует различного рода технологические, информационные, социальные изменения. Это подчёркивает в своём интервью и сам автор: «Добавления сегодняшнего дня графически изощрённее, чем прежде. Предложение пульсирует всем –

видео, звуком, цветом. Поначалу оно было чёрным и белым, но богатым душой и индивидуальностью. К тому же это во многом отражает характер Интернет-дискурса, с его капризными напыщенными выступлениями, саморекламой в виде ссылок на свои страницы и порно-сайты, несуществующими ссылками и т. д.» [5, с. 60].

Похожий принцип использовал в проекте «Одна линия» (1999) художник Джон Маеда, только вместо информационного контента (текст, графика, видео) участник должен был «прочертить» свою линию, продлевая предыдущие фрагменты. Целью художника было создание «коллективной, мировой линии» протяжённостью более 40 000 км, по размеру окружности Земли.

Проект Кена Голдберга «Мы ещё там?» (2011 г., <http://www.are-we-there-yet.org>) демонстрирует отсутствие графической пестроты (чёрно-белое решение, текст) и лаконизм, близкий к произведениям концептуалистов. Поле веб-страницы, имитирующее информационное табло, условно имеет три зоны. Вверху – 5 вопросов (What? Who? Where? More? Look? - Что? Кто? Где? Больше? Смотреть?). Внизу – строка, где предлагается сформулировать и вписать свой вопрос, который тут же демонстрируется в центральной части. Меняющиеся в закольцованном, неизменном ритме придуманные вопросы участников сопровождаются звуком перелистывающихся карточек табло. Содержание вопросов различно. Например, «Why does love take so much work?» – «Почему любовь требует столько работы?»; «Who am I?» – «Кто я?»; «What is the nature of synergy?» – «Какова природа синергии?»; «Are ideas more important than thoughts?» – «Идеи важнее мыслей?» и т. д. Используя довольно простой способ интеракции – вопросительную форму, предполагающую эмоционально окрашенную формулировку того, что волнует/интересует человека, К. Голдберг создаёт в проекте текстуальный коллаж, полифонию из «голосов», доносящихся из всех уголков мира и, соответственно, своеобразный групповой портрет современного социума. Возможность увидеть результат интеракции пользователем рождает ощущение непосредственной причастности к созданию произведения, почти осязаемого контакта с ним.

Схожий принцип лежит в основе проекта польской художницы Магды Белеш «Всемирное желание» (<http://www.391.org/issues/40//index.htm>). Только вместо вопроса участнику предлагается сформулировать своё желание (например, «finish job before next day» – «закончить работу перед завтрашним днём»; «I want to be the richest person in the world» – «я хочу быть богачейшим человеком в мире»; «I want to be an emperor» – «Я хочу быть императором»; «be born again» – «родиться снова» и т. д.).

Итак, проекты коммуникативно-коллаборативного сетевого искусства ориентированы, главным образом, на процесс продуктивной интеракции, simultaneity которой принципиально значима именно в сетевой среде. Это ключевое выразительное «слово» языка сетевого искусства, где сам акт

коммуникации и пополнения коллективного «архива» становится концептуально значимыми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bookchin, N. Introduction to net.art (1994 – 1999) / N. Bookchin, A. Shulgin [Electronic resource]. – Mode of access: <http://bookchin.net/projects/introduction-to-net-art/>. – Date of access: 14.09.2016.
2. Flew, T. New Media: an introduction / T. Flew. – 3 ed. – Oxford : OUP Australia & New Zealand, 2008. – 320 p.
3. Greene, R. Internet Art / R. Greene. – London : Thames & Hudson Ltd, 2004. – 224 p.
4. Guglietti, M. V. Strangers's images: Net Art and another representation: dis. ... Degree of Master of Arts / M. V. Guglietti. – Calgary, Alberta, 2004. – 115 p.
5. Stallabrass, J. Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce / J. Stallabrass. – London : Tate Publishing, 2003. – 165 p.
6. The Telegarden [Electronic resource]. – Mode of access: <http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/>. – Date of access: 14.09.2016.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются различные формы эстетизации коммуникации в сетевом искусстве (Net Art) – феномене современного техногенного искусства, главной платформой художественной деятельности которого становится Интернет. Технология массовой интеракции в режиме реального времени формирует широкий спектр выразительных возможностей. Во многих Net Art проектах процесс коммуникации выступает в качестве инструмента социального воздействия. В данной статье определяется роль сетевой коммуникации в качестве образно- и формообразующего конструкта net-произведения.

SUMMARY

The article discusses the various forms of aesthetization of communication in Net Art – a phenomenon of contemporary art, which use the Internet as the main artistic platform. The technologies for mass collaboration in real time provide a wide range of aesthetic possibilities. In many net art projects the process of communication is being built as a tool of social activity. In this context, the aim of the article is to define the role of network communication as an image and a formal construct of net art works.

Кенигсберг Е. Я.

КУРАТОРСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛОКАЛЬНЫХ КОНТЕКСТОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 21.12.2017)*

«Пространство художественной коммуникации для развития человека и территории», – так определяет свою стратегию «Арсенал» – Волго-Вятской филиал Государственного центра современного искусства в составе РОСИЗО (ВВФ ГЦСИ, Нижний Новгород, Российская Федерация) [1]. Одним из направлений деятельности ВВФ ГЦСИ, соответствующим заявленной стратегии, является создание собственных проектов, основанных на

кураторских исследованиях, музейном сотрудничестве, на изучении и презентации искусства нового поколения.

В 2015 – 2017 гг. в ВВФ ГЦСИ была реализована трилогия о современном искусстве и локальных контекстах, состоявшая из выставок «Музей великих надежд» [7], «Жизнь живых» [5], «Простые чувства» [8]. Выставка «Музей великих надежд» (2015), в 2016 г. номинированная на главную в России государственную премию в области современного искусства «Инновация» как региональный проект, стала моделью альтернативного музея локальной истории, представив варианты интерпретации и актуализации исторического наследия.

Вторая часть трилогии, выставка «Жизнь живых», экспонировалась в ВВФ ГЦСИ в 2016 г. как специальный проект V Московской биеннале молодого искусства [5]. При разработке концепции куратор и автор идеи Алиса Савицкая тесно сотрудничала с художником и куратором Артёмом Филатовым, который, в частности, как организатор и куратор Фестиваля уличного искусства «Новый город: Древний», изучает вопросы состояния и трансформации городской среды, тесно общается с жителями города, с уличными художниками, и, таким образом, является своеобразным проводником между художественной институцией и городом.

«Жизнь живых», как и «Музей великих надежд», изначально строилась кураторами по логике «художник – тема – резиденция». Но «Жизнь живых» должна была быть связана с городским пространством, территорией, городом как системой, где происходят естественные, закономерные биологические процессы рождения, жизни и смерти. Кураторы опирались на универсальные категории человеческого существования, которые являются и основными категориями кураторской практики: «...пространство, время, человеческие отношения – не есть нечто присущее только кураторскому (или даже шире – художественному) цеху» [6, с. 53].

Развивая тему современного локального краеведения, затронутую «Музеем великих надежд», А. Савицкая и А. Филатов решили, что исследования в резиденциях должны быть посвящены конкретным темам — флоре, фауне, местным жителям и деревянной архитектуре. В программе резиденций по приглашению кураторов приняли участие Алексей Булдаков (Москва), Илья Долгов (Воронеж / Кронштадт), Владислав Ефимов (Москва), Ольга Кройтор (Москва), Александр Лавров (Нижний Новгород), Лера Лернер (Санкт-Петербург), Игорь Поносов (Москва) и Тимофей Радя (Екатеринбург). Результатом исследований в резиденциях стали городские интервенции и выставочные произведения.

Исследовательский проект художницы Леры Лернер «Сердечные прожекторы» (2016) посвящён городским сумасшедшим – людям, которых обычные жители города стараются не замечать либо обходить стороной. Первое исследование маргиналов, фриков и иных нестандартных личностей Л. Лернер «Город перемещённых лиц» (2013) было выдвинуто на Всероссийский конкурс «Инновация» в номинации «Новая генерация» в

2014 г. В Нижнем Новгороде на протяжении двух недель резиденции, проложив специальные маршруты и продумав систему передвижений, Л. Лернер разыскивала героев для своего проекта. Результатом стала серия фото- и видеопортретов необычных персонажей, как примелькавшихся на центральных улицах, так и неизвестных. В серию также были включены поделки героев исследования и подробные тексты-описания художницы.

Проект «Сердечные прожектёры» рассказал о жителях внутреннего безграничного свободного мира, искренне верящих в свою идею, миссию и призвание улучшить внешний мир. «Если не считать Бориса Гребенщикова, который попал в её антропологическую коллекцию лишь потому, что внезапно решил сыграть несколько песен на Покровской улице, центральной артерии Нижнего, то остальные герои очень даже интересны. Есть женщина, которая борется со сквернословием, ходит по городу и раздаёт листовки. Говорит, что знает, как спасти страну. Другой персонаж – старушка, уличная певица, называющая себя Счастливая “в противоположность Горькому”, как она считает. Ещё есть виртуоз поэтической импровизации Богоплазматики, а также дядя Лёша, который, как настоящий шоумен (так его тут и называют), нацепляет на себя яркие побрякушки, меха и забавные головные уборы ... и рассказывает в делирии бесконечные истории. Все эти люди вполне могли бы сформировать нижегородское художественное сообщество (похожие персонажи поступали так в других городах), если бы у них на то было желание, но в нынешнем состоянии – юродивых и городских сумасшедших – им комфортнее: спросу меньше и свободы больше» [2].

Другое резиденциальное исследование, представленное на выставке, – работа Алексея Булдакова «Кристаллизация тлена» (2016). Автор сосредоточился на изучении экологии и фауны городской среды. Полевое исследование включало общение с жителями города, подкармливающими уличных животных, посещение заброшенных домов, изучение нежилых пространств. В результате критического и художественного анализа собранного материала А. Булдаков создал пространственную инсталляцию из деревянных материалов заброшенных домов – конструкции из множества одинаковых треугольников, своеобразные модули новых смыслов, которые можно использовать для организации замкнутых пространств (например, для размещения бездомных животных или птиц) либо для открытого взаимодействия экологических составляющих городской жизни.

Инсталляция «Другое животное» (2016) Ильи Долгова – результат одиночного непрерывного семидневного авторского исследования заливных лугов Борской поймы на низком берегу Волги напротив Нижнего Новгорода. Целью исследования был поиск другого животного, отличавшегося от привычных обитателей лугов. Художнику не удалось его найти, но он создал место рождения животного – чёрный кокон-приманку и разместил его между деревьями на ирисовом лугу. На выставке была представлена художественная документация в виде примерного макета местности с объектами взаимодействия художника: «Долгов утверждает, что находил или даже

придумывал неожиданные связи между разными природными объектами, да и сам он оказывается вовлечён в эти отношения ... Долгов сравнивает свою деятельность с генной инженерией, хотя, конечно, ближе она к космистскому или околокосмистскому ощущению открытия ещё неизведанных взаимосвязей между “живой” и “неживой” материей, людским, минеральным, растительным и животным мирами» [2].

Инсталляция сопровождалась подробным текстом художника, описывающим его особый взгляд на исследование. Позже этот текст был размещён в отдельном выпуске художественного проекта о природе (интернет-издания) «Лесная газета» [3].

Нижегородский художник Александр Лавров в инсталляции «Двери» использовал двери, снятые со старых заброшенных домов. На дверях он вырезал сюжеты с найденных в этих домах фотографий и затем обжёл их. Сочетание угадывающихся сюжетов (школьный класс 1 сентября, ребёнок на балконе и т. д.), обугленных и сохранившихся частей древесины создавало магический эффект рассыпавшихся в тлен воспоминаний, присутствия в никогда не пережитой жизни.

Решение о включении в экспозицию проекта куратора А. Савицкой и художника В. Ефимова «Живой уголок» (2014) было абсолютно оправданным. Именно это проектно-художественное исследование исчезающего деревянного наследия Нижнего Новгорода можно считать опорной точкой, с которой началась программа изучения локальных контекстов, впоследствии воплощённых в выставках «Музей великих надежд», «Жизнь живых», «Этюды оптимизма» и других.

«Живой уголок» создан как объёмная трёхъярусная инсталляция. Нижний ярус сделан из десяти скреплённых друг с другом большеформатных ассамбляжей – «коллекции» городских фактур из материалов расселённых полуразрушенных домов. Второй уровень составлен из световых коробов с подсветкой изнутри, в которых находились фотографии фрагментов деревянных домов, отпечатанных на светопропускающей плёнке. Третий ярус – горшки с живыми растениями и цветами, отсылавшие к окнам старых деревянных домов. Таким образом, первый слой говорил о распаде, разрушении, второй – о ярком и насыщенном прошлом, третий – о прорастании новой жизни из культурных слоёв прошлого. Идея тотальной инсталляции заключалась в привлечении внимания к проблемам города с помощью художественных средств.

Специально для выставки «Жизнь живых» разработали карту города с указанием мест, где были сделаны фотографии, вошедшие в экспозицию. Каждый посетитель выставки имел возможность взять эту карту бесплатно и при желании сделать собственные фотографии деревянной архитектуры, как указанной на карте, так и любой другой, и разместить в одной из социальных сетей под специальным хештегом #ТленвНН. Контраст между яркой и оптимистичной выставочной съёмкой и реальными кадрами был весьма значительным и вызвал ряд дискуссий о сохранении исторической

архитектуры Нижнего Новгорода, включённых, наряду с экскурсиями, в параллельную программу выставки.

А. Филатов, выступивший не только сокуратором, но и художником, представил собрание рукописных объявлений. Их автор, скрывающийся за инициалами Л. М. И., обращается то с просьбами о помощи, то с выговорами к мужчинам. Ещё одна работа А. Филатова – инсталляция об инвазии в городском пространстве. Речь идёт об американском клёне, некогда завезённом для озеленения города, а ныне размножающемся как бесконтрольный сорняк, подавляющий местную флору.

Резиденциальная часть экспозиции и проект «Живой уголок» логично сочетались с музейной частью экспозиции: отобранными А. Савицкой из коллекции московского ГЦСИ произведениями значимых российских и зарубежных современных авторов, тематически подходящих к заявленной кураторской идее и составившей пространство «Музея жизни».

Работа из серии «Сигнальные системы» (1959) Юрия Злотникова, плоские скульптурные работы Игоря Шелковского из серии «Город» (2009), объект «Скрытая сфера» (2013) Андрея Ройтера, рисунок Александра Родченко «Конструкция» (1921), графика «Пространственное построение. Тонкая горизонтальная полоса» (1959) Бориса Турецкого отсылали к урбанистическим темам. Своеобразие и особенности городского пейзажа показывали живописная работа «Пейзаж # 11. Из серии “Справочник по Цвету”» (2006) Алёны Кирцовой, графика «Все сады мира» (1999) Нафтали Ракузина, графические листы «Ядовитые выбросы украшают ландшафт» (1994) Нины Котёл, инсталляция «Попытка спасения I» (2007) Гийома Кремона, графичный, серо-зелёно-коричневый, линейный, из 12 частей «Ботанический сад» (1993) Надежды Столповской.

Идеи об обезличенности человека в городе иллюстрировали скульптура «Человек/Mann I» Штефана Балкенхоля, инсталляция «Игра с женщинами» (2005) Анке ван Донген, напоминающая шахматную доску, объект «Без названия» (2008) Эрвина Вурма, видео «Я тебя не вижу» (2006) Даниэлы Перего. Нарративы о странных и необычных явлениях, не всегда замечаемых в потоке ежедневных дел, раскрывали инсталляция из металла, дерева и ткани «Без названия. In situ» (2005) Янниса Кунеллиса, живописная работа «Future» (1995) Андрея Ройтера, шелкография Гюнтера Юккера «Нотация» (1995), инсталляция Сильвии Явен «Someone else» («Чья-то проблема», 2014 г.).

Выставочные произведения создавали странное соседство, столь типичное для современной жизни. Ключевой работой экспозиции стала живописная работа Михаила Рогинского «Пейзаж» – улица со старыми домами и надписью рукой автора «Невозможно представить себе, что всё это исчезнет».

В медиатеке «Арсенала», где проходили дополнительные мероприятия выставки, была размещена инсталляция Ивана Петроковича «Опыт по укоренению штампов»: в выдвинутых ящиках стандартного картотечного библиотечного шкафчика художник разместил торфяные горшочки с землёй.

Из горшочков вниз свешивались корни неведомого растения, проросшего вверх библиотечными штампами. Инсталляцию дополнял принт с отпечатками разного рода библиотечных штампов, композиционно отсылающий к работе Казимира Малевича «Супрематизм с восемью прямоугольниками».

Специально разработанная параллельная программа включала цикл лекций культуролога Алексея Старкова о «Бедном искусстве», об «алфавитах» художника, о женщинах-художницах; лекцию художника и активиста Игоря Поносова и презентацию его книги о стрит-арте «Искусство и город»; а также ряд специальных событий для зрителей – от фотопробега до занятий с детьми.

Опираясь на новейшие кураторские тенденции, А. Савицкая и А. Филатов создали своеобразную лабораторию по генерации новых смыслов. В выставке о жизни живых – людей, объектов, воспоминаний, историй – волей кураторов произошло совпадение локального и международного контекста. И это естественно, потому что в глобальном масштабе проблемы одни и те же, а локальные истории всегда более индивидуальны. Как считает куратор, искусствовед, критик Валентин Дьяконов, «сегодня выставки нет смысла делать, не объясняя, для чего нужно искусство, когда есть интернет, и “Жизни живых” удаётся превратить зрителя в свидетеля и лаборанта на эксперименте с неизвестным результатом» [4].

В результате проектно-художественной деятельности кураторов была создана альтернативная художественная реальность, сформированы коммуникативные, творческие, философские, понятийные, экспозиционные взаимоотношения. Выставка «Жизнь живых» продемонстрировала способы реинтерпретации, перекодирования и актуализации городского пространства средствами современного искусства; сформировали новый вектор художественных исследований, связанных с локальным краеведением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/articles.text?filial=3&id=74>. – Дата доступа: 04.03.2015.
2. Гуськов, С. Пока звук не выключаем / С. Гуськов // Colta.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/art/11885?page=2>. – Дата доступа: 27.07.2016.
3. Долгов, И. Другое животное / И. Долгов // Лесная газета. Отдельный выпуск [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://forestjournal.org/vB/> – Дата доступа: 06.01.2017.
4. Дьяконов, В. От Нижнего к высшему / В. Дьяконов // Коммерсант.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3047990>. – Дата доступа: 27.07.2016.
5. Жизнь живых // Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=3591> – Дата доступа: 16.07.2016.
6. Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 232 с.

7. Музей великих надежд // Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=2719>. – Дата доступа: 01.05.2015.

8. Простые чувства // Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=4232>. – Дата доступа: 10.07.2017.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается выставка современного искусства «Жизнь живых», реализованная группой кураторов в Волго-Вятском филиале ГЦСИ в 2016 г. Автор выявляет особенности проектно-художественной деятельности кураторов выставки, вследствие которой была создана альтернативная художественная реальность, сформированы коммуникативные, творческие, философские, понятийные, экспозиционные взаимоотношения.

SUMMARY

The article deals with the contemporary art exhibition «Living Alive» realised by a curatorial group in the Volga-Vyatka Branch of NCCA in 2016. The author reveals features of the design and artistic activity of the curators of this exhibition, which led to the creation of an alternative artistic reality and the formation of communicative, creative, philosophical, conceptual, exposition relationships.

Кулаков В. И.

СОСУДЫ ТИПА *WIEKAU*

Институт археологии РАН

(Поступила в редакцию 10.11.2017)

Погребальные комплексы эстиев – носителей древностей самбийско-натангийской группы (СНГ) западнобалтской культуры, обитавших в I – IV вв. н. э. на полуострове Самбия и на близлежащих прибрежных микрорегионах (историческая область «Янтарный берег»), – отличаются наличием в погребениях разнообразных керамических форм. В последней книге, посвящённой импортам, известным в римское время на Янтарном берегу, я коротко остановился на некоторых типах этой керамики, уже обозначенных предыдущими исследователями. Самым ранним сосудом из керамического массива эстиев являются кружки типа *Wiekau*. Первым из современных археологов обратил на него внимание варшавский исследователь Войцех Новаковски. Он связал его происхождение с влиянием вельбарских керамических традиций (нем. *gehenkelte Fusgefäße*) и назвал Самбию ареалом распространения кружек типа *Wiekau* [1, S. 59]. Их характеристика представлена ранее мною следующим образом: «...биконический сосуд с гусеницеобразной многочастной декоративной ручкой, восходящий к урнам группы поздней фазы культуры западнобалтийских курганов раннего железного века» [2, с. 280]. Формообразование кружек типа *Wiekau* восходило к нескольким источникам: в меньшей степени – урны группы *Okulicz IV* поздней фазы культуры западнобалтийских курганов (2-я половина I тыс. до н. э.), обладавшие

небольшими по параметрам многочастными ручками под шейкой сосуда, в большей степени – пшеворские миски группы *Dąbrowska II* и горшки группы *Dąbrowska IV*, трёхручные чаши фазы В₁, обладавшие узкими и высокими поддонами [3, с. 98], вельбарские урны типа *Woląiewicz VIIIС* и горшки типа *Woląiewicz XVA* [2, с. 280]. На связь кружек типа *Wiekau* с вельбарскими сосудами с узким поддоном первым обратил внимание Вильгельм Герте, датировав проникновение этой керамической формы на Самбию II в. н. э. [4, S. 169, Abb. 125, 126].

Для того, чтобы уточнить типологические и хронологические аспекты кружек типа *Wiekau*, в предлагаемой статье собраны подробно документированные 17 погребальных комплексов, в составе которых присутствуют названные артефакты. Некоторые из них содержат сосуды, родственные, но не адекватные кружкам типа *Wiekau*. Складывается впечатление, что на основе керамических форм различных культур Балтии раннеримского времени на Самбии возникли различные, хотя и родственные версии керамических форм. Так, в погребении D0-31 могильника *Dollkeim/Коврово* обнаружена урна с туловом дынеобразной формы, от которого вверх и вниз отходят два раструба в виде усечённых конусов (горло сосуда и его поддон) (рис. 1.1). Единственное отличие этой урны от вельбарских сосудов типа *Woląiewicz IVB* – отсутствие в нижней части тулова хрупчатой поверхности [2, с. 281]. От кружек типа *Wiekau* урна из погребения D0-31 (фаза В₂/С₁ [5, с. 18]) отличается отсутствием ручки и высотой тулова в 26 см. В комплексе вместе с упомянутой выше урной был встречен сосуд-приставка (рис. 1.2), восходящий к местным керамическим традициям раннего железного века и близкий вельбарским горшкам типа *Woląiewicz XVA* [3, рис. 130]. Если сосуд-приставка из погребения D0-31 имел биконическую форму тулова, не актуальную для кружек типа *Wiekau*, то сосуд из погребения Lo-o/Nr могильника *Lobitten/Луговое* имеет тулово с S-видным профилем и сужающиеся кверху и книзу горло и поддон (рис. 1.3). При этом гусеницевидная ручка у этого сосуда показывает ориентацию его мастера на местную керамику культуры западнобалтийских курганов.

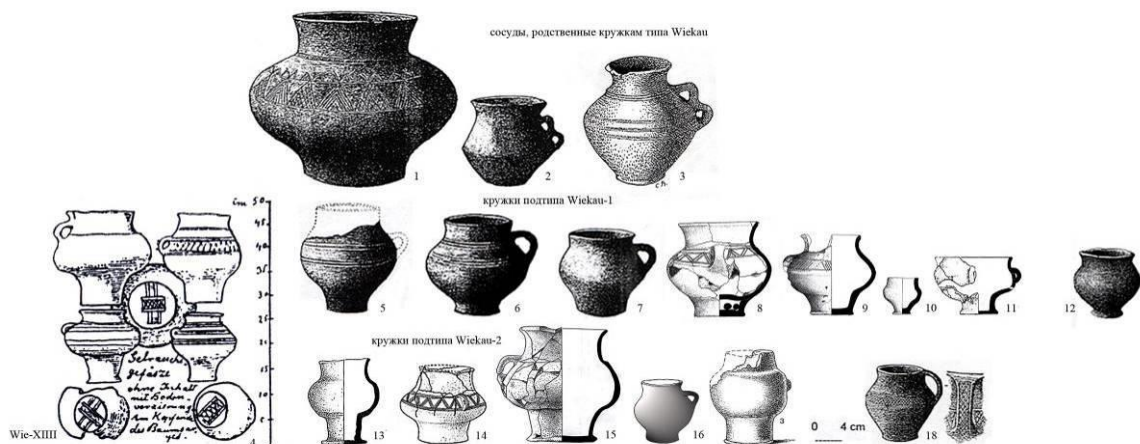


Рисунок 1. Базовая таблица сосудов типа *Wiekau*: 1, 2 – погребение D0-31 грунтового могильника *Dollkeim/Коврово*, Зеленоградский р-н; 3 – погребение Lo-o/Nr могильника

Lobitten/Луговое, Зеленоградский р-н; 4 – погребение Wie-XIII могильника *Wiekau*/Хрустальное, Зеленоградский р-н; 5 – погребение Do-4 могильника *Dollkeim*/Коврово; 6 – погребение Do-14а могильника *Dollkeim*/Коврово; 7 – погребение Do-17 могильника *Dollkeim*/Коврово; 8 – погребение L-195 могильника *Lauth*/Б. Исаково, Гурьевский р-н; 9 – погребение L-3 могильника *Lauth*/Б. Исаково; 10 – погребение L-196 могильника *Lauth*/Б. Исаково; 11 – погребение L-200 могильника *Lauth*/Б. Исаково; 12 – погребение Eis-21 могильника *Eisliethen*/Сиренево, Зеленоградский р-н; 13 – погребение L-11С могильника *Lauth*/Б. Исаково; 14 – погребение H-51k могильника *Hünenberg*/Гора Великанов, Зеленоградский р-н; 15 – погребение L-202 могильника *Lauth*/Б. Исаково; 16 – погребение Sc-14 могильника *Schlakalken*/Ярославское, Зеленоградский р-н; 17 – погребение Te-23 могильника *Tengen*/окр. Ушаково, Гурьевский р-н; 18 – погребение Grei-18 могильника *Greibau*/Люблино-Краснополье, Зеленоградский р-н (1, 2, 5 – [5, рис. 28]; 7; 15; 20; 3 – [12, S. 74]; 4 – [2, рис. 15]; 8, 10, 11 – [6]; 9, 13 – [7, Taf. 3, 13]; 12, 18 – [13, S. 2]5, 31; 14 – [14]; 15 – [10]; 16 – [1], Taf. 91,13,14; 17 – [11, Taf. I, II]).

Кружки типа *Wiekau*, исследуемые в данной статье, имеют ведущий признак – дынеобразную (а не биконическую, как ранее предполагал автор статьи) форму тулова с двумя направленными вверх и вниз выступами (горло и поддон), формовавшимися керамистом, очевидно, отдельно от тулова. Эти выступы имеют объёмную форму в виде усечённого конуса. Венчик кружек типа *Wiekau*, как правило, отогнут наружу, что предполагает выливание наружу содержимого этого сосуда. Специфическая форма тулова, сходная с формой тулова позднейших восточнославянских «чугунков», предполагает обеспечение доступа огня в очаге, в котором стоял сосуд, к максимальной плоскости дна, что способствует ускоренному кипению жидкости в сосуде. Кухонное предназначение кружек типа *Wiekau* подчёркивается редким изображением на них декора и значительной (до 1 см) толщиной стенок сосудов. Лощение поверхности представлено далеко не на всех сосудах, их обжиг неравномерен (последствия пребывания в огне очага). Эти две особенности кружек типа *Wiekau* стали причиной плохой сохранности данных сосудов в погребальных комплексах. По всем признакам, кружки типа *Wiekau* предназначались для варки жидкой пищи (супов) и, обладая довольно значительными размерами, вряд ли по праву могут называться «кружками» (нем. die Krüge). Различия в чередовании остальных признаков этих сосудов позволили выделить в их массиве два подтипа:

Wiekau-1 – сосуды высотой около 16 см, ширина горла примерно в 1,5 раза превышает ширину поддона (рисунок 1, средний ряд сосудов). Самые миниатюрные сосуды данного подтипа (высотой около 12 см) имеют бортик по нижнему периметру поддона, способствующий устойчивости сосуда на плоскости. Большая часть объектов данного подтипа снабжена небольшими одиночными кольцеобразными ушками под шейкой сосуда, предназначенными, скорее всего, для обеспечения удобного наклона. Обращает на себя внимание уникальный сосуд из погребения L-195 могильника **Lauth**/Большое Исаково, в котором внутренний объём поддона отделён глиняной перемычкой от основного объёма тулова и содержит

несколько глиняных шариков. Тем самым кружка типа *Wiekau* превращена в погремушку.

Wiekau-2 – сосуды высотой от 12 до 16 см, диаметры горла и поддона практически одинаковы, поддон по всему основанию снабжён бортиком. Ушками снабжена меньшая часть сосудов. Как уже отмечалось выше, прорезной орнамент на кружках типа *Wiekau* весьма редок и представлен одиночной полосой, составленной из зигзагов (подтипы *Wiekau-1* и *Wiekau-2*), или прорезными горизонтальными линиями (подтип *Wiekau-1*).

Для выяснения подробной хронологии кружек типа *Wiekau* в рамках выделенных подтипов следует уточнить хронологию погребальных комплексов, содержащих эти сосуды, при помощи компонентов инвентаря с устойчивой датировкой.

Кружки подтипа *Wiekau-1*

Погребение Wie-XIII могильника *Wiekau*/Хрустальное – труположение (далее – ИНГ) впущено под каменную кладку, благодаря чему её часть провалилась (была засыпана?) в пределах траншеи под впускное захоронение. На материке были обнаружены следы деревянного «саркофага», содержащего остатки труположения с северной ориентировкой. Извне к северной стенке «саркофага» примыкал сложенный из каменных плит ящик, содержащий четыре сосуда-приставки (кружки типа *Wiekau* – рисунок 1.4). На дне одного из этих сосудов прорезана крестообразная фигура, имитирующая позднелатенские сакральные (?) изображения. Примечателен факт вставки в пшеворский сосуд на высоком поддоне из могильника *Crossen* осколка стенки римского стеклянного сосуда [4, Abb. 127], что подчёркивает сакральный смысл этой части сосуда для обитателей Балтии раннеримского времени. Один из сосудов, найденных в погребении Wie-XIII, содержал остатки погребального костра. К востоку от остатков костяка были обнаружены обломки щита и два сломанных наконечника копья. Местоположение остальных находок (две фибулы типа AV,131, железная пряжка, топор, боевой нож) в описании захоронения не обозначено. В погребении Wie-XIII захоронен мужчина-воин, связанный (согласно умбону щита со стержнем) с древностями пшеворской культуры, комплекс датируется фазой B₂/C₁ [2, с. 51 – 54]. Более ранний комплекс, над которым была сооружена курганообразная каменная кладка, очевидно, полностью уничтожен позднейшим впускным погребением.

Погребение Do-4 – ИНГ перекрыто круглой в плане каменной кладкой. Инвентарь: четыре бронзовые фибулы типов AII,42, AIII,61, AIII,62, пара бронзовых браслетов, стеклянные бусины, бронзовая фалера, кружка типа *Wiekau* (рисунок 1.5) нож, бронзовая застёжка от пояса, поясная накладка. Погребение содержит останки женщины и датируется по комплексу фазами B_{1a}-B_{1b} [5, с. 14].

Погребение L-195 – ИНГ с северной ориентировкой, перекрытое каменной кладкой. В заполнении в северной части могилы, имеющей в плане овальные очертания, зафиксирована каменная стела. Под ней выявлено

скопление пяти сосудов, среди которых обнаружена кружка типа *Wiekau* (рисунок 1.8). В районе плеч костяка обнаружена пара бронзовых перекладчатых фибул типа AIV,84, бронзовая фибула «прусской серии», в районе запястий – пара бронзовых браслетов типа *Kamieńczyk*, на талии – бронзовая пряжка самбийского пояса, нож с остатками деревянной рукояти и обломок круглой накладки (фибулы?) [6]. По фибулам женский комплекс погребения L-195 датируется фазами B₂ и B₂/C₁ [3, с. 36].

Погребение L-3 – ИНГ в перекрытой несколькими камнями (кладка была уничтожена распашкой?) могиле прямоугольных очертаний. Судя по остаткам костного тлена, костяк был ориентирован головой на север. У его левого виска находилась кружка типа *Wiekau* (рисунок 1.9), снабжённая под шейкой наделом в виде псевдоручки (без отверстия). К востоку от этого сосуда находился наконечник копья. Ниже шеи костяка была обнаружена фрагментированная бронзовая фибула «прусской серии» типа AIII,57 (?), у пояса – нож с остатками деревянной рукояти и кожаных ножен. Погребение L-3 содержит останки мужчины-воина и датируется по комплексу фазой B₂/C₁ [7, S. 117].

Кружки подтипа *Wiekau*-2

Погребение L-11C – безурновое трупосожжение (далее – КРМ). В центре могилы овальной в плане формы находилась перевернутая вверх дном лепная миска с тремя выступами. «Внутри миски было обнаружено незначительное количество мелких кальцинированных костей (возможно, остатки заупокойной пищи?). К мискам примыкал миниатюрный лепной сосуд с вертикальным наделом. Юго-восточнее группы сосудов было выявлено овальное в плане скопление кальцинированных костей средних и мелких размеров. В нём: нож, обожжённая бронзовая фибула типа AVI,168. У южной окраины скопления костей находился сосуд типа *Wiekau* и шайбовидная янтарная бусина. Дата по фибуле – 200 – 275 гг.» [8, с. 135]. Кружка типа *Wiekau* (рисунок 1.13) лежала у мисок. Гендерная принадлежность погребённого не выявлена.

Погребение L-202 – ИНГ в могиле овальной в плане формы, перекрытой каменной кладкой. В северной части могилы обнаружены развалы двух сосудов-приставок, один из которых – кружка типа *Wiekau* (рисунок 1.15). Инвентарь: две бронзовые фибулы (типов AIV,79 и AVI,148), бронзовая пряжка типа M-L G34 (фазы B₂ и B₂/C₁ [9, S. 34]), железная подпружная пряжка и поясная накладка (?) у ног костяка, кресало, оселок, нож, кусок кремня, севернее головы погребённого – два наконечника копий. К западу от захоронения мужчины-воина располагалось конское погребение, содержащее пару железных шпор, пряжку с железной рамкой и бронзовой обоймицей [10]. По фибулам погребение L-202 датируется фазами B₂ и B₂/C₁.

Погребение Те-23 – КРМ в виде группы кальцинированных костей, перекрытой каменной кладкой. В её составе находился камень естественно-цилиндрической формы, возможно, являвшийся стелой. На камнях располагалась лепная миска. Рядом с группой кальцинированных костей в

могиле находилась кружка типа *Wiekau* (рисунок 1.17). Кроме того, было обнаружено глиняное биконическое пряслице [11, S. 12, Taf. I,II], что может указывать на женский пол погребённого здесь субъекта. Дата погребения Те-23 согласно особенностям обряда (в том числе безурновая КРМ), указывающего на связь со скандинавскими традициями (каменная стела), – позднеримское время [2, с. 275].

Итак, выясняются особенности погребальных комплексов, содержащих различные версии кружек типа *Wiekau*.

Сосуд подтипа *Wiekau-1* находится, как правило, в головах ориентированного на север скелета в ингумациях, могилы которых перекрыты каменными кладками. Дата этих комплексов расположена в пределах фаз B_{1a} – B_2/C_1 , хотя В. Новаковски датировал появление этих сосудов в Янтарном крае фазой B_2 [1, S. 59].

Сосуд подтипа *Wiekau-2* представлен в основном в кремированных погребениях, датируемых фазами B_2/C_1 – C_1 .

Приведённые выше данные о специфических признаках погребальных комплексов, содержащих кружки типа *Wiekau*, позволяет сделать вывод о том, что эти сосуды появляются в ритуальном обиходе эстиев в начале I в. н. э., сохраняя (без хронологического хиатуса) часть традиций местного керамического производства предримского времени и реализуя черты культовой керамики пшеворской и вельбарской культур. Последний аспект, являющийся превалирующим в генезисе кружек типа *Wiekau*, указывает на участие в жизнедеятельности общин эстиев пришельцев из ареалов указанных культур, что подтверждается и анализом других компонентов погребального инвентаря, обнаруженного на могильниках Самбии фазы B_1 и начала фазы B_2 [3, с. 31]. Принадлежность кружек типа *Wiekau* ранней фазы их бытования культовому обиходу аллохтонов подчёркивается фактом нахождения этой формы керамики в составе инвентаря трупоположений с северной ориентировкой, связанных с древнегерманскими или кельтскими пришельцами, переселившимися в Янтарный край в I – II вв. н. э. [3, с. 19, 20].

Кружки типа *Wiekau* продолжают помещаться в захоронения эстиев и после того, как они отказались от обряда трупоположения. Использование в ритуальных целях этих сосудов осуществляется населением Самбии ещё на фазе C_1 . Исчезновения из обихода эстиев кружек типа *Wiekau* совпадает (является результатом) с переменой на рубеже II – III вв. н. э. многих признаков древностей эстиев, что стало результатом влияния на жителей Балтии последствий Маркоманнской и Готской войн [2, с. 289]. Линии развития кружек подтипов *Wiekau-1* и *Wiekau-2* завершаются деградированными формами, лишь отдалённо напоминающими свои прототипы (рисунок 1.12, 1.18). Как показывает анализ особенностей формы данных сосудов, в погребальных комплексах они выступали вместилищами заупокойных подношений (похлёбка).

Кружки типа *Wiekau* являются материальным показателем поликультурных истоков древностей эстиев в I – III вв. н. э.

ЛИТЕРАТУРА

1. Nowakowski, W. Das Samland in der römischen Kaiserzeit und seine Verbindungen mit den römischen Reich und der barbarischen Welt / W. Nowakowski. – Marburg-Warszawa : AS Druk, 1996. – 170 S.
2. Кулаков, В. И. История Пруссии до 1283 г. / В. И. Кулаков. – М. : Индрик, 2003. – 364 с.
3. Кулаков, В. И. Сокровища Янтарного края. Показатели инокультурных влияний на древности Самбии и Натангии в I – IV вв. н. э. / В. И. Кулаков. – Калининград : Калининградская книга, 2016. – 359 с.
4. Gaerte, W. Urgeschichte Ostpreußens / W. Gaerte. – Königsberg : Gräfe und Unzer Verlag, 1929. – 406 S.
5. Кулаков, В. И. Доллькайм-Коврово. Исследования 1879 г. / В. И. Кулаков. – Минск : Институт истории НАН Беларуси, 2004. – 135 с.
6. Скворцов, К. Н. Отчёт по охранным раскопкам грунтового могильника Лаут-Б. Исаково Самбийско-Натангийской археологической экспедицией в 2003 г. / К. Н. Скворцов // Архив Института археологии Российской академии наук (ИА РАН). – Фонд 1. Р. 1. № 25796.
7. Skworzov, K. Das Gräberfeld der römischen Kaiserzeit von Bol'schoe Isakovo (ehemals Lauth, Kreis Königsberg): Katalog der Funde aus dem Grabungen 1998 und 1999 / K. Skworzov // Offa. – Neumünster, 2007. – Bd. 61/62. – S. 111 – 219.
8. Кулаков, В. И. Сосуды с налепами в древностях эстиев на материале могильника Lauth/Б. Исаково / В. И. Кулаков // Slavia Antiqua. – Poznań, 2014. – Т. LIV. – С. 117 – 141.
9. Madyda-Legutko, R. Die Gürtelschnallen der Römischen Kaiserzeit und der frühen Völkerwanderungszeit im mitteleuropäischen Barbaricum / R. Madyda-Legutko. – Oxford : BAR International Series 360, 1986. – 233 p.
10. Скворцов, К. Н. Отчёт по охранным раскопкам грунтового могильника Лаут-Б. Исаково Самбийско-Натангийской археологической экспедицией в 2004 г. / К. Н. Скворцов // Архив ИА РАН. – Ф. 1. Р. 1. № 25797.
11. Berendt, G. Zwei Gräberfelder in Natangen und zwar Tengen bei Brandenburg und Rosenau bei Königsberg / G. Berend // Schriften der Physikalisch-Ökonomischen Gesellschaft zu Königsberg. – 1874. – Bd. 14. – S. 91 – 112.

РЕЗЮМЕ

Кружки типа *Wiekau* – одна из форм керамических сосудов, присущая древностям эстиев начала нашей эры. Формообразование этих сосудов связано как с традициями керамического производства носителей культуры западнобалтийских курганов раннего железного века, так и (в основном) с наследием вельбарской и пшеворской культур. Кружки типа *Wiekau* появляются в погребениях населения полуострова Самбия в начале I в. н. э. и производятся местными мастерами до начала III в. н. э. Эти сосуды с ритуальной пищей в погребениях, в I – II вв. н. э. характерны для населения, продолжавшего соблюдать на Самбии традиции южных соседей эстиев.

SUMMARY

Mugs type *Wiekau* – one of the forms of ceramic vessels inherent Antiquities of the Aestii beginning of our era. Shaping these vessels it is connected both with the traditions of ceramic production of culture werstbaltic barrows Early Iron Age, and (mostly) with the legacy Wielbark and Przeworsk cultures. Mugs *Wiekau* type appear in the burials of the population of the peninsula Sambia at the beginning I century BC and produced by local craftsmen before starting the III century BC. These vessels contained in the burial ritual food in the I – II century BC

characteristic of the population, continue to observe traditions on Sambia southern neighbors of the Aestii.

Мдивани Т. Г.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА НЕСВИЖА В ДИНАМИКЕ СОЦИОИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА: XVIII ВЕК

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 11.12.2017)

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г16-055

Художественная культура радзивилловского Несвижа до первого раздела Речи Посполитой (1772) представляла собой целостное многоэлементное явление. В течение нескольких столетий развивались типографское дело, связанное с книгопечатанием и книжной графикой, музыкальное и театральное искусство (балет, опера, драма), а также живопись, сценография и декоративно-прикладное искусство. Становлению и развитию художественных традиций в радзивилловском Несвиже способствовали различные факторы: усиление гуманистических идей в жизни общества, просветительская деятельность православных братств, кафедральных, иезуитских и протестантских школ, в которых не только выполнялись образовательные программы в области естественных и гуманитарных наук, но и осуществлялась подготовка профессиональных певческих кадров, расширялись знания и навыки в сфере театрального искусства и искусства танца. Многопрофильная художественная культура «радзивилловского Несвижа» имела своим результатом создание Я. Голландом первой белорусской оперы «Агатка, или Приезд пана», широкую деятельность музыкального театра со специальной балетной труппой и Придворной капеллой с оркестром, превышавшим по своему составу оркестр князя Эстергази в Австро-Венгрии, а также уникальные росписи костёла Божьего Тела, сохранившие художественную ценность и социальное значение до наших дней. Между тем, несмотря на то, что литература, посвященная Радзивиллам, многочисленна¹, художественная культура «радзивилловского Несвижа» как целостное, многоэлементное явление, богатое по своему содержанию и исторической значимости, пока не получила системного научного осмысления. Это актуализирует историко-теоретический аспект изучения несвижской художественной культуры в контексте отечественного и европейского искусства.

На наш взгляд, художественная культура XVIII в., сформировавшаяся во владениях несвижской радзивилловской династии, является атрибутом менталитета и образа жизни князей (в силу их аристократического происхождения), где органично взаимодействуют религиозные и светские

¹ Это, прежде всего, энциклопедия «Великое княжество Литовское», материалы белорусских, польских и английских исследователей: Г. Барышева, О. Баженовой [1], О. Басальги, И. Беньковской, Н. Высоцкой, О. Дадиомовой [2], А. Журавской-Витковской, О. Клецкиной [3], А. Миллера, А. Сайковского, А. Техановецкого, В. Ярмолинской.

начала, церемониальные и ритуальные действия, обязательность коллекционирования и написания портретов, музицирование, изучение языков и прочее, а также разнообразные благотворительные акции, обеспечивающие гражданский статус Фамилии (мануфактурное дело, обучение детей незнатного происхождения и т. п.). Род Радзивиллов, как показывает история, тяготел к универсализму, был отзывчив к самым разнообразным культурным импульсам и говорил «разными языками»: белорусским, польским, западноевропейскими, русским. Всё это определило художественные интересы представителей рода на протяжении столетия.

Особенностью формирования и развития несвижского культурного художественного феномена является тесное взаимодействие разных сфер приложения творческих усилий музыкантов, театралов, сценографов, живописцев, литераторов, архитекторов и танцоров. Так, после шведской войны в Несвиже началось изготовление диванов и шпалер (1714), был составлен первый каталог французских книг библиотеки Радзивиллов (1720), открыта шпалерная и ковровая мануфактура (1721), созданы алтари святых Иосифа и Магдалены в костёле Божьего Тела (1722). Спустя год в иезуитском коллегиуме ставится первая театральная постановка «Зрелище мира», с хорами и одой «Славный математик и астроном открывает Новый Свет», которую можно рассматривать как оперно-балетный театр в традициях западноевропейской музыкально-театральной культуры. Вскоре, в 1724 г., состоялся первый концерт Придворной капеллы Радзивиллов, в её функции входило участие как в светских мероприятиях (концерты, балы), военных парадах, театральных представлениях, так и в костельных службах и гражданских церемониях. В этот же период начались работы по возрождению Альбы (парк, оранжереи, манеж), где во дворце «Эрмитаж» выполнил монументальные росписи придворный художник Ксаверий Доминик Геский. Когда очередной владетель замка М. К. Радзивилл, по прозвищу «Рыбонька», IX ординат несвижский, женился (1725) на Франтишке Уршуле Радзивилл из рода князей Вишневецких герба «Корибут», то художественная жизнь поместья стала еще более разнообразной. Например, 18 и 19 мая 1727 г. состоялись празднества в честь рождения сына Михаила, на которых капеллой исполнялся «Te Deum Laudamus», в 1729 г. была создана мастерская декоративной и лицевой вышивки, а на зимние святки, 19 января, устраивались игры, танцы, потехи с масками. 26 февраля того же года по случаю завершения работы трибунала снова исполняется «Te Deum Laudamus». К 40-м годам XVIII в. несвижский художественный двор окончательно сформировался. Князь Михаил Казимир Радзивилл «Рыбонька» строил его по западноевропейскому образцу, включив архитекторов, живописцев, скульпторов, мозаичистов (несвижская, жолкевская, копыльская группы, мастера, работающие по разовым контрактам), музыкантов (инструменталистов и вокалистов), танцоров и актёров. Главным художником-премьером-малыжом при дворе князя был К. Д. Геский; при дворе его матери, княгини Анны, – итальянский художник Ян де Фулчи. В 1733 г. К. Д. Геским пишется портрет в лавровом венке князя Яна XIV Владислава Радзивилла, а уже к середине 1740-х годов в Несвижском замке создаётся зал

князей Вишневецких с их портретами, выполненными К. Лютницким и С. Миколаевским. Портрет княгини Теофилии Вишневецкой из рода Лещинских – единственное произведение, которое К. Лютницкий выполнял под руководством К. Д. Геского. В это же время закладывается мануфактура шёлковых поясов, на территории замка строится часовня. Спустя два года М. К. Радзивилл «Рыбонька» заказывает гданьскому графику П. Боссе гравюры с генеалогическим древом радзивилловского рода. В 1750 г. Радзивиллы делают художнику К. Лютницкому заказ на создание уже 166 фамильных портретов для Мирского замка.

Расцвет художественной культуры радзивилловского Несвижа тесно связан с театральными спектаклями Франтишки Уршули Радзивилл. Будучи талантливым драматургом и автором театральных пьес, она участвовала в отборе артистов, танцоров, помогала режиссёру и иногда выступала сценографом. Гравирование эскизов (14 гравюр) осуществлял Михаил Жуковский. Первая постановка театральной пьесы «Пример справедливости» относится к 1740 г. Спектакль ставится в замке Радзивиллов, хотя открытие театра для представления драматических пьес с музыкой и танцами (балетом) относится к 1748 г. Для постановки комического репертуара в 1740 г. за пределами замка на реке Уша был открыт новый придворный театр.

Для театральных спектаклей использовались актуальные формы сценографии: рельефные декорации, провизорный театр, кулисы, спектакли шли в музыкальном сопровождении. Жанровой основой служила драма, включающая музыку, танцы, разговорную речь. К середине столетия в радзивилловском Несвиже функционировало пять театральных сцен, где 4 принадлежали князьям: в замке («Замковый театр Ф. У. Радзивилл», или «Комедихаус»), за пределами замка на реке Уша («Консоляции»), в парке возле замка («Зелёный театр»), а также в «Эрмитаже» в Альбе. Архитектором был М. Педетти, строителем – К. Жданович. Художественное оформление спектаклей осуществлялось также К. Д. Геским. На сцене ставились пьесы не только Ф. У. Радзивилл, но и Ж. Б. Мольера, Вольтера в переводе с французского языка на польский. В день рождения М. К. Радзивилла в 1750 г. в Замковом театре была поставлена комедия «Заира» Вольтера.

Помимо радзивилловских театральных сцен в Несвиже, в манеже Рыцарской академии, функционировал театр иезуитского коллегиума, где спектакли шли с 1730 г. на латинском языке (например, масленичная драма «Дух бурь, вызванный из винного погреба среди пенящихся чаш неистовством тирана» (с хорами и интерлюдиями), бытовая драма «Золотая свобода вне свободной власти царства мудрых» с хором, интерлюдией и балетом).

Музыкальная составляющая спектакля являлась прерогативой Придворной капеллы, включавшей солистов, хористов и инструменталистов, образующих камерный оркестр. И хотя в оркестре в то время насчитывалось около 30 человек, но и этого количества было достаточно для сопровождения действия. В репертуар капеллы входили серенады Г. Пуньяни; симфонии Й. Гайдна, Й. Эйхнера, И. Наумана, Н. Йомели; концерты Я. Стамица, К. Абея, Т. Крамера, Ф. Госсека, Я. Голланда, Э. Ванжуры, М. К. Огинского, М. Радзивилла. В 1751 г. Придворную капеллу возглавил Я. Ценцилович, подданный Радзивиллов, вернувшийся в Несвиж

после учёбы в Риме. Капелла не только участвовала в спектаклях, но и давала концерты, была задействована в службах костёла Божьего Тела. Многосторонние функции капеллы неслучайны: в то время духовная и светская музыка активно взаимодействовали, поскольку церковный канон западного христианства включал в службу исполнение вокально-инструментальной музыки в сопровождении или без сопровождения органа. Тем самым, именно в XVIII в. в Западной Европе формировались традиции академической музыки, которые затем были развиты во всех странах европейского региона.

Князя Радзивиллы следовали формирующейся традиции, используя в своей художественной жизни репертуар европейских концертных залов и музыкальных театров, а также богослужебного ритуала западнохристианской церкви. Например, «*Veni creator spiritus*», «*Te Deum laudamus*» исполнялись и на праздники, и на именины, и по случаю рождения детей Радзивиллов как в замке, так и в костёле на латинском языке. В то же время в честь княгини Ф. У. Радзивилл капелла исполнила в 1751 г. кантату уже на итальянском языке от имени персонажей античности – Авроры, Зефира, Времени, Любви и т. д.

К этому времени в Несвиже формируется и хореографическое искусство, которое называется балетом, танцами. Хореография включается в театральные спектакли Ф. У. Радзивилл. Например, театральная постановка «Счастливое несчастье» по либретто Ф. У. Радзивилл отличается конкретным жанровым определением – опера-балет; комедия «Любовь – превосходная мастерица» в постановке Ф. У. Радзивилл имеет точную ремарку – «с балетом». Обучали танцам как в музыкальной школе, так и в театре. Танцы (балет) присутствуют и в спектаклях иезуитского коллегіума. Так, комедия «Дикий американец, или Простота, что руководствуется светом прирожденного ума» включает в свою структуру балет и интермедию «Пьяница». В 1761 г. состоялась постановка балетов с музыкой И. А. Хассе «Чернокнижник, любовью наказанный» и «Разорванный союз, или Счастливый невольник».

Расцвет художественной культуры в радзивилловском Несвиже определялся социальным статусом князей. В 1751 г. М. К. Радзивиллом «Рыбонькой» был получен специальный привилей от короля Августа III на возобновление деятельности Несвижской типографии, что позволило издать пиктографическую карту с изображением храмов ордена бернардинцев Литовской провинции (гравёр Г. Лейбович) и книгу «Комедий и трагедий» Ф. У. Радзивилл (1754). Одновременно создаются Несвижская диванная и суконная мануфактуры, а также мануфактура по изготовлению гобеленов и кунтушовых поясов [1]. Это оказалось очень важным для развития новой сферы художественной культуры: в 1752 г. по заказу Михаила Казимира «Рыбоньки» изготавливается серия гобеленов «Из истории дома нашего» – истории рода Радзивиллов. Сохранилось 5 гобеленов: «Парад войска под Заблудовом в 1744 году»; «Утверждение княжеского титула Радзивиллам императором Карлом V в 1547 году»; «Взятие в плен Станислава Михаила Кричевского под Лоевом в 1649 году»; «Битва под Славечно в 1756 году»; «Подтверждение княжеского титула Радзивиллов на сейме Речи Посполитой в Петркове в 1649 году» по графическим картонам придворных художников

К. Д. Геского, М. Скшицкого, А. Зашконта, К. Петрановича, а также альбом графических портретов 11 поколений семьи Радзивиллов «*Icones Familiae Ducalis Radivillinae*» [1].

Деятельность Радзивиллов находилась в тесной связи с церковной жизнью города, особенно с фарным костёлом Божьего Тела. В 1746 – 1747 гг. был составлен проект погребальной церемонии и катафалка княгини Анны Катарини Радзивилл из Сангушек в названном храме. В последующие годы архитектором М. Педетти разрабатывается проект перестройки интерьера костёла Божьего тела и ансамбля стукковых алтарей. В 1752 г. К. Д. Геский создаёт большое алтарное полотно «Тайная вечеря» для этого же костёла, а художник К. Петранович – живописные панно для алтарей св. Франтишка Ксаверия и св. Игнатия Лойолы в пресбитериуме. В 1763 г. Ю. К. Геский осуществил монументально-декоративную роспись интерьера доминиканского костёла в Несвиже. В богослужениях и церемониях активно участвует Придворная капелла Радзивиллов. Так, во время пышных похорон Франтишки Уршули Радзивилл в 1753 г. в исполнении капеллы звучали траурные песнопения, месса; на погребении Михала Казимира Радзивилла «Рыбоньки» (1763) – «*Miserere*» («Смилуйся, Боже») и «*Wigilie*» (ночное богослужение).

Таким образом, до первого раздела Речи Посполитой художественная культура Несвижа продолжала играть важную роль в жизни Радзивиллов и города Несвижа как целостное и многоэлементное явление, несмотря на то, что Кароль III Станислав Радзивилл («Пане Коханку»), Х ординат несвижский, по политическим мотивам уехал за пределы страны. И хотя Несвиж оставался в составе Речи Посполитой, сохраняя все традиции и атрибутику княжеского двора-города западноевропейского типа, однако во всем ощущалось дыхание нового времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баженова, О. Д. Радзивилловский Несвиж. Росписи костёла Божьего тела / О. Д. Баженова. – Минск : Харвест, 2007. – 414 с.
2. Дадзіёмава, В. У. Музыкальная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / В. У. Дадзіёмава. – Мінск : БДАМ, 2004. – 384 с.
3. Клецкіна, В. Еўрапейскія балетмайстры ў тэатрах Радзівілаў XVIII ст.: на падставе архіўных дакументаў / В. Клецкіна // Роднае слова. – 2013. – № 9. – С. 85 – 87.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется многообразие художественной культуры в радзивилловском Несвиже XVIII в. Особое внимание обращено на театральные постановки, а также на оформление интерьера костёла Божьего Тела.

SUMMARY

In the article the variety of art culture in radzivillovsky Nesvizhe is analyzed the XVIII century. Special attention is paid on theatrical performances and also on registration of an interior of the church of the God's Body.

КРИЗИС ЖАНРА. ПОРТРЕТ В БЕЛОРУССКОЙ ФОТОГРАФИИ 1-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

В русле классических рассуждений Ролана Барта и Сьюзан Сонтаг о фотографии нашему восприятию данного объекта препятствует прочная связка изображения со своим референтом. Иными словами, зритель склонен видеть, что изображено на снимке, но не саму фотографию. В случае с портретом данная склонность особенно затрудняет объективное восприятие. Человек вызывает эмпатию, смешанную со снисходительным сочувствием. Люди на старых снимках находятся в своём «здесь и сейчас» и, в отличие от позднейшего зрителя, не представляют своего будущего – этим объясняется снисходительность.

Есть ещё одна тенденция постсоветского общества: поиск утраченной или скрытой истории. Этим объясняется повышенное внимание к старым альбомам и снимкам. Такой подход тоже искажает восприятие фотографии как она есть: оценивается не мастерство и замыслы фотографа, качество техники, а иллюзия обретения связи с прошлым.

Предметом интереса в данной статье является именно фотография конца XIX – 1-й половины XX в. как артефакт и визуальный текст. Анализируемые снимки систематизируются по хронологии, оцениваются как художественные произведения, выделяется их внутренняя структура в общем массиве.

При характеристике фотопортретов 2-й половины XIX в. исследователи отмечают, что основной чертой в них было «содержание статусности изображённого на них человека, простота композиции намекает на спокойный и размеренный уклад, некоторую, заданную его временем и культурой, тихую программу жизненных вех – от рождения до смерти» [1]. Типичный портрет того времени создаётся по меркам заказчика, согласно его взглядам и представлениям.



«Говорит» композиция кадра, поза, одежда, фон, в меньшей степени – лицо. Изображение приближается, насколько возможно, к живописным

эстетическим канонам. Люди позируют в напряжённых и непривычных позах в своей (или взятой напрокат) лучшей одежде, которая их только сковывает на фоне, не имеющем к ним никакого отношения. Нестыковки фона, костюма, обуви, позы делают такой портрет социальной иронией: «Трудящиеся – правда, крестьяне в этом отношении были проще и наивнее рабочих – начали принимать в качестве собственных определённые стандарты класса, который ими правил; В то же время само принятие ими этих стандартов, само соответствие этим нормам, не имевшим никакого отношения ни к их собственному наследию, ни к их каждодневной жизни, приговорило их к тому, чтобы всегда (и стоящие выше классы способны были это заметить) оставаться внутри системы этих стандартов второсортными, неуклюжими, грубоватыми, настороженными» [2, с. 68]. В большинстве случаев ни фотограф, ни те, кого он снимал, ни те, кому эти люди показывали снимки, не проникались подобной иронией. Это был естественный порядок вещей, а ирония намного позднее стала массовым явлением. Такая съёмка была востребованна, за неё платили. Позже данная тенденция приобрела новое направление – провинциальная наивная фотография, символом которой стал ковёр на стене.



Этот стандарт не столь очевидно, но в равной степени распространялся на элитарные портреты, что хорошо проиллюстрировал Моисей Наппельбаум: «Однажды меня пригласили для съёмки в небольшое поместье. Заказ был малоинтересен и довольно затруднителен. Сейчас я смотрю на это иначе. Нет такой темы, которой нельзя было бы заинтересоваться и выполнить её осмысленно и художественно. Пришлось снимать группу людей, сидящих за столом. Помню, что отец семейства держал книгу, кажется, Евангелие и смотрел на меня, дети сидели чинно по обеим сторонам стола, боком к аппарату, слушая чтение, и тоже смотрели на фотографа. У меня не хватило храбрости вытащить из-за стола старого отца и посадить его в кресло, окружить детьми, чтобы каждый принял естественную позу, по-своему реагируя на услышанное. Не хватило смелости и уверенности в себе, чтобы разрушить этот наигранный символ благонравия» [3; с. 35 – 36]. М. Наппельбаум, будучи коммерческим портретистом, стремился выйти за

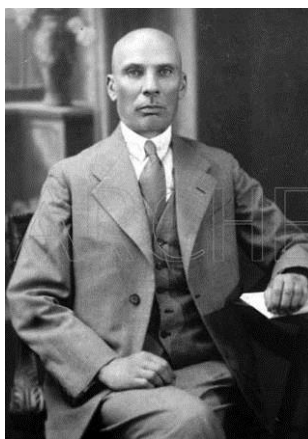
рамки общепринятых тогда правил портрета. Технически его волновали проблемы фона, который не должен играть самостоятельной роли в изображении, а также вопросы, связанные с освещением и ретушью. Идеалом фотографа был такой портрет, все элементы которого направлены на выражение личности портретируемого, его характера, психологии. Уже через них зритель мог бы догадываться о социальной роли и статусе, считывать историю того, кого видит в кадре. Заказчика, заинтересованного в подобном портрете, М. Наппельбаум нашёл только в артистической среде Петербурга, а позже – в лице руководства большевиков.



Семья графа Ежи Гуттен-Чапского, Прилуки под Минском. Фото М. Наппельбаума, 1902 г.

Другие портретисты, свободные от тиражирования коммерческих и социальных шаблонов, снимали, как правило, в кругу близких людей либо в рамках проектов, ориентированных на типологии. Их творчество почти не оказывало влияния на мейнстримных фотографов. Те, в свою очередь, в большей или меньшей степени совершенствовали только техническую сторону своей работы.

Перелом наступил после Первой мировой и революций 1917 г., когда произошло смешение традиционных статусов, которое привлекло большее внимание непосредственно к личности. Во многих портретах рубежа 1910 – 1920-х годов ощущается некоторая растерянность: ни модель, ни фотограф точно не представляют, в каком качестве, роли, статусе следует выглядеть человеку на фотографии. Привычные элементы, такие как фон и стандартные позы, то исчезают, то появляются в разных кадрах. В отдельных работах начинает проявляться динамика, психологизм, другие больше напоминают снимки для документов, каковыми, по сути, являлись многие официальные портреты. Создаётся впечатление, что значительная часть таких снимков сделана на скорую руку, чтобы проиллюстрировать газетные статьи. Отдельные работы, напротив, реферируют дореволюционным портретам и, вероятно, призванные внушить зрителю чувство надёжности. Так или иначе, очевидна тенденция к преобладанию плечевого или поясного портрета на размытом или однотонном фоне, где посредством светотени достигается в первую очередь визуальная узнаваемость модели.



В групповых и семейных портретах также наблюдается заданная тенденция к подчёркнутой документальности при отказе от «лишних» выразительных средств.



В большинстве случаев изменения в компоновке кадра, позах, costume, освещении носит формальный характер, внушающий чувство безвременья. Обновляются или, наоборот, сохраняются только некоторые привычные формы, мало наполненные содержанием, которое делает портрет произведением искусства, где статусность могла быть заменена индивидуальностью модели либо замыслом фотографа, но этого не происходит. Образуется некий гибрид между официальным и приватным, классическим и новаторским, психологическим и протокольным портретом. Кризис жанра здесь видится кризисом личности в происходящих социальных трансформациях и проблеме провинциальности, когда лучшие авторы в своём большинстве либо уехали в Ленинград, Москву, Варшаву и Вильно, либо

подверглись гонениям. В жанрах классического, статусного и официального портрета в белорусской фотографии долгое время, начиная с 1920-х годов, не будет происходить ничего нового – его концентрированным выражением на многие годы останется фотография для паспорта.

Тем не менее, точкой нового роста в названном жанре в тот же период становится неформальный портрет, любительский либо репортажный.



Внимание к личности выразится в схватывании непостановочного момента съёмки человека в его естественном окружении, привычной для него одежде и позе, за привычным занятием. Эта раскрепощённость окажет непосредственное влияние на остальные жанры фотографического портрета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бубич, О. «Бракованная» фотография, или Время вне фокуса? / О. Бубич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://znyata.com/o-foto/vremja-vne-fokusa.html>. – Дата доступа: 15.03.2018.
2. Бёрджер, Д. Фотография и её предназначение / Д. Бёрджер. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 240 с.
3. Наппельбаум, М. С. От ремесла к искусству / М. С. Наппельбаум. – М. : Искусство, 1958. – 141 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются изменения, происходившие в жанре портретной фотографии в Беларуси 1-й половины XX в. В основе исследования лежит систематизация фотографического материала с выделением наиболее типичных примеров для каждого периода. Впервые проанализированы эволюционные тенденции в профессиональной и любительской портретной фотографии в контексте общих социокультурных процессов.

SUMMARY

The text considers the changes that took place in the genre of portrait photography in Belarus in the first half of the XX century. The research is based on the systematization of the photographic material, highlighting the most typical examples for each period. For the first time, evolutionary trends in professional and amateur portrait photography have been analyzed in the context of general sociocultural processes.

**ИСТОЧНИКИ ПО ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ
ЖИВОПИСИ КНЯЗЕЙ ВИТГЕНШТЕЙНОВ В XIX В. И
ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2018)*

В XIX в. часть значительного наследства князей Радзивиллов досталась мужу и детям рано умершей княгини Стефании Радзивилл – Льву Петровичу Сайн-Витгенштейну, Петру Львовичу и Марии Львовне (в браке княгиня Гогенлоэ). В их руках оказались многие владения, где размещались шедевры архитектуры Беларуси и Польши: Мирский, Бяльский (Бяло-Подлясский) и Любчанский замки, частный город Слуцк с его богатой историей, имение Налибоки с мануфактурами и т. д. Такое наследство позволило членам этой семьи собрать богатую коллекцию живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Коллекция живописи Л. П. Сайн-Витгенштейна и его потомков была довольно известной в XIX в., хранилась в Верковском дворце под Вильно. Основная часть произведений принадлежала кисти «современных» художников. Знаток виленских коллекций Ян Вильчинский писал: «Кн. Витгенштейн имеет великолепное собрание картин, особенно современных. После него идёт моё собрание, за ним небольшие коллекции. Вот и все сокровища Вильно» [18].

После продажи Верковского дворца в 1900 г. большая часть коллекции была вывезена в Германию, поэтому не пострадала в ходе войн и революций. Со временем коллекция живописи была разделена на три части. Первая хранилась у представителей рода князей Гогенлоэ в их родовом гнезде – дворце Шиллингсфюрст (Германия). Основу этой коллекции составляло несколько десятков портретов князей Петра и Марии, их предков по линии матери. В 2016 г. 18 портретов из этого собрания были куплены музеем «Замковый комплекс “Мир”».

Вторая часть коллекции рода князей Витгенштейнов досталась старшему сыну князя Льва от второго брака с княгиней Леониллой Барятинской – князю Александру, унаследовавшему со временем замок и дворец Сайн. Сейчас эта коллекция принадлежит правнуку князя – Александру (род. в 1943 г.) Во дворце Сайн создан частный музей рода.

Третья часть живописной коллекции досталась единственной дочери Льва и Леониллы – княгине Антуанетте Киджи. Долгое время коллекция принадлежала семейству Киджи, пока не была куплена вместе с палаццо Киджи в Аричче местными властями для создания музея. Особенность этой части коллекции – собрание портретов князей Барятинских, которых нет в Сайне и Шиллингсфюрсте, а также гравюры с видами Москвы и других российских городов [26].

Формирование коллекции живописи происходило в несколько этапов, связано с путешествиями членов семьи за границей и по Российской империи.

Комплекс документов, связанных с этими этапами, находится в архивах разных стран и изучен недостаточно.

Основные материалы хранятся в Федеральном архиве города Кобленц (Германия) в личных фондах князя Хлодвига Гогенлоэ и его жены княгини Марии. На то, что этот архив обладает материалами по истории коллекций живописи князей Радзивиллов, Витгенштейнов и Гогенлоэ, впервые обратила внимание А. К. Голубович [3; 4]. В первую очередь, это инвентари различных имений: Верковского дворца, Любчанского замка, Налибоки и Павлино (под Петербургом) и других. Анализ инвентарей позволяет проследить перемещение коллекций, определить их состав и сохранность.

Наиболее ранним документом, фиксирующем состав коллекций, является «Опись движимостям, находящимся в Павлино» 1838 г. [20]. Имение принадлежало князю Льву Петровичу недолго, но характер перечисленного в инвентаре имущества говорит о том, что оно было основным местом хранения коллекции на этот период. Список из Павлино фиксирует 89 картин, датированных XVI – XIX вв. В перечне упоминается автор и название произведения, иногда место его написания. Анализ этого документа показал, что собственно Львом Петровичем были собраны произведения современных ему русских и зарубежных художников.

В начале 1840-х годов коллекция была перевезена в имение Верки, с которым связано её бытование на протяжении около 60 лет. Наиболее ранний инвентарь Верковского дворца создан в 1877 г. Среди перечня многочисленного движимого имущества, заполнявшего свыше 40 комнат дворца, упоминаются и произведения живописи [22]. Сравнение инвентарей Павлино и Верок позволяет выяснить, какие произведения появились в коллекции за этот период.

В 1900 г. Верковский дворец продан детьми княгини Марии Гогенлоэ помещице Александре Чепелевской. В связи с продажей был создан новый инвентарь, который делился на две части: в первую входило имущество, предназначенное к вывозу за границу, во вторую – то, что должно было вместе с дворцом перейти во владение новой хозяйки. Основная часть произведений искусства покинула пределы Российской империи, а в Верках оставались сложные для транспортировки произведения: парковая скульптура, массивный живописный плафон художника Д. Беккера на потолке лестницы дворца и другие [21].

Инвентари Верок, в отличие от списка из Павлино, не фиксируют подробную информацию, позволяющую идентифицировать произведение (автор, время и место создания, название). Однако большое количество инвентарей, дополняющих друг друга, позволяет делать аргументированные выводы.

В Национальном историческом архиве Беларуси хранится инвентарь имущества петербургской квартиры (адрес не известен) князя Петра Львовича. В её шести комнатах размещались произведения искусства: фотографии, бюсты, живописные полотна, акварели и гравюры [7]. Через несколько лет после составления инвентаря князь отказался от квартиры (видимо, её арендовал), а имущество было перевезено в Верки и стало частью общей коллекции.

Известно, что князь Лев предпочитал лично знакомиться с художниками, покупал произведения своих современников. Взаимоотношения Витгенштейнов с художниками и скульпторами должны были отразиться в переписке, как в личных архивах деятелей искусства, так и в архивах представителей княжеского рода. До настоящего времени были опубликованы лишь отрывки писем князя Л. П. Витгенштейна К. Брюллову [5, с. 114]. О том, что контакты между ними существовали, свидетельствуют и воспоминания ученика художника А. Н. Мокрицкого за 1837 г. [5, с. 150]

В Центральном архиве (рода) Гогенлоэ в Нойнштайне (Германия) нами были выявлены письма художника И. И. Богдановича [24], написанные княгине Марии Гогенлоэ в 1892 – 1893 гг. (готовятся к публикации).

Архивы Витгенштейнов в Кобленце и Нойнштайне обширны, научно обработаны лишь частично, труднодоступны для отечественных исследователей. Мы считаем, что в них необходимо искать следы контактов князя Льва Петровича, его второй жены княгини Леониллы Ивановны и детей от первого брака князя Петра Львовича и княгини Марии Львовны Гогенлоэ с теми художниками, работы которых имелись в собраниях: В. С. Садовниковым, Ж. А. Гюденом, К. П. Брюлловым, О. А. Кипренским, А. Ладюрнером и другими.

Художественные коллекции Витгенштейнов не становились темой для отдельного исследования.

Краткое описание коллекции встречаем на страницах газеты «Tygodnik Petersburski», где свои впечатления оставил житель Вильно Дионисий Якутович. В 1841 г. он посетил Верки и осмотрел галерею Витгенштейнов, которая тогда размещалась во флигеле Верковского дворца и была доступна всем желающим. Д. Якутович довольно подробно описал 19 произведений живописи и скульптуры, отметив их сильные и слабые стороны. Саму коллекцию он посчитал одной из ряда наиболее богатых собраний Вильно и его окрестностей, таких как коллекция генерала Коссаковского, статского советника Рудомины, бывших маршалков Ясинского и Чеслава Монюшко, Константина Нововойского, а также в усадьбах Тизенгауза в Поставах, Гюнтера в Дубровлянах, Яна Тышкевича, Хрептовича в Щорсах [30].

Первой серьёзной публикацией той части коллекции, которая хранилась в Сайне, мы считаем каталог антикварного аукциона в Аахене в 1920 г., на котором была распродана часть этой коллекции. Каталог составлен профессиональными искусствоведами, даёт краткое описание изображённого на картине, размеры произведений, материал и технику исполнения. В каталоге представлены фотографии некоторых лотов, что помогает атрибуции.

Составитель каталога оценил коллекцию именно как цельное собрание, отметив, что «это превосходный пример художественных воззрений и вкуса аристократической семьи в 1-й половине XIX в., в то же время, однако, замечательный культурный документ этой эпохи» [28, с. 3 – 4]. В коротком введении были отмечены особо ценные работы, к которым он отнёс произведения Ф. Крюгера, О. Верне, А. Адама, Й. Н. Рауха, Ф. Кателя, Э. Штайнбрюка, Е. Гюдена, Ф. Изабо, Э. Лепуаттевена, Э. Й. Вербукховена, Й. Вапперса, Д. Доу и

некоторые другие. Очевидно, что ценность произведений русского искусства он представлял плохо, хотя для продажи через аукцион были предложены картины О. Кипренского и И. Айвазовского.

Отрывочные сведения о произведениях коллекции приводились в работах, посвящённых истории имений и дворцов, которые им принадлежали. О коллекции упоминали литовские и белорусские исследователи, которые писали о Верковском дворце как о памятнике архитектуры [12; 23; 27], немецкие – о дворцах Сайн [29, с. 59 – 75] и Шиллингсфюрст [25].

Впервые внимание на коллекцию живописи Витгенштейнов в Верковском дворце в конце 1990-х годов обратила российская исследовательница польской культуры XVIII – 1-й половины XIX в. И. И. Свирида. Она рассматривала коллекцию князя Л. Витгенштейна в контексте художественной жизни г. Вильно, через призму оценки её местными художниками (в частности, одним из самых выдающихся виленских художников того времени Канутием Русецким). И. И. Свирида воспринимала Вильно как важный центр польской культуры в этот период. Ей было известно место нахождения многих составляющих частей коллекции: собрания в Сайне, Шиллингсфюрсте и Аричче, тематика и стилистика произведений. Её работа – это первый известный случай в историографии, когда ценность коллекции признавалась российским искусствоведом.

Основные произведения русских художников упомянуты в этом собрании: О. Кипренского, К. Брюллова, В. Садовникова, П. Соколова, К. Каневского. Из европейских художников отмечены только работы О. Верне и И. К. Дорнера, перечислены также местные виленские живописцы Жаметта, К. Кукевич, А. Пеньковский. Именно И. И. Свирида выявила информацию о том, что Л. Витгенштейн заказывал копии портретов князей Радзивиллов, предоставлял стипендии для начинающих местных художников [18, с. 232, 237 – 239].

В некоторых научных публикациях представлены результаты изучения отдельных произведений искусства из рассматриваемой коллекции. Основной причиной их появления стала покупка на европейских антикварных рынках и необходимость атрибуции. Зачастую эти публикации не давали возможности значительно обогатить знания о коллекции в целом, оценивали произведение под углом творчества его автора. Таковы работы, посвящённые картинам К. Брюллова (Э. Н. Ацаркиной [1], О. Н. Попко [11], Г. Голдовского [2]), А. Ладюрнера (С. Подстадницкого [17]).

Достаточно подробно специалистами были изучены артефакты, которые попали в российские музеи: альбом жанровых рисунков К. Брюллова («Альбом Стефании Витгенштейн», 1832 г.), сделанный в Италии [6] (имущество Паевого инвестиционного фонда художественных ценностей российской компании «Атланта»), и два альбома с рисунками О. Кипренского, Я. К. Каневского, А. Орловского (собрание Государственного Эрмитажа) [19].

Наиболее изучена и атрибутирована часть коллекции, которая хранится в Палаццо Киджи в Аричче. Все произведения из неё тщательно описаны, многие опубликованы, активно выставляются. Основным итальянским специалистом по этой части является главный хранитель коллекции музея Франческо Петруччи,

автор многих публикаций. Его работы не обошлись без некоторых неточностей в атрибуциях и датировках, однако обладают достаточной полнотой и хорошим пониманием проблемы.

В 2014 – 2016 гг. в музее «Замковый комплекс “Мир”» прошла выставка «Портреты кн. Радзивиллов из коллекции кн. К. Гогенлоэ (Германия)», опубликован её каталог, в котором была сделана попытка провести атрибуцию произведений. Впервые в этом каталоге для русскоязычного читателя представлены многие портреты представителей рода Витгенштейнов [14].

В 2016 г. для музея «Замковый комплекс “Мир”» куплено собрание копий портретов князей Радзивиллов, заказанных Л. П. Витгенштейном для Верок. Проведена экспертиза, результаты которой помогли продвинуться в поиске возможных авторов этих работ [10]. По материалам Федерального архива в городе Кобленце нами опубликованы статьи, систематизирующие и в новом ключе представляющие историю Верковского дворца и коллекцию хранившейся в нём живописи. В поле зрения попали вопросы иконографии отдельных представителей рода князей Витгенштейнов [8; 9], изображение дворцов в их имениях (Павлино) [15], творчество художников, связанных с этим родом [13; 16].

Только изучение всех составляющих этого собрания, в том числе проданных владельцами в другие руки полотен, позволяет осознать масштаб собранной князьями Витгенштейнами всего за несколько десятилетий коллекции живописи. Её украшением были работы русских художников О. Кипренского, К. Брюллова, С. Щедрина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ацаркина, Э. Н. К. П. Брюллов / Э. Н. Ацаркина. – М. : Искусство, 1963. – 536 с.
2. Голдовский, Г. Карл Брюллов из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга / Г. Голдовский // Альманах. – СПб., 2013. – Вып. 386. – 112 с.
3. Голубович, А. К. Архив Радзивиллов-Витгенштейнов в Бундесархиве, Германия / А. К. Голубович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://niab.by/stat/arh_radz/. – Дата доступа: 18.01.2016.
4. Голубович, А. «Портреты во весь рост – 76 наименований» / А. К. Голубович // Советская Белоруссия. – 2006. – 6 июня. – С. 13.
5. К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / сост., авт. предисл. Н. Г. Машковцев. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – 284 с.
6. Маркина, Т. Деньги вложены в альбом. Сформировался первый ПИФ художественных ценностей / Т. Маркина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.atlantauk.ru/o_kompanii/smi_o_kompanii/dengi_vlozheny_v_albom/. – Дата доступа: 08.09.2011.
7. Национальный исторический архив Беларуси. – Ф. 694. Оп. 1. Д. 112. Инвентарные описи мебели, посуды, часов и др. вещей, описи картин в квартире кн. Витгенштейна в Верках и Петербурге, 1873 г.
8. Папко, В. Летапіс дзяцінства ўладальнікаў Мірскага замка: дзіцячыя партрэты графаў Пятра і Марыі Вітгенштэйнаў / В. Папко // Роднае слова. – 2018. – № 1. – С. 83 – 88.
9. Папко, В. «Лілея, сэрцу дарагая». Вобраз Стэфаніі Радзівіл / В. Папко // Мастацтва. – 2014. – № 10. – С. 44 – 47.
10. Папко, В. М. Калекцыя партрэтаў кн. Радзівілаў з палаца Шылінгсфюрст: гісторыя паходжання і бытавання / В. М. Папко // Беларускі гістарычны часопіс. – 2016. – № 9. – С. 63 – 78.

11. Попко, О. «Дети Витгенштейна» – полотно кисти Карла Брюллова / О. Попко // Наше наследие. – 2016. – № 116. – С. 136 – 139.
12. Попко О. Н. Империя кн. Витгенштейнов и её столица – усадьба в Верках под Вильно / О. Н. Попко // Замкі, палацы і сядзібы ў кантэксце еўрапейскай культуры : зб. арт. – Мінск, 2013. – С. 164 – 212.
13. Попко, О. Н. Иосиф Иванович Богданович – личный портретист князей Витгенштейнов / О. Н. Попко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2017. – № 1. – С. 51 – 61.
14. Попко, О. Портреты князей Радзивиллов из коллекции князя Константина Гогенлоэ-Шиллингсфюрста (дворец Шиллингсфюрст, Германия): каталог выставки, Музей «Замковый комплекс “Мир”», 16 мая – 16 ноября 2014 г. / О. Попко. – Минск : Зималетто, 2014. – 100 с.
15. Попко, О. Н. Усадьба Павлино под Петербургом в работах художников 1830 – 1840-х гг. / О. Н. Попко // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. – 2017. – № 4. – С. 130 – 134.
16. Попко, О. Н. Художник В. С. Садовников и коллекция князя Л. П. Витгенштейна в Верковском дворце: история одного пленэра / О. Н. Попко // Искусство и культура. – 2017. – № 2. – С. 23 – 27.
17. Русская гвардия в картинах А. И. Ладюрнера / авт.-сост. С. А. Подстадницкий, О. Г. Леонов, С. А. Попов. – М. : Фонд «Русские витязи», 2017. – 168 с.
18. Свирида, И. И. Между Петербургом, Варшавой и Вильно: художник в культурном пространстве, XVIII – середина XIX в. : очерки / И. И. Свирида. – М. : ОГИ, 1999. – 360 с.
19. Файбисович, В. Альбомы Витгенштейнов / В. Файбисович // Родина. – 2016. – № 8. – С. 10 – 12.
20. Bundesarchiv Koblenz. Nachlass Radziwill-Familie. – № 1834/1036 (ранее Ost II IV1036). «Опись движимостям, находящимся в Павлино», 1838 г.
21. Bundesarchiv Koblenz. Nachlass Radziwill-Familie. – № 1834/1318 (ранее Ost II IV 1318). «Чепелевской с князьями Гогенлоэ об имении Верки», 1894 – 1900 гг.
22. Bundesarchiv Koblenz. Nachlass Radziwill-Familie. – № 1834/1390. (ранее Ost II IV1390). Inventare de Chateau du Prince Wittgenstein Verky Mars 1877.
23. Drema, V. Dingęs Vilnius/Lost Vilnius / V. Drema. – Vilnius : Versus aureus, 2013. – 448 p.
24. Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein. Nachlaß Fürstin Marie geb. Sayn-Wittgenstein (1829 – 1897). – Sf 90. Bü 8. Briefe des Malers Bogdanowitsch. – 9 S.
25. Krause, T. Schloss Schillingsfürst / T. Krause. – Greifswald : Drukerei Hüpenbecker, б/д. – 46 S.
26. Meraviglie dal Palazzo. Dipinti disegni e arredi della collezione Wittgenstein-Bariatinsky da Palazzo Chigi in Ariccia // Gangemi Editore Ariccia, Palazzo Chigi, 25 novembre 2011 – 29 gennaio 2012 ; a cura di Francesco Petrucci. – Roma, 2011. – 96 p.
27. Pakalnis, R. Verkiai: praeitis, dabartis, svajones / R. Pakalnis. – Vilnius : Pavilnių ir Verkių parkų direkcija, 2003. – 56 s.
28. Sammlung des Fürsten Sayn-Wittgenstein-Sayn von Schloss Sayn. Versteigerung 15. bis 16. December 1920. Ant. Creutzer / vorm. M. Lempertz [Elektronische ressource]. – Zugriffsmodus: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/creutzer1920_12_15.
29. Tavernier, L. Kulturlandschaft Sayn / L. Tavernier. – Regensburg: Erhardi Druck GmbH, 2011. – S. 59 – 75.
30. Tygodnikl Petersburski. – R. 12. – Cz. 23, № 48 (1 lipca 1841) [Zasób elektroniczny]. – Tryb dostępu: <https://polona.pl/item/tygodnik-petersburski-r-12-cz-23-nr-48-1-lipca-1841,NjE2NDUyMzE/4/#info:metadata>. – Data dostępu: 01.03.2018/

РЕЗЮМЕ

В статье представлен анализ архивных источников и историографии по истории формирования коллекции живописи князя Льва Витгенштейна и его потомков в XIX в. Очерчен основной круг архивных документов по теме, которые хранятся в Федеральном архиве города Кобленц и Центральном архиве рода князей Гогенлоэ в Нойнштайне (Германия). Проанализирована степень изученности вопроса, определены основные перспективы исследований.

SUMMARY

The article is presented the analysis of archival sources and historiography on history of formation of painting collection of prince Lev Wittgenstein and his descendants in XIX century. The author has outlined the main circle of archival documents on a subject which are stored in Federal archive Koblenz and the Central archive of Hohenlohe in Neunstein (Germany). The level of study of a question is analysed, the main prospects of researches are defined.

Свиридова Г. Н.

ИСТОРИОГРАФИЯ НАРОДНОГО ТЕКСТИЛЯ БЕЛОРУССКО-ЛИТОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ (1917 – 1939)

*Белорусская государственная академия искусств, Вильнюсская художественная академия
(Поступила в редакцию 23.01.2018)*

После Октябрьской революции 1917 г. и распада Российской империи началось национально-освободительное движение. В результате в северо-западном регионе бывшей царской России образовались новые государства: Литва, Польша, СССР (в состав которого входила Восточная Беларусь). Виленский край, Западная Беларусь, Западная Украина вошли в состав Польши. Во всех этих государствах началось духовное и культурное возрождение.

В начале XX в. общественный интерес к народному искусству в Литве, Беларуси и других странах Европы был обусловлен общими экономическими и культурными тенденциями нового времени. Распространение фабричных тканей, одежды, предметов быта, проникновение городского уклада жизни в самобытность деревни вели к спаду производства предметов крестьянского быта.

По мнению О. А. Лобачевской, для становления искусствоведения, в частности, для изучения народного искусства в Беларуси, важное значение имел очерк А. Иппеля, написанный в 1918 г. В нём впервые рассматривались истоки народного искусства белорусов и были введены такие определения, как «белорусское искусство» и «белорусская школа живописи». Немецкий искусствовед отметил, что белорусскому народному искусству, так же, как и литовскому, ещё предстоит сыграть значительную роль в истории искусства. Исследователь также говорит о пограничном характере культуры белорусов и литовцев. В годы Первой мировой войны народное искусство привлекало внимание и других немецких искусствоведов, этнографов и журналистов (П. Вебера, В. Егера, Ф. Куршмана), прикомандированных к немецкой армии, действующей на оккупированной территории [1, с. 15].

Наиболее значимым вкладом в искусствоведение Литвы 1-й половины XX в. являются труды литовского учёного, этнографа П. Галауне. Наиболее известной из

них является книга «Lietuvių liaudies menas» (1930). В ней автор даёт характеристику литовскому традиционному искусству, где значительное место занимают народные ткани и костюм; вводит определение «литовского народного искусства» [3, p.10].

Большое внимание развитию народного искусства уделено литовскими исследователями нашего времени. Так, Йолита Мулявичюте, углубляясь в ситуацию развития народных ремёсел 2-й половины XIX – начала XX в. (в основном Виленской и Ковенской губерний), в книге «Modeniojo amatininko idėja robaudžiavinėje Lietuvoje» утверждает, что народные ремёсла являются важным экономическим, социальным и культурным явлением [6, s. 227]. Вопросы развития литовского народного искусства в монографии «Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje» рассматривает Лайма Лаучкайте, определяя столичное народное искусство как неопределимую часть литовского народного искусства [7, s. 35]. Большое внимание данной теме уделяет Лиана Шатавичюте. В работе «Vilniaus dailieji amatai XX a. pradžioje pusėje» она утверждает, что Вильнюс был важным центром народных ремёсел в начале XX в. [10, s. 171].

В 1922 г. Вильнюс вошёл в состав Польши, которая пыталась приспособить здесь свою модель развития народных ремёсел. В 1925 г. был открыт Вильнюсский отдел Варшавского общества поддержки народных ремёсел, который собирал этнографические предметы, организовывал выставки, инструктировал мастеров: «Это был период, когда во всей Европе на традиционные ремёсла стали смотреть как на предмет научного исследования, ещё активнее были выдвинуты проблемы собирательства и сохранения» [10, s. 178].

В межвоенные годы (1921 – 1939) Вильнюс был научным центром белорусской этнографии, народного искусства в западных областях Беларуси, входивших в этот период в состав II Речи Посполитой. Как в БССР, так и в Западной Беларуси большое внимание уделялось развитию и поддержке народных промыслов. Однако принципиальная разница в подходах и задачах этой деятельности заключалась в том, что практическая работа по развитию народных художественных промыслов и ремёсел в Западной Беларуси опиралась на планомерное этнографическое изучение региона [1, с. 28].

В 1924 г. в Вильнюсском университете Стефана Батория был основан Институт этнологии, который состоял из Этнологической мастерской и Этнографического музея. В 1927 г. открыта кафедра этнологии и этнографии. Одним из основателей Института этнологии была профессор из Польши Цезария Бодуэн де Куртенэ. Главными задачами учреждения являлись организация сбора и проведение исследований этнографических предметов на бывшей территории Великого Княжества Литовского. Профессором были разработаны методические указания для сбора предметов народного искусства, а также написаны научные труды, которые и в наши дни не утратили актуальности и являются важным источником информации по изучению народного искусства Вильнюсского края и Западной Беларуси [10, s. 179]. В научных работах Ц. Бодуэн де Куртенэ исследовала народные обычаи, различные ремёсла, в том числе и ткачество.

Профессор утверждала, что крестьянские обычаи основаны на архаической вере, а народное искусство сохранило древние символические формы [2, s. 95 – 96].

Большой вклад в развитие Этнографического музея внёс созданный при Виленском воеводстве отдел искусства, передав музею коллекцию предметов народного искусства, приобретённых на ярмарках у крестьян. Отдельный вклад внесли Тракайское, Ошмянское и Швенчёнское староства, дирекция курсов учителей в Вильнюсе и физические лица. Этнографический музей состоял из технического отдела, который включал экспонаты, отражающие уклад жизни и ремёсла; отдела общественной культуры, включавшего архивы с описанием календарных праздников и народных обычаев; отдела духовной культуры, занимавшегося сбором и экспонированием предметов народного искусства. При университете действовал Этнографический кружок, члены которого собирали информацию о народном искусстве Вильнюсского края. Исследования отражены в печатном издании «Ethnografica». Руководителем Этнографического кружка являлась Мария Знамеровска-Прюфферова. После Второй мировой войны она была репатриирована в Польшу, при её содействии создан Этнографический музей в Торуня [10, s. 180].

В 1935 г. Ц. Бодуэн де Куртенэ перешла работать в Варшавский университет. В 1933 г. её сменил польский этнограф из Кракова Казимир Мошинский. Самым значительным его трудом является работа «Kultura ludowa słowian», где описаны обычаи крестьян, народные промыслы, в том числе и ткачество [5, s. 908 – 927]. За 5 лет работы в Вильнюсском университете исследователь объездил весь Вильнюсский край, сделал множество фотографий и собрал большой архив описаний этнографических памятников [10, s. 181].

Богатыми источниками сведений о развитии и трансформации народного ткачества и вышивки на территории белорусско-литовского пограничья являются книги и статьи Х. Шраммувны. В монографиях «Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej» [8], «Sztuka ludowa. A praca oświatowa na wsi» [9] исследователь пишет о народных тканях Виленщины. Благодаря её публикациям и практической деятельности в научный оборот в Польше были введены такие самобытные явления в традиционном текстиле, как «wileńskie» ткани, новогрудские пояса, гродненские «dywany» [8, s. 25 – 47]. Народное ткачество и костюм Вильнюсского и Новогрудского края того времени исследовала Хелена Тшебиньска-Бодзиньска. В книге «Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródzczyzny» она описала способы заправки станка, основные техники ткачества и структурные части народного костюма [14, s. 15 – 24].

После Второй мировой войны кафедра этнологии и этнографии Вильнюсского университета была закрыта. Этнографический музей взяла под опеку Литовская академия наук. После войны она передала коллекцию народного искусства в основанный в 1952 г. Исторический и этнографический музей [4]. Во время Второй мировой войны множество материалов было утеряно, но труд исследователей не пропал бесследно, найдя отражение в работах учёных кафедры этнологии и этнографии Вильнюсского университета. Собранный уникальный материал остаётся актуальным и в наши дни.

В межвоенные годы изделия народных мастеров и ремесленников можно было увидеть на совместных выставках профессионального и народного искусства, где большое место занимали ткани Вильнюсского края, гончарные и плетёные предметы [13]. В 1926 г., во время прохождения ярмарки Святого Казимира, Общество поддержки народных промыслов организовало первую Этнографическую выставку, где основное место занимали предметы, в том числе и ткани, собранные в Вильнюсском крае инструкторами этого общества. Экспонаты выставки пополнили коллекции Этнографического музея [10, s. 182]. Большой поддержкой для ремесленников была Ярмарка литовской промышленности (1926) под контролем художественно-научной комиссии, в состав которой входили этнографы, художники, представители промышленников. Основу экспонатов составляли ткани, преимущественно льняные (полотенца, скатерти, постельное бельё). На выставке была открыта мастерская по покраске и обработке льна. Такие выставки, где совместно продавались изделия ремесленников и крестьян, организовывались и позже [10, s. 183].

Рост спроса на ткани в 1920-е годы способствовал открытию школ ткачества, которые отличались от модели польской школы тем, что стремились сохранить аутентичность народных тканей и национальные черты. Здесь деревенские ткачихи учились красить нитки промышленным способом и использовать механизированный широкий ткацкий станок. В Вильнюсе действовало Вильнюсское общество льна, которое призывало крестьян к выращиванию льна, ткачеству из льна, а на ярмарках и в магазинах агитировало покупать больше льняных изделий. В 1924 г. в Музее промышленности и сельского хозяйства в Варшаве Общество льна организовало выставку «Польский лён», где экспонировались льняные изделия и был показан процесс обработки льна. Выставка имела большой успех, что свидетельствовало о спросе на льняные изделия и льняное сырьё. В 1928 г. был основан Дворец ремёсел, который координировал работу ремесленников и народные промыслы. Сбытом изделий на внутреннем рынке занималось Бюро торговли, торговлей с границей – кооператив экспорта, созданный при Дворце ремёсел. В Вильнюсе действовали различные ремесленные профессиональные союзы. Экономический кризис 1930-х годов заставил вильнюсских ремесленников объединиться в кооперативы [10, s. 183 – 184], которые получали заказы во всей Польше, обеспечивали сырьём свои подразделения. Заказы распределялись по филиалам и продавались в фирменных магазинах, на ярмарках, экспортировались за границу. Во времена кризиса кооперация помогла ремесленникам существовать, а в 1938 г. начался экономический рост. Продукция кооперативов отправлялась в различные города Польши. По данным, приведённым в журнале «Ремесленник» (1940 г., № 4), в Вильнюсе на конец 1939 г. существовало 1 272 текстильных предприятия, в Вильнюсском крае – 215. Общее количество кооперативов составляло 4 391 [10, s. 186].

Основываясь на информации из различных источников, отметим, что в Вильнюсском крае ремесленная деятельность была скоординирована лучше, чем в Литовской Республике. В Каунасе существовал только один кооператив

«Marginai», основанный в 1930 г., а также кооперативное объединение «Linai» и общество Шауляйского союза «Tautodailė» [10 – 12].

Довоенная историография народного текстиля в Западной Беларуси рассмотрена О. А. Лобачевской в ряде работ, среди которых «Люцыян Туркоўскі – даследчык народнага ткацтва Віленшчыны і Навагрудчыны», «Народнае мастацтва і промыслы Заходняй Беларусі. Гісторыя вывучэння крыніц». По мнению автора, наиболее значимыми в этот период являются исследования Л. Турковского, Ю. Ядковского, Д. Георгиевского и других. В историографии белорусского народного текстиля особое место занимает труд В. Пануцевича (псевдоним Н. Волатич) «Беларускае народнае ткацтва і знішчэнне яго бальшавікамі», изданный в 1955 г. Институтом изучения СССР в Мюнхене. Автор монографии в конце 1930-х годов получил образование в Виленском университете Стефана Батория, был секретарём краеведческой секции Виленского отделения Белорусского института хозяйства и культуры. В монографии обобщены результаты исследований белорусского народного ткачества, вышивки, костюма в Западной Беларуси и БССР в довоенный период; рассмотрены различные формы существования и исторического развития ткачества на территории Беларуси (народное, мануфактурное, ремесленное, кустарное, фабричная текстильная промышленность), объединённые общим термином «народное ткачество». Несмотря на политическую ангажированность ряда выводов Н. Волатича о судьбе народного ткачества в Советской Беларуси, он сформулировал важные положения о художественных особенностях белорусского народного текстиля, его цветовой специфике, высказал гипотезу об истоках белорусской орнаментики, классифицировал наиболее характерные для белорусов текстильные техники и виды тканей. Это издание белорусской эмиграции не было доступно белорусским исследователям и не введено в историографию белорусского искусствоведения и этнографии [1, с. 27 – 29].

Обзор историографии народного текстиля белорусско-литовского пограничья с 1917 по 1939 гг. показал, что в исследовании народного искусства 1-й половины XX в. много белых пятен. На основе анализа аутентичных предметов быта (тканей, которые пока ещё имеются в деревнях), музейных коллекций, научных трудов указанного периода можно сделать следующие выводы.

Первые научные публикации, посвящённые проблемам развития народного текстиля и текстильного орнамента белорусско-литовского пограничья, появились в Польше, Литве и Беларуси в 1920 – 1930-х годах; на традиционные ремёсла стали смотреть как на предмет научного исследования; были предприняты попытки выявить национальную художественную специфику народных тканей.

Народный текстиль белорусско-литовского пограничья нуждается в дальнейшем исследовании, выявлении художественных особенностей и колористической стилистики. Необходим анализ трансформации художественных принципов текстиля в названном регионе и научное осмысление полученных результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 527 с.
2. Baudoin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, C. Kelios pastabos apie Vilniaus vaivadijos etnografiją / C. Baudoin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa // Etnografija. Metraštis 4–10 / Vertė J. Rauckienė. – Vilnius, 2000. – S. 74 – 103.
3. Galaunė, P. Lietuvių liaudies menas. Jo meninių formų plėtojimas pagrindai / P. Galaunė. – Kaunas : L.U. Humanitarinių mokslų fakulteto leidinys, 1930. – 301 p.
4. Lietuvos nacionalinis muzėjus [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.lnm.lt. – Дата доступа: 10.01.2018.
5. Moszyński, K. Kultura ludowa słowian / K. Moszyński. – 2 wyd. – Warszawa : Książka i Wiedza, 1967. – Т. 1. Kultura materialna. – 746 s.
6. Mulevičiūtė, J. Modeniojo amatininko idėja pobaudžiavinėje Lietuvoje / J. Mulevičiūtė // Kulturologija. – Vilnius, 2002. – Т. 9. Lietuvos menas permainų laikais. – S. 226 – 252.
7. Laučkaitė, L. Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje / L. Laučkaitė. – Vilnius : Baltos lankos, 2002. – 207 s.
8. Schrammówna, H. Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej / H. Schrammówna. – Wilno : Nakładem TPPL w Wilne, 1939. – 110 s.
9. Schrammówna, H. Sztuka ludowa a praca oświatowa na wsi / H. Schrammówna. – Wilno : B. w., 1934. – 39 s.
10. Šatavičiūtė, L. Vilniaus dailieji amatai XX amžiaus pirmojoje pusėje / L. Šatavičiūtė // Acta academiae artium vilnesis. – Vilnius, 2010. – S. 169 – 189.
11. Šatavičiūtė, L. Antanas Tamošaitis. Gyvenimo ir kūrybos kelias / L. Šatavičiūtė. – Vilnius : VDA leidykla, 2003. – 244 s.
12. Šatavičiūtė, L. Tautodailės sąjudis XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvoje / L. Šatavičiūtė // Tautodailės metraštis. – 2008. – № 15-16. – S. 4 – 11.
13. Tkaniny ludowe z Wileńszczyzny. Powszechna wystawa krasowa. Bazar przemysłu ludowego : katalog wystawy. – Wilno : B. w., 1929. – 7 s.
14. Trzebińska-Bodzińska, H. Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródzkiej / H. Trzebińska-Bodzińska. – Wilno : Nakładem Dziennika Urzędowego Kuratorjum okręgu szkolnego Wilenskiego, 1937. – 36 s.

РЕЗЮМЕ

Цель данной статьи – выявить главные тенденции развития народного искусства белорусско-литовского пограничья (на примере текстиля 1-й половины XX в.) и определить перспективы дальнейшего исследования. Для этого была использована информация из различных источников: научные печатные издания Польши начала и середины XX в., периодические издания Вильнюса того времени, труды учёных Литвы и Беларуси, архивные и музейные фонды.

SUMMARY

The purpose of this article is to define the main trends in the development of the Belarusian-Lithuanian folk art, namely textiles of the first half of the 20th century, and determine the prospects for further research. For this purpose, information from various sources was used: various scientific printed editions of Poland in the early and middle of the XX century, periodicals of Vilnius of that time, scientific works of scientists of Lithuania and Belarus, archival and museum funds.

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 (не больш за 5 ілюстрацый).

5. Выкарыстанне зносак у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

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 24

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 16.07.2018 Фармат 60x84 ^{1/16}

Папера афсетная Гарнітура Times New Roman

Друк лічбавы Ум.-др.арк 28,5 Ул.-выд.арк. 29,0 Наклад 100 экз. Заказ № 2692

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

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

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

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ, выдадзенае
Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.

у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185