

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 30

Мінск  
«Права і эканоміка»  
2021

УДК 39 (=161)  
ББК 63.5  
П95

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

Рэдакцыйная калегія:

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

Навуковы рэдактар:  
акадэмік А. І. Лакотка

Рэцэнзенты:

доктар мастацтвазнаўства Ю. Я. Ленсу,  
доктар філасофскіх навук В. А. Салееў

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

П95 **Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 30 /**  
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН  
Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. –  
418 с.

ISSN 2221-9919

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

Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы  
навуковых даследаванняў на 2021 – 2025 гг. «Грамадства і гуманітарная бяспека  
беларускай дзяржавы» (падпраграма «Культура і мастацтва»).

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

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

**УДК 39 (=161)**  
**ББК 63.5**

**ISSN 2221-9919**

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай  
культуры, мовы і літаратуры», 2021  
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2021

## ЗМЕСТ

<i>Локотко А. И.</i> Культурное наследие Беларуси и России – основа развития гуманитарного пространства Союзного государства	7
<b>РАЗДЗЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА</b>	16
<i>Бабич Т. Н.</i> Глитч-арт, или «Разбалансированное искусство»: на пути осмысления нового феномена	16
<i>Беляева С. С.</i> Архитектурный декор белорусского крестьянского жилища конца XIX – начала XX в.	22
<i>Быкава Г. К.</i> Своеасаблівасць мастацкага афармлення друкаваных вучэбных выданняў лацінскага пісьма на беларускіх землях у канцы XVI – XVIII ст. у кантэксце развіцця еўрапейскага кнігадрукавання	28
<i>Горанская Т. Г.</i> Иконография вымышленных городов И. Кальвино	33
<i>Грамыка М. В.</i> Значэнне творчасці В. Бялыніцкага-Бірулі ў развіцці беларускай нацыянальнай школы пейзажнага жывапісу	40
<i>Кушнярэвіч-Шпэт А. М.</i> Новая гіпотэза па лакалізацыі летапіснай вежы Гродна	47
<i>Лисовская И. Н.</i> Художественная культура в современных научных публикациях	52
<i>Ничипорович А. О.</i> Современная практика адаптации памятников культовой архитектуры к новой функции (зарубежный и белорусский опыт)	58
<i>Пікулік А. М.</i> Сучасны беларускі выдавецка-паліграфічны комплекс і мастацтва дзіцячай кнігі	65
<i>Федорец Я. В.</i> Оформление тенденций развития натюрморта в белорусской живописи 2-й половины 1950-х – 1980-х годов	70
<i>Шамрук А. С.</i> Интерактивность в современной архитектуре	77
	84
<b>РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА</b>	84
	89
<i>Будько Ю. Г.</i> Христианские символы в сценографии постановок театров Беларуси первых десятилетий XXI в.	84
<i>Волчэк А. Н.</i> Театр кукол Беларуси: историография вопроса	89
<i>Гмырина С. В., Ланина Т. А.</i> Феномен эклектики в современном эстрадном вокальном искусстве Украины	95
<i>Дубатовская О. А.</i> Сонорная фактура в хоровой музыке <i>a cappella</i> : термины, понятия, определения	102
<i>Ли Шаохань</i> Оперный фестиваль Национального Большого театра Китая: история и тенденции развития	108
<i>Мартынова В. И.</i> Концерт для гобоя со струнным оркестром	115

А. Зноско-Боровского как первый образец украинского гобойного концерта	
<i>Мдивани Т. Г.</i> Симеон Полоцкий в контексте музыкальной историографии (композиторское творчество)	120
<i>Мельникова Л. И.</i> Документальность как формообразующий принцип телевизионного творчества	124
<i>Попова И. А.</i> Исполнительский анализ дикции вокального произведения на иностранном языке: к постановке проблемы	128
<i>Сергачоў С. А.</i> Літаўры ў музычнай культуры Беларусі (візіты касцёлаў XVIII – пачатку XX ст.)	134
<i>Старикова В. В.</i> Периодизация развития аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства Беларуси	140
<i>Цмыг Г. П.</i> К вопросу об интерпретации белорусского фольклора в хоровом творчестве современных национальных композиторов (жанрово-стилевой аспект)	147
<i>Чигилейчик В. М.</i> Мизансцена как выразительное средство режиссуры музыкального спектакля	154
<i>Чэнь Паньинь</i> К вопросу о жанровой специфике фэнтези в кино	160
<i>Юй Болинь</i> Аранжировка фольклора средствами музыкально-компьютерных технологий: теория и практика	166
<i>Ярмалінская В. М.</i> Спектаклі ў сцэнаграфіі Аскара Марыкса: да 100-годдзя Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы	171
<i>Ячная Т. А.</i> Да пытання выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту ў апрацоўках беларускіх народных песень для акадэмічнага хору (на прыкладзе партытуры «Гаварыла поле» Леаніда Захлеўнага)	176
 <b>РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ</b>	183
<i>Аўсейчык У. Я.</i> Дэмаграфічныя працэсы ў старавераў паўднёва-ўсходняй Беларусі ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст.	183
<i>Батяев В. Ф.</i> Песенный и сказочный фольклор евреев Беларуси	190
<i>Васюкевич О. Ю.</i> Изучение межнациональной брачности в Беларуси (XX – начало XXI в.)	196
<i>Власюк Ю. І.</i> Фэстываль-кірмаш працаўнікоў сяла «Дажынкi»: ад традыцыйнага абраду да гарадскога свята	202
<i>Внуковіч Ю. І.</i> Этнічная ідэнтычнасць як інструмент навуковага аналізу	206
<i>Глузд В. І.</i> Прыкметы і павер'і Жлобіншчыны	211
<i>Гугнюк А. А.</i> Вывучэнне дзявочай штодзённасці ў сучаснай беларускай гістарыяграфіі	215
<i>Гудкова О. А., Никитина О. А.</i> Контаминация пословиц как вид неофольклорного паремиотворчества (на материале немецкого языка)	220

<i>Іванова Г. П.</i> Сістэма вобразаў беларускіх народных балад	227
<i>Казакова І. В.</i> Китайская традиционная культура: музыка, танец, пекинская опера	230
<i>Калачова І. І.</i> Сацыяльная гісторыя беларускага народа: вобраз мужчыны ў традыцыйным грамадстве	237
<i>Карбалевіч Н. М.</i> Вячоркі ў сістэме ўзаемаадносін беларускай сялянскай моладзі ў традыцыйным грамадстве (2-я палова XIX – пачатак XX ст.)	243
<i>Кастрыца А. А.</i> Народныя вераванні, звязаныя са смерцю, у традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў Гомельшчыны	248
<i>Ковалёва Р. М.</i> Белорусские волочёбные песни: генезис, ритуальный смысл, современное бытование	253
<i>Лукьянова Т. В.</i> Проблемное поле теории жанра и жанровой классификации в восточнославянской фольклористике	260
<i>Люкевіч Ю. В.</i> Функцыянальная значнасць прыгавораў падчас вяселля на Заходнім Палессі	266
<i>Махоўская І. С.</i> Поліэтнічнасць і полікультурнасць у малым соцыуме: да асаблівасцяў беларускага мястэчка	270
<i>Наваградскі Т. А.</i> Традыцыйная культура манголаў	275
<i>Новак В. С.</i> Радзінна-хрэсьбінная абраднасць Гомельскага раёна: змест, структура і лакальныя асаблівасці	280
<i>Паборцава К. В.</i> Персанажы ніжэйшай міфалогіі ў народных вераваннях жыхароў Гомельскага раёна: духі хаты і сядзібы	285
<i>Пімінёнкава Т. В.</i> Калядна-навагоднія абрады малой радзімы (на аснове фальклорных матэрыялаў вёсак Аляксееўка і Крыўча Брагінскага раёна)	290
<i>Раюк А. Р.</i> «Народ лесу»: абагульнены этнастэрэатып аб беларусах і Беларусі канца XVIII – пачатку XX ст.	295
<i>Романенко І. В.</i> Основные тенденции демографического развития русского этноса в Республике Беларусь на современном этапе	301
<i>Сівурава Л. П.</i> Традыцыйны светапогляд у жывёлагадоўчай дзейнасці беларусаў (пачатак XXI ст.)	307
<i>Смирнова И. Ю.</i> Неглюбский строй в исторической динамике. XIX – XX вв.	313
<i>Станкевіч А. А.</i> Слоўна-вобразныя сродкі стварэння выяўленчай выразнасці дыскурсу беларускіх народных загадак	320
<i>Хазанова К. Л.</i> Беларускія народныя прыказкі і прымаўкі з назвамі хлебабулачных вырабаў	326
<i>Шарая В. М.</i> Траецкі святочна-абрадавы комплекс беларусаў: рэгіянальныя і лакальныя асаблівасці	332
<i>Шатарова М. А.</i> Сутнасць, спецыфіка і склад беларускай	338

аказіянальнай абраднасці ў прызме часу

<b>РАЗДЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ</b>	346
<i>Высоцкая Х. И.</i> Современный художественный текстиль Прибалтийских стран (по материалам 6-й Рижской международной триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и новации»)	346
<i>Гурченко А. И.</i> Фольклорные мотивы в истории европейского искусства	352
<i>Ефремова И. В.</i> Амбивалентность как смысловое качество придворных балов эпохи французского абсолютизма	358
<i>Жихарко Ж. М.</i> Художественно-выразительные возможности природного камня в формировании облика современных белорусских городов	364
<i>Колединский Л. В.</i> Обувь середины XII – XVII вв. из Витебска по материалам исследований Верхнего замка	371
<i>Лампе И. Ю.</i> Японские кимоно в экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь: к вопросу интерпретации декора	378
<i>Мицкевич А. Г., Сенькевич Е. В., Скворцова И. Н., Шаркова Н. В.</i> «Гейши» в японском фарфоре	383
<i>Олюнина И. В.</i> Роль территориального маркетинга в развитии этнографического туризма в Республике Беларусь	388
<i>Папко В. М.</i> Метадалогія даследавання твораў выяўленчага мастацтва XIX ст. з магнацкіх і шляхецкіх калекцый на Беларусі	393
<i>Флікоп-Світа Г. А.</i> Царская брама з матывам разьбы «Дрэва Іясева» з горада Віцебска: да пытання вывучэння страчанага помніка на падставе адшуканага фотанегатыва 1-й трэці XX ст.	398
<i>Чу Вэньшо</i> Художественно-образовательное сотрудничество Китая и Запада: история и перспективы развития	405
<i>Шаркова Н. В.</i> Тарелка из «Собственного Ея Величества» сервиза императрицы Елизаветы Петровны в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь	411

## **КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БЕЛАРУСИ И РОССИИ – ОСНОВА РАЗВИТИЯ ГУМАНИТАРНОГО ПРОСТРАНСТВА СОЮЗНОГО ГОСУДАРСТВА**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Формирование единого культурного пространства Беларуси – России является собой исторический процесс, восходящий корнями к освоению славянами пространств Восточной Европы. От причерноморских степей и до седых вод Балтики, от Немана и до Днепра в конце первого тысячелетия формировались территориально-политические области осевших здесь восточнославянских племён. Строились города, осваивались торговые пути. Формировалось на карте средневековой Европы новое культурно-политическое пространство – Русь. Образующие Русь земли (княжества) по своему экономическому и культурному развитию являлись передовыми. По числу городов в X – XII вв. Русь опережала ведущие европейские страны.

Крещение Руси Владимиром сыграло большую роль в духовной консолидации, положило начало формированию единого духовного пространства в окружении народов, исповедующих ислам, иудаизм, католицизм, языческие верования. Выходят на передний план крупные экономические, культурные и духовные центры: Старая Ладога, Полоцк, Новгород. Роль Полоцка в развитии экономических и культурных связей средневековой Восточной Европы ещё недостаточно оценена. Город возник на пересечении главных ветвей пути из варяг в греки. Помимо трансъевропейских, транзитных, Полоцк имел тесные связи с Псковом, Новгородом, Смоленском, Черниговом, Киевом, Вильно, Гродно. Полоцкая София являлась символом духовной культуры Полоцкой земли, колыбели белорусской государственности.

Полоцк X – XIII вв. был передовым восточноевропейским городом с совершенной оборонной архитектурой, рынками и посадами, монастырями. Уникальные фрески Спасо-Евфросиньевской церкви XII в. свидетельствуют о стилевом, семантическом и семиотическом единстве монументального искусства Древней Руси, которое в тот период играло главную роль в укреплении духовного единения восточнославянских протогородов. Величественная архитектура, доминирующая над деревянной застройкой, просветлённые лики фресок крепили в сердцах веру, чувства гордости и величия.

Просветительская и подвижническая деятельность Евфросинии Полоцкой на столетия вперёд определила за городом звание культурного, образовательного, политического центра белорусских земель.

Создание основ славянской письменности Кириллом и Мефодием имело большое значение для формирования единого восточнославянского мировоззрения. Граница между кириллицей и латынью определила водораздел восточного и западного идейного смысла и назначения истории,

цивилизованных ценностей. В формировании представления о едином культурном пространстве восточных славян выдающуюся роль сыграла «Повесть временных лет», русские летописи, Радзивилловская летопись, хроники и повествования, донесшие до нас историю и события времён восточнославянского этнического единства [1]. Это единство отмечалось общностью языка, идентичностью, а также единым патриотическим чувством, о чём ярко свидетельствует выдающийся памятник древнерусской письменности – «Слово о полку Игореве» [2].

В XII в. на территории современной Беларуси существовало 11 удельнокняжеских городов и 21 город местного значения. Белорусские земли в экономико-градостроительном развитии опережали многие соседние регионы Восточной Европы.

В середине XIII в. в геополитическом пространстве Восточной Европы происходят существенные изменения. На юго-востоке закрепляется Орда, на северо-востоке появляется Великое княжество Владимирское, на севере – Новгородская земля, на берегах Рижского залива – Ливонский орден, между Неманом и Бугом – Тевтонский орден, в бассейне Вислы, Буга и Днестра – Королевство Польское. В центре этого пространства находились белорусские земли, вокруг которых образовалось Великое Княжество Литовское, Русское и Жемойтское с центром в Новогрудке. Славянские земли, вошедшие в новое государственное образование, оказываются на пересечении торгово-экономических и культурных связей Востока и Запада Европы, что явится началом развития феномена белорусской культуры.

Первое упоминание о Белой Руси присутствует в Ипатьевской летописи и датируется 1280 г. [3]. Примечательно, что так названа территория у истоков трёх великих рек – Днепра, Западной Двины и Волги, пространство, не затронутое военно-политическими конфликтами, сохранившее суверенитет Древней Руси. Несмотря на то, что в XIV в. русские и белорусы оказались в разных государствах, они продолжали отстаивать общие интересы и вышли их защищать. Литовские полки участвуют в Куликовской битве. Князь Витовт совершает поход против татар на Дон и Крым.

15 июня 1410 г. на территории Польши, у местечек Грюнвальд и Танненберг, происходит историческая Грюнвальдская битва. Народы Восточной Европы одерживают победу над Тевтонским орденом и «прорубают окно» в Европу. Начинается период активного развития геополитических, торговых и культурных отношений со странами Запада. Западная Европа в XV в. вступает в Ренессанс. 6 августа 1517 г. Франциск Скорина печатает в Праге первую белорусскую книгу «Псалтирь». Через три года, в 1520 г., он открывает в Вильно типографию, где издаёт «Малую подорожную книгу» (1522) и «Апостол» (1525). В 1523 г. Николай Гусовский в Кракове издаёт «Песню про зубра» [4].

В конце XV – 1-й половине XVI в. на территории Беларуси проживало около полутора миллионов человек, насчитывалось 40 городов и 86 замков. На карте Европы, изданной в Риме в 1507 г., отмечены города Брест, Гродно,



Лида, Новогрудок, Слоним, Борисов, Полоцк, Крево. На карте С. Мюнстера 1540 г. нанесены Бобруйск, Гомель, Давид-Городок, Копыль, Мозырь, Орша, Пинск. В предисловии к карте «Беларусь и Литва 1613 года» Тадеуш Маковский написал: «Этот край – огромная и наиболее богатая страна с рыбными прудами и озёрами, великими и славными реками» [5].

В XV – XVI вв. студенты-белорусы учились в Падуе и Болонье, Гейдельберге и Лейпциге, Ингольштадте и Базеле, Кракове и Кёнигсберге. Творчество С. Будного и Н. Рея, В. Тяпинского и Я. Кохановского, Т. Маковского и С. Пахоловицкого расширяло культурный обмен между Востоком и Западом Европы, на синтезе культур рождался феномен белорусской культуры.

Ну а что же Русь? Русь не знала готики. В лесах Русского Севера шло развитие унаследованной от предков мудрости, духовности, веры в своё высокое историческое предназначение. По золоту икон пишется пролог новой исторической пьесы – возрождения Руси. Белокаменные храмы Пскова и Новгорода, развитие в XIII – XV вв. зодческих школ в Смоленске, Ярославле, Владимире явились олицетворением русского возрождения, русского ренессанса. XVI – XVII вв. стали временем расцвета Москвы. Москва соборная, Москва белокаменная становится центром растущего, крепнущего государства. Начинают развиваться политические, экономические и культурные связи Московского государства и русских земель, вошедших в состав Великого Княжества Литовского. В 1563 г. русское посольство в Гродно насчитывало 1 200 человек, а Великого Княжества Литовского в Москве – 400.

Начало XVII в. в Московском государстве обозначило конец смутного времени и подъём во всех сферах жизни. Царский двор и социальная элита стремятся в культурном плане стать в уровень передовых европейских государств. Растёт потребность в мастерах, художниках, ремесленниках самого широкого профиля. В белорусские земли едут государевы люди для вербовки специалистов в области искусства и ремёсел. Из Вильно и Полоцка, Витебска и Могилёва, Орши и Шклова приглашают мастеров с семьями «на вечное житьё».

Белорусские мастера владели многими художественными технологиями Западной Европы: объёмной резьбой, типами орнамента, полихромной росписью. Невиданным расцветом в XVII в. русское монументально-декоративное искусство обязано белорусским мастерам. Европейский декор, привнесённый ими, быстро прижился в России, тем более он был получен от единоверцев в адаптированном к православию виде.

Во 2-й половине XVII в. выходцы из белорусских земель составляли 10% населения Москвы. Мастера селились по профессиональному признаку, образуя слободы: Бондарскую, Гончарскую, Бронную и другие. Для обустройства и убранства Иверского и Новоиерусалимского монастырей патриарх Никон целиком переселил братию Кутеинского Оршанского монастыря. Никон смог сосредоточить на Валдае и в Подмоскovie множество первоклассных мастеров, что способствовало росту их миграции

из Великого Княжества Литовского. Белорусские мастера работают в Оружейной палате, украшают царский дворец в Коломенском. Симеон Полоцкий сравнил искусную дворцовую резьбу с райским садом. К шедеврам белорусских мастеров относится убранство церкви Воскресения в Московском Кремле (конец 70-х – начало 80-х годов XVIII в.), иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1683 – 1686). К концу XVII в. выходцы из Беларуси подготовили множество учеников, которые успешно развивали искусство учителей и с переводом столицы в Санкт-Петербург выполняли многочисленные светские и церковные заказы.

Ведущую роль сыграли белорусские мастера в формировании нового стиля декора в московском зодчестве. Полихромные изразцы, привнесённые мастерами из Беларуси, существенным образом изменили декор храмовых и дворцовых построек. Полихромные изразцы сделали русскую архитектуру XVII в. праздничной и нарядной.

С изразцами в искусство московского зодчества проникают западноевропейские орнаментальные мотивы, новые архитектурные детали и ордерные формы, которым было предназначено большое будущее, в том числе в формировании «нарышкинского барокко» конца XVII в. Иконостасы многочисленных приделов, выполненные из изразцов, являлись, по сути, элементами архитектурной конструкции. Мастера Пётр Заборский, Степан Полубес, Игнат Максимов и их ученики создали яркую страницу российской художественной культуры.

Нарышкинский архитектурный стиль, окончательно сложившийся в 80-е годы XVII в., стал воплощением высоких достижений белорусских мастеров. Резное убранство интерьеров перекликалось с наружной каменной резьбой. Энциклопедией белорусской рези, переведённой в камень, может считаться Рождественская церковь в Нижнем Новгороде, построенная Г. Д. Строгановым, основателем «строгановского» барокко.

Видную роль в развитии единого культурного пространства Беларуси – России сыграл Симеон Полоцкий, духовный писатель, богослов-поэт, драматург, переводчик, астролог. Наравне с поэтами Сильвестром Медведевым, Феофаном Прокоповичем и Антиохом Кантемиром считается одним из ранних представителей русской силлабической поэзии до эпохи В. Тредиаковского и М. Ломоносова. С. Полоцкий получил образование в Киево-Могилянской коллегии и Виленской иезуитской академии. При посещении в 1656 г. Полоцка царём Алексеем Михайловичем лично поднёс ему сборник своих приветственных сочинений.

В 1664 г. С. Полоцкий отправился в Москву, где царь поручил ему обучение подьячих Приказа тайных дел. При дворе занимался астрологией, по словам А. С. Пушкина, предсказал за девять месяцев до рождения Петра славные деяния будущего императора: «...заченившийся в утробе царицы Натальи Кирилловны сын его (царя) назовётся Петром, что наследует престол его и будет таким героем, что в славе с ним никто из современников сравниться не может». В 1665 г. поднёс Алексею Михайловичу «благоприветствие о новодарованном сыне».

По поручению Восточных Патриархов в 1666 г. выступил перед царем с речью о необходимости повышения образования в Русском государстве. В 1667 г. назначен придворным поэтом и воспитателем царских детей, учил их латыни и польскому, сочинению стихов. С. Полоцкий писал царю речи, торжественные обращения. Издал «Деяния Соборов 1666 – 1667 годов», переводил полемические трактаты.

Большинство исследователей считает, что С. Полоцкий является автором Устава Славяно-греко-латинской академии. Имел независимое положение при дворе, выступал с церковными проповедями (свыше 200), позднее они будут изданы в двух сборниках (1681 – 1683).

Симеону Полоцкому принадлежит стихотворный перевод Псалтыри, а также многочисленные стихотворения, воспевающие эпизоды жизни царского двора, придворных. Вершиной литературного творчества является сборник нравственно-дидактических поэм «Вертоград многоцветный», который, по мнению критиков, считается наиболее ярким воплощением русского литературного барокко [6].

Симеон Полоцкий стоял у истоков зарождающегося русского театра, написал две комедии «О Навуходносоре царе» и «Притча о блудном сыне».

XVIII век оказался периодом драматических событий в судьбах народов Восточной Европы. Северная война, политический и экономический кризис Речи Посполитой отодвинули проблемы развития единого гуманитарного пространства на второй план. Смутный период дворцовых переворотов после смерти Петра, скандалы магнатов, превративших в Польше сейм в пародию на правление, завершились в России с приходом Екатерининской эпохи, а в Речи Посполитой привели к разделу страны.

В составе Российской империи Беларусь интегрировалась в более развитую экономику, ведущую роль в которой начинала играть промышленность. Войны XVII – начала XVIII в. привели к опустошению восточных регионов Беларуси. Сложилась диспропорция в градостроительном развитии запада и востока страны. Сеть городов и инфраструктура коммуникаций в западных губерниях отличались большей плотностью. С целью ликвидации перекоса для городов восточных регионов (губернских, штатных, заштатных) разрабатываются образцовые проекты. Барочная архитектура сменяется классической.

Малые города восточных регионов обретают классическую регулярную планировку. В них возводятся монументальные церковные и гражданские сооружения, формируются площади, появляются промышленные объекты. Преобразуются и губернские центры: Витебск, Минск, Могилёв. Их барочные ансамбли дополняются классическими административными и гражданскими сооружениями. Хозяйственные преобразования, осуществляемые С. Зоричем, З. Чернышёвым, Н. Румянцевым и И. Паскевичем, существенно модернизировали обличье Шклова, Кричева, Чечерска. Быстрыми темпами начинает развиваться крупный региональный центр – классический Гомель. Новую жизнь обретает древний меридиональный трансевропейский путь «из варяг в греки»

благодаря строительству шоссейной, а позднее и железнодорожной линий Санкт-Петербург – Одесса. Восточные земли Беларуси интегрируются в экономическую, логистическую, торгово-промышленную инфраструктуру Европы, России, Прибалтики.

Анализ исторического процесса формирования единого культурного пространства Беларусь – Россия немислим без учёта одной из главных основ – общеславянских черт народно-традиционной духовной культуры. Фольклор, традиции семейного и общественного быта проникнуты гуманистическими основополагающими ценностями: почитанием труда, отчего дома, святости материнства, уважением предков, чувством этнической общности, то есть народа. Именно на этом фундаменте испокон веков зиждется патриотизм, любовь к Родине, большой и малой, бережное отношение к культуре.

Народное творчество русских и белорусов представляет собой высококонтекстуальную культуру, которая имеет прямое продолжение в профессиональной культуре: поэзии, музыке, живописи. В наших культурах синтезировались традиционные и христианские ценности: любовь и вера, совестливость и душевность, терпимость и толерантность. Исторический опыт белорусского народа является ярким и ценным примером толерантности.

Индустриальный переворот и наступление эры модернизации в Европе привели в промышленно развитых странах к серьёзным утратам аутентичных форм культур. Из обитаемой среды они перекочёвывают в музей, на площади всемирных выставок, в этнографические резерваты под открытым небом. С концом немецкой классической философии в Западной Европе постепенно нарастают тенденции деградации общественно-политической мысли. Идеи Ф. Ницше и С. Кьеркегора, Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, попытка отказаться от традиционных реалистических путей развития философской мысли не дают перспектив и вызывают скептицизм, разочарование, размышления о «закате Европы».

В это же время на пороге грядущих катастроф в начале XX в. В. Вернадский выдвигает гипотезу о ноосфере, согласно которой человечество должно нести ответственность за жизнь на Земле, в целях своего сохранения стремиться к новой социальной организации на основе экологической и гуманистической этики, к новому обществу разума. Неудивительно, что ноосферная теория не была принята на Западе и сейчас является предметом острых дискуссий, так как её аксиология не соответствует идеям потребительского общества. Тем не менее, заложенная в ней гуманистическая этика традиционна и исторична, так как находится в одной связи с христианскими, фольклорными, утопическими и иными идеалистическими представлениями о гармоничной обитаемой среде [7].

Драматические события XX века, две мировые войны, революции поставили мировую цивилизацию перед новыми вызовами. Обострились и обрели глобальные масштабы межэтнические и религиозные противоречия. Образование Евросоюза и распад СССР не разрешили проблем сохранения

национальной идентичности, противоречий между народно-традиционными устоями и агрессивной массовой поп-культурой, сомнительными ценностями потребительского общества, паразитирующими формами бытия. В культурном пространстве Западной Европы продолжается разрушение традиционных основ: института брака, семьи, моральных, нравственных, религиозных ценностей.

В этих условиях культурное пространство братских белорусского и русского народов требует защиты и государственной поддержки. Сегодня в Беларуси проживает около 800 тыс. русских и примерно столько же белорусов – в Российской Федерации. Учитывая большой общий культурный потенциал, целесообразно на государственном уровне поддерживать корни этнической идентичности, развития национальных языков, распространения исторических знаний как фактора укрепления культурного сотрудничества, патриотического воспитания и национального строительства. Необходим постоянный мониторинг предупреждения межэтнических и межконфессиональных конфликтов. Актуальным является комплексный анализ экономического, социального и культурного потенциала в пространстве Союзного государства, проблем этнической адаптации в условиях информационного общества.

Ценным достоянием наших культур выступает развитие народных традиций в профессиональных видах культуры и искусств.

В Беларуси бывал А. С. Пушкин. Будучи другом Адама Мицкевича, переводил его баллады и поэмы, вдохновляемые легендами и преданиями, записанными на Новогрудчине, у озера Свитязь. Тема Беларуси присутствует в творчестве Ильи Репина.

Много точек соприкосновения в музыкальном пространстве. Уроженец Могилёвской области Осип Козловский в начале XIX в. написал гимн «Гром победы, раздавайся...». Его музыка к постановкам трагедий на сцене императорских театров сегодня присутствует в репертуаре концертного оркестра Республики Беларусь под управлением Михаила Финберга. Как артист белорусских театров начинал творческую деятельность Михаил Фрадкин. Директор Московской консерватории В. Шабалин сочинял музыку к белорусским пьесам. Основы белорусской профессиональной композиторской школы XX в. были заложены представителями России – будущими классиками нашей музыки: Н. Чуркиным, Е. Тикоцким, Н. Аладовым, В. Золотарёвым и другими. В свою очередь, белорусская поэтика вдохновляла А. Пахмутову, О. Иванова. Тесный творческий обмен традиционно продолжается в балетном искусстве. Ярчайший пример единения музыкального пространства – судьба и деятельность В. Мулявина и ансамбля «Песняры».

В сфере театральной культуры традиции сотрудничества насчитывают не годы, а столетия. В XIX в. на сценах губернских театров Витебска, Могилёва, Гомеля, Гродно, а также Полоцка, Бобруйска, Бреста выступают ведущие мастера российской сцены, что оказало благотворное влияние на

формирование национального театра, которому положил начало В. Дунин-Мартинкевич.

Основоположником белорусского кинематографа был российский режиссёр Юрий Тарич. Его ученики Владимир Корш-Саблин и Иван Пырьев стали знаменитыми режиссёрами: первый – в белорусском, второй – в российском кино. В создании лучших белорусских фильмов участвовали режиссёры А. Зоркин и Э. Климов, актёры М. Шаров и Л. Смирнов, композиторы С. Прокофьев и И. Дунаевский. В экранизации литературной классики, произведений А. Пушкина, И. Тургенева, Ф. Достоевского отличились белорусские кинематографисты, в экранизации произведений В. Быкова – российские.

Примером белорусско-российских связей в сфере кинообразования является создание в 2010 г. в Белорусской государственной академии искусств по модели ВГИКа факультета экранных искусств. Успешно развивается сфера совместного кинопроизводства. Ежегодно около 30 кинокомпаний России пользуются площадками киностудии «Беларусьфильм». Одной из активных форм укрепления единого культурного пространства является кинофестивальное движение (Минский международный кинофестиваль «Листопад», Московский международный кинофестиваль, Международный кинофестиваль православного кино «Золотой Витязь» и др.).

Выводы:

1. Путь белорусского и русского народов в европейском культурном пространстве являет собой историческую реальность, феномен культурного единения. В его основе – общие и ареальные черты этнолингвистического единства, особенности народно-традиционной культуры, общие нравственные ценности. Они на протяжении второго тысячелетия обеспечивали устойчивость и развитие единого культурного пространства, в том числе в ходе многочисленных исторических конфликтов и кризисов. Тенденции мирового и европейского развития в начале третьего тысячелетия показывают, что союз Беларусь – Россия – реальная основа сохранения и развития единого культурного пространства славянского мира и других народов Восточной Европы.

2. Культурное пространство Беларуси – России представляет результат многовекового исторического опыта. Единая славянская культурная основа определила сохранение этнической идентичности, понимания пространственных границ обитаемой среды.

3. В условиях процессов глобализации культуры восточнославянских народов выступают уникальным феноменом, который образуют лучшие духовные традиции, синтетические явления, исторически сложившиеся в результате культурного взаимодействия, незыблемые моральные и нравственные ценности, пронесённые сквозь многочисленные тяжёлые испытания, но сохранившиеся и сегодня скрепляющие чувства общности судьбы и высокого исторического предназначения наших народов.

4. Очевидно, что никакая глобализация не в состоянии изменить магистральное направление развития человеческой цивилизации как мирового культурного разнообразия, исторической общности народов, наций, языков и культур. И в этом контексте единение Беларуси и России – лучший пример для мирного, толерантного, добрососедского сосуществования государств и различных форм их интеграции.

5. Сохранение культурного, этнического и языкового разнообразия в современном информационном мире ставит проблему защиты нравственных, духовных и моральных основ в условиях вызовов со стороны мультимедийных форм культуры, конфликтов массовой поп-культуры с традиционными общечеловеческими ценностями, негативных последствий процессов коммерциализации и потребительского отношения к культуре. В данном контексте укрепление единого культурного пространства должно преследовать цель сохранения исторических, традиционных основ прогрессивного социального развития: брака и семьи, свободы совести, гражданского общества, самосознания и национальной государственности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Полное собрание русских летописей : в 38 т. / АН СССР, Ин-т истории СССР, Ленинградское отд-е. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1949 – 1989. – Т. 1 – 38.
2. Слово о полку Игореве / РАН, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – СПб. : Академический проект, 2004. – 135 с.
3. Полное собрание русских летописей : в 38 т. / АН СССР, Ин-т истории СССР, Ленинградское отд-е. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1962. – Т. 2. Ипатьевская летопись. – XVI, 938, 87 с.
4. Гусоўскі, М. Песня пра зубра / М. Гусоўскі ; пер. на бел. мову Я. Семяжона ; пер. на рус. мову Я. Парэцкага, Я. Семяжона. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1980. – 191 с.
5. Кожедуб, А. К. Иная русь [Электронный ресурс] / А. К. Кожедуб. – Режим доступа: [http://www.razlib.ru/istorija/inaja\\_rus/p1.php](http://www.razlib.ru/istorija/inaja_rus/p1.php). – Дата доступа: 04.03.2014.
6. Полоцкий, С. Избранные сочинения / С. Полоцкий ; подг. текста, коммент. И. П. Ерёмкина ; отв. ред. М. О. Скрипиль. – СПб. : Наука, 2004. – 280 с.
7. Вернадский, В. И. Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. – М. : Наука, 1989. – 261 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено многовековое культурное взаимодействие между белорусским и русским народами, анализируется деятельность знаменитых деятелей культуры и искусства XVI – XX вв.

#### SUMMARY

The article considers centuries-old cultural interaction between Belarusian and Russian peoples, analyzes the activities of famous cultural and art figures of the XVI – XX centuries.

# РАЗДЕЛ I

## ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНИЯ И ДЕКАРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МАСТАЦТВА

*Бабич Т. Н.*

### ГЛИТЧ-АРТ, ИЛИ «РАЗБАЛАНСИРОВАННОЕ ИСКУССТВО»: НА ПУТИ ОСМЫСЛЕНИЯ НОВОГО ФЕНОМЕНА

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 19.02.2021)*

В творческом мышлении современных художников всё отчетливее прослеживается стремление к отображению содержательно-образной полифонии жизни, находящееся в постоянном движении и развитии. В результате коллаборации искусства и технологий возникают технохудожественные гибриды: *algorithmic art, robotic art, bio art, contemporary op art, techno art, new media, media performance, hidden art, glitch art* и другие. Новые феномены отличает принципиально иная эстетика, в которой дематериализация художественного объекта формирует совершенно новый эстетический опыт. Сбои – это неприятный побочный эффект в работе технологий. Однако многие художники и программисты воспользовались этими кризисными моментами и открыли для себя красоту сбоя, поломки. Взламывая знаковые системы, преднамеренно или случайно, они вызывают сбои и манипулируют ими для создания произведений искусства. Наслаждение эстетикой технологических ошибок противоречит представлению о том, что технологии и развлечения должны быть безупречными. Таким образом, эстетизация цифровых и аналоговых ошибок есть часть большого пространства искусства случайностей. Как искусство случайной ошибки зародился *Glitch art*.

Глитч (англ. Glitch – ошибка, цифровая помеха) понимается как форма визуального искусства, выразительными средствами которого являются различные цифровые и аналоговые ошибки, например, такие как артефакты сжатия, баги, разрушение цифрового кода или физическое манипулирование электронными устройствами и прочее [7]. Термин «glitch» впервые был использован в 1962 г. американским астронавтом Джоном Гленном для описания неполадок во время орбитального космического полёта. В буквальном смысле глитч означал «скачок или изменение напряжения в электрическом токе» [7]. В дальнейшем понятие стало широко употребляться для описания ошибок в программном обеспечении, видеоиграх, аудио- и видеоматериалах, изображениях и иных форматах отображения данных. В сфере музыкального искусства термин «глитч» стал использоваться с середины 1990-х годов как одно из направлений экспериментальной электронной музыки. Музыкальные Glitch-композиции строились на аппаратных шумах и акустических эффектах, обусловленных



всевозможными системными сбоями и реальными ошибками электронной аппаратуры. Первоначально считалось, что «глитч» может применяться лишь тогда, когда ошибка является случайной из-за сбоя в работе оборудования или программного обеспечения. Но в дальнейшем появились способы преднамеренного побуждения технического сбоя, что привело к созданию необычных звуковых эффектов.

В визуальное искусство глитч пришёл в конце XX в. и в XXI в. стал активно развиваться. Появление термина «Glitch Art»/«глитч-арт» связывают с именем фотографа и медиахудожника Анта Скотта (Ant Scott), который в 2001 г. представил первый веб-сайт, посвящённый *visual glitches* («визуальным сбоям») и представил его на Международной конференции в Осло в 2002 г. [5]. «Искусство ошибки или помехи» происходило из-за преднамеренного сбоя программного обеспечения, визуализации данных и общего цифрового злоупотребления. Глитч-арт подразумевал визуальные сбои в неподвижном или движущемся изображении объекта. Это делается либо путём «захвата» изображения глитча, произошедшего случайным образом, либо чаще художники/фотографы/дизайнеры манипулируют цифровыми файлами, программным или аппаратным обеспечением для получения визуальных «ошибок».

В силу тотальной компьютеризации глитч в современном искусстве получил широкое распространение. Мир «помех и ошибок» изображают такие художники, как Роза Менкман (Rosa Menkman) из Нидерландов, Рейчел Уайт (Rachel White) из Великобритании, Даниел Войку (Daniel Woyke) из Румынии, Ник Бриц (Nick Briz), Джон Сатром (Jon Satrom), Такеши Мурата (Takeshi Murata) из США, Йоши Содеока (Yoshi Sodeoka) из Японии, Идо Маркус (Iddo Markus) из Израиля и другие.

Художники соединяют различные техники живописи, рисунка, анимации в единую оптическую композицию. Необычную серию миниатюрных пейзажей «Glitch» представил израильский художник Идо Маркус в 2016 г. Выпускник Нью-Йоркской школы визуальных искусств, И. Маркус сегодня является одним из лидеров *Glitch art*. В настоящее время художник живёт в городе Хайфа, занимается творчеством и педагогической деятельностью, курирует выставки в галерее «Ха-Агаф». Он ценит традиции и эксперименты, ищет новое под влиянием других и влияет сам: «Я люблю рисунок, живопись и сочетание нескольких медиа, нескольких техник в одном пространстве. Я люблю, когда в хламе и мусоре обнаруживается причудливая, эксцентричная красота» [3].

Художник сознательно искажает визуальное пространство, свёртывает его так, что зритель видит всё целиком на удалённом расстоянии от объектов. Миниатюрные пейзажи-модули Идо Маркуса с ладонь (или с две) размером – многоплановые, многомерные и многоуровневые пейзажи маслом на дереве (рисунок 1). В слоях глитча отчётливо видны движение, энергия, экспрессия и бесконечные комбинации красок в найденном им алгоритме. Секрет И. Маркуса стоит того, чтобы всматриваться в работы с прищуром, так как мелкие детали на картинах не прорисованы [3].



Рисунок 1. И. Маркус. Серия пейзажей «Glitch» (2016) и пейзажный модуль

Существует множество подходов к тому, чтобы глитч возник намеренно, начиная от физических изменений в оборудовании и заканчивая прямым изменением самих цифровых файлов. Американский художник Майкл Бетанкур (Michael Betancourt) отмечает, что глитч-арт определяется широким спектром технических подходов, которые можно идентифицировать по изменениям в цифровом файле, его генеративном отображении или технологиях, используемых для отображения (например, видеоэкран). Исследователь включает в этот диапазон изменения, внесённые в аналоговые технологии, такие как телевидение (в видеоарте) или кинолента [6].

Глитч-арт сегодня стал объектом исследования теоретиков и практиков искусства. Иман Моради (Iman Moradi), предложивший классификацию глитча первым, разделил его на два типа: *Net-glitch* («чистый глитч») и *Glitch-like* («глитч-подобия»). Первый тип характеризуется как непреднамеренный, случайный, найденный, присвоенный, реальный. Соответственно, второй тип – запланированный, преднамеренный, продуманный, искусственный [10]. Большая часть создаваемых глитч-объектов относится ко второму типу.

Исследователи феномена глитч-арт сходятся во мнении, что основной задачей данного направления в искусстве является «создание, выявление, захватывание ошибок, сбоев, помех, получившихся в результате случайности, неправильного использования, намеренного злоупотребления и/или экспериментирования с аппаратным или программным обеспечением» [7]. Глитч-арт нашёл проявление в разных видах искусства. Так, под его влиянием австралийский скульптор Пол Каптейн (Paul Kaptein) создаёт деревянные композиции, в которых сочетаются традиционная техника обработки дерева и цифровой стиль глитч-арта. Каждая из скульптур настолько самобытна, что её можно рассматривать часами (рисунок 2). Художник специально не покрыл фигуры краской, чтобы сохранить богатую фактуру дерева. Все скульптуры напоминают сцены из фантастических произведений, с многоглавыми чудовищами и космическими пришельцами [11].

Американский художник Филипп Стернс (Phillip Stearns) предложил перенести свои фотоработы с искажённым изображением на текстиль, создав пледы и ковры с глитч-текстурой (рисунок 2). Художник считает, что

необычный узор текстиля сможет привести в повседневную жизнь «изысканность ярких цветов и вопиющее пренебрежение правилами» [8].



Рисунок 2. Скульптура П. Каптейна (слева) и Glitch текстиль Ф. Стирнса (справа)

В стиле «компьютерных ошибок» создаются дизайнерская одежда и мебель. Перекошенная и «текучая» мебель голландского дизайнера Себастьяна Брайковича (Sebastian Brajkovic) натянута как цифровой глюк и больше похожа на продукт *Photoshop*, нежели на физический объект (рисунок 3). Итальянский дизайнер Ферруччо Лавиани (Ferruccio Laviano) разрабатывает классическую деревянную мебель (стулья, комоды) с эффектом вибрации (серия «Хорошие вибрации – Незримое зрение»). Главную цель при создании таких предметов художник видит в том, чтобы «показать человеку, что его восприятие фальшивой современной классики искажено, и его надо исправить» [2].



Рисунок 3. «Текучая» мебель С. Брайковича (слева) и мебель с эффектом вибрации Ф. Лавиани (справа)

Глитч-эффект (поломки, сбой), или «эффект глюка», имитирует ошибки программного обеспечения или причину плохого сигнала. В результате контуры объекта искажаются и очень трудно что-либо разобрать. Деформация медиа (фото, видео, аудио, т. е. цифровой информации), а также объектов пластических искусств – основные проявления глитч-эффекта. Чаще всего глитч – это радужная обводка и/или сдвиг части изображения со спектром. Иногда это какие-либо «шумы», деформирующие изображение, удаляющие цвет и другие глитч-помехи.

Канадская художница Алекс Гарант (Alex Garant), прозванная «королевой двойных глаз», – один из лидеров аналогового глитч-арта. Своё прозвище она получила благодаря необычному творчеству и технике. Её картины (в основном женские портреты) поражают зрителя психоделическим

эффектом. Такое необычное воздействие на человеческое зрение и психику достигается благодаря тому, что художница использует приёмы наложения и дублирования элементов, в частности, глаз, губ, и многослойность (рисунок 4). Такие работы позиционируются как отражение человеческой двойственности личности. При их рассмотрении создаётся иллюзия расстройств зрения, возникает головокружение, а порой и головные боли. Несмотря на некоторый дискомфорт от восприятия картин, работы А. Гарант завораживают [1].

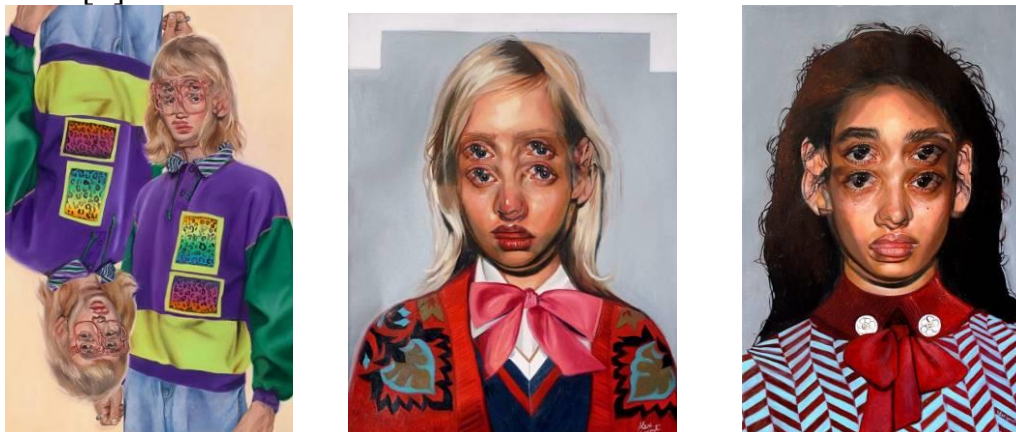


Рисунок 4. «Оптическая» портретная живопись А. Гарант. Серия работ 2020 г.

Изобразительное искусство А. Гарант начала изучать в колледже Нотр-Дам-де-Фуа (Квебек, Канада), затем освоила искусство грима со спецэффектами в Монреале. Перенесённый в 2012 г. сердечный приступ изменил её видение мира. Картины А. Гарант сегодня выставлены в музеях современного искусства США, Канады, Европы, Австралии. Работы художницы представлены в журналах «Hi-fructose», «Beautiful Bizarre Magazine», «My Modern Met», «American Art Collector», на онлайн-платформах «VICE», «The Huffington Post», «Buzznet», «Zagge.ru» и других [4].

В последней серии картин «Королева двойных глаз» («Queen of double eyes») художница объединила традиционные приёмы портретной живописи с дублированием деталей лица и предметов, создающих оптический обман. Как заявляет А. Гарант, «мои самые последние работы вдохновлены саморефлексией и, в частности, ролью видимости, созданной самим собой. Наша сконструированная природа, борющаяся с нашим инстинктивным ядром, часто приводит к тому, что мы в конечном итоге представляем посторонним. В то время как некоторые очевидные элементы, представленные в моей работе, находятся на грани между китчем и прихотью, выражение персонажей можно воспринимать как меланхоличное и наивное, жаждущее любви и принятия» [4].

Несмотря на ограничения, связанные с пандемией, в 2020 г. состоялись персональные выставки новых картин и рисунков А. Гарант в «Haven Gallery» в Нью-Йорке («Off Balance»/«Потерявшая равновесие») и Ланкастерском музее искусства и истории в Калифорнии («Deconstructing Identities»/«Деконструкция идентичностей»). Трудоёмкие масляные картины

художницы выполнены с особой тщательностью, часто с использованием узоров или других графических элементов; цветовая палитра варьируется от тонких реалистичных телесных тонов до гиперцветовых сочетаний [9].

Двойная экспозиция каждого портрета отсылает к современным методам фотографии, а также проводит связи с футуризмом и оп-артом. Галлюциногенные работы А. Гарант создают сложную оптическую реакцию: лица и глаза героев, кажется, пропускают свои регистры из-за дублирования и наложения изображений. Подобно мимолётному мерцанию экрана или спектральному наложению нескольких кадров плёнки, портреты раскрывают напряжённую множественность смещающихся объектов. А. Гарант создаёт фотографические портреты, которые бросают вызов оптике и редуцивному способу восприятия, переносят привычные рамки портретной живописи в новое странное пространство сенсорной путаницы. С помощью визуального трюка в буквальном смысле создаются скользящие, преломлённые, рикошетные образы [6]. Головокружительные портреты представлены в сюрреалистическом китче, давая возможность увидеть человека среди атрибутов галлюцинаторных визуальных помех. Несколько неудачные попытки стабилизировать изображение вызывают чувство нестабильности восприятия, которое усиливает наше общение с уклончивым объектом.

Игра воображения и разума, оптические иллюзии, галлюцинации, происходящие при неосознаваемой коррекции зрительных образов, – излюбленные приёмы, которые используют в своём творчестве современные художники. Визуальные и технические помехи и сбои не всегда являются препятствием, иногда это новый импульс для самореализации. Порой из технических ошибок рождаются новые художественные явления, и *glitch-art* – это эстетика ошибки. Техно-художественные гибриды *Glitch art* – это новая форма существования искусства в современном мире, новый способ представления современности, новый язык искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Взрыв мозга. Гипнотические портреты Алекс Гарант [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.onedio.ru/news/vzryv-mozga-gipnoticheskie-portrety-aleks-garant-18165>. – Дата доступа: 08.02.2021.
2. Глазунова, Е. Весёлый Лавиани – мебель с чувством юмора! [Электронный ресурс] / Е. Глазунова. – Режим доступа: <https://www.blog.postel-deluxe.ru/lifestyle/veselyy-laviani-mebels-chuvstvom-yumora/>. – Дата доступа: 07.02.2021.
3. Идо Маркус. «Glitch» – «Глюк». Пейзаж = аккорд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.karga-golan.livejournal.com/465420.html>. – Дата доступа: 23.11.2020.
4. Alex Garant [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.alexgarant.com/about>. – Date of access: 11.01.2021.
5. Ant Scott. Glitch Art [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.beflix.com>. – Date of access: 11.01.2021.
6. Betancourt, M. Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics / M. Betancourt. – New York : Routledge, 2016. – 152 p.

7. GlitchArt: искусство ошибки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.diskettelounge.com/statie/glitch-art-iskusstvo-oshibki/>. – Дата доступа: 03.02.2021.
8. Glitch Textiles: weaving tapestries from the «digital detritus» [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.theverge.com/2012/8/10/3232746/glitch-art-textiles-phillip-stearns>. – Date of access: 14.02.2021.
9. Harriss, B. Alex Garant. «Deconstructing Identities» [Electronic resource] / B. Harriss. – Mode of access: <https://www.beautifulbizarre.net/2020/09/04/thinkspace-projects-lancaster-museum/>. – Date of access: 03.02.2021.
10. Moradi, I. Glitch: Designing Imperfection [Electronic resource] / I. Moradi. – Mode of access: [https://www.goodreads.com/author/list/2796650.Iman\\_Moradi](https://www.goodreads.com/author/list/2796650.Iman_Moradi). – Date of access: 05.02.2021.
11. Paul Kaptein [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.paulkaptein.com>. – Date of access: 14.02.2021.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается феномен современного искусства *Glitch art* (букв. «искусство помех, ошибок»), который возник в результате взаимодействия искусства и технологий. Особенностью *Glitch* объекта является его возможность трансформироваться из художественного пространства в платформу для открытого диалога между художником и зрителем. В статье раскрыта сущность феномена *Glitch art*, актуализированы проблемы презентации артефактов в пластических искусствах.

#### SUMMARY

The article deals with the phenomenon of contemporary glitch art, which originated as a result of the interaction of art and technology. The peculiarity of the Glitch object is its ability to transform from an artistic space into a platform for dialogue between the artist and the viewer. The article reveals the essence of the phenomenon of Glitch art, actualizes the problems of the presentation of artifacts in the plastic arts.

*Беляева С. С.*

### **АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР БЕЛОРУССКОГО КРЕСТЬЯНСКОГО ЖИЛИЩА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Народная архитектура давно является объектом внимания исследователей, за последнее столетие освещение получили самые разнообразные вопросы, начиная от описания построек одного населённого пункта до глобальных вопросов включения белорусского деревянного зодчества в мировое наследие. Однако при рассмотрении домового декора XIX – начала XX в. встречаются лишь эпизодические упоминания о наиболее ярких или архаичных деталях декоративного оформления построек, изредка приводятся снимки, которые демонстрируют необычные мотивы резьбы, часто не являющиеся типичными для данного региона или ареала. Что касается белорусской деревни, то ещё в конце XIX в. встречались следующие описания: «Очень невзрачно смотрятся белорусские хижинки. Почти все они очень маленькие, в виде квадрата, с маленькими окошечками; большая часть из них и до сих пор не имеет труб; сложены они кое-как, дрань навалена на

крышу часто в беспорядке и даже не приколочена гвоздями. Бывшие казённые деревни смотрят более приглядно: домики исправнее, выстроены в линию, а не разбросаны; на крышах виднеются трубы, большей частью железные [24, с. 8 – 9]». И. Эремич даёт сходное описание полесской деревни, оговаривая, что оно относится к периоду до отмены крепостного права, сейчас же «старые избы пошли на топливо, огорожу, – на месте их стоят высокие, просторные, светлые, не везде даже курные ... новые» [23, с. 42].

Иногда описания крестьянского жилища противоречивы. Так, в одном случае в описании жилища Могилёвской губернии видим следующее: «Фасад крестьянской избы незатейлив; наружных украшений никаких; два небольших окна и дверь сбоку» [11, с. 474]. Несколько позже Е. Романов говорит об украшении окон и ворот, однако признаёт, что украшения весьма скромны и незатейливы, а резной карниз в принципе является исключением [13, с. 15].

Возникновение наличников на окнах связывается с переходом от курной хаты к белой. Однако временные и географические границы этого процесса в трудах исследователей размыты и неточны, к тому же сведения о каких-либо видах архитектурного декора белорусского крестьянского жилья конца XIX – начала XX в. встречаются довольно редко. Например, Э. Еленска, говоря о жилище полешука, упоминает лишь об одной декоративной детали – кокошинах, обработанных в виде буквы S [26, с. 23 – 24].

Подобные описания изб также встречаются у К. Мошинского, Ч. Петкевича, И. Сербова. К. Мошинский упоминал о том, что полешуцкая хата не имеет никаких украшений, лишь в последнее время на домах зажиточных крестьян появляются резные дощечки по краям крыши и изредка на вильчике помещается петушок из жести [9, с. 148]. Ч. Петкевич, подробно описывая жилище Речицкого Полесья, дал описания как старых построек, с крышей «закотом», так и новых, с дощатым фронтоном и резными причелинами [12, с. 204 – 209]. И. Сербов отмечал, что курные хаты встречаются редко, и то у бедняков, однако новые постройки также очень просты [15, с. 28 – 33; 16, с. III – IV, 10 – 11]. Позднее подобные описания крестьянского жилища приводила Н. Лебедева [6]. Однако на основании этих скудных сведений говорить об отсутствии декора на крестьянских домах вряд ли возможно, так как в пределах одной деревни оформление жилых построек может сильно отличаться. Прекрасным примером служат фотоматериалы экспедиции И. Сербова 1911 – 1912 гг. [3]. Например, на фотографиях, сделанных в деревне Варковичи, мы видим дома как самцовой конструкции с небольшими застеклёнными окнами на четыре «шыбки» с коробкой, но без наличника [3, с. 79], так и новые дома стропильной конструкции с дощатым фронтоном, при этом в одном случае фронтон украшен мозаичной зашивкой и резным подзором. Наличник на доме простой, с доской-козырьком сверху [3, с. 95]. На другом снимке фронтон горизонтально зашит досками, с небольшим двойным вильчиком, резным

подзором и, по-видимому, резными наличниками [3, с. 96]. В деревне Брановичи сфотографирован дом с углами, зашитыми досками, декорированными косыми крестами и своеобразными полотенцами, закрывающими выступы консолей [3, с. 100]. Примеров украшения домов встречается достаточно много. Преимущественно это новые избы, однако следует учитывать и то, что в избах самцовой конструкции главную роль играет архитектура жилища.

Важные данные об архитектурном декоре встречаются на страницах, посвящённых деревне Грицевичи Слуцкого уезда Минской губернии (сейчас Клецкий р-н Минской обл.): «...крестьяне ставят на крыше коньки с высокими козлами, а шляхта устраивает на домах закрывины и коньки без роговин, гладкие» [17; с. 28], то есть в некоторых случаях элементы декора использовались как признак социального статуса. Об этом в наше время упоминали информаторы в Ивановском районе: в деревне Мотоль дома шляхты украшались наличниками барочной формы, в отличие от крестьянских домов, имевших наличник с прямым карнизом. Подобное внешнее различие характерно не только для Беларуси. Исследуя домовое убранство жилища Новгородской области (Россия), М. Васильев высказывает мнение, что даже обшивка досками стен «первоначально ... имела социальную функцию (прежде всего престижность), декоративная же обшивка играла незначительную роль» [4, с. 231]. С этим можно согласиться, учитывая то, что первоначально доски имели бóльшую стоимость по сравнению с брёвнами. Позже, когда широко распространились инструменты для изготовления досок, а лесных массивов стало меньше, на первое место вышла именно утилитарная функция шалёвки. Подобный приём упоминается в описании белорусского крестьянского дома, сделанном в 1903 г. в деревне Загорье Волковысского уезда, где отмечено, что углы дома, обращённые к улице, делались «немецкими», то есть концы брёвен не выступали наружу и при этом шалевались, а углы, выходящие во двор, собирались «в обло» и оставлялись без шалёвки [18, с. 106], что подтверждает вышесказанное. До нашего времени дошли дома, где шалюются только две стены – фасадная и выходящая во двор, другие остаются бревенчатыми.

Интересная информация содержится в фотографиях, сделанных экспедицией под руководством В. Ластовского в 1928 г. [20]. Так, на снимке входных дверей Варваринской церкви в городе Слуцке (не сохранилась) видна ленточная резьба, обрамляющая дверь в виде арки и соединяющая между собой три солярных розетки (две внизу, одна – над дверью). Такого рода украшения были распространены в зодчестве Украины, в частности церковью XVII – XVIII вв. [19, с. 267 – 270; 20], примерно в это же время бытовали и на территории России [5, с. 298 – 301]. Солярными знаками, иногда в сочетании с крестами, украшались подкосы и балки деревянных построек на территории Польши [25, с. 37; 27, с. 41 – 42].

Не дошли до нашего времени и материальные свидетельства о крестах на балках белорусских крестьянских хат, однако П. Шпилевский, описывая своё путешествие по Минщине, указывал, что в местных хатах «над дверьми



и окнами рукой дьячка вырезаны кресты под потолком, на средней балке написан год и день построения избы» [21, с. 113]. Подобные сведения приводил И. Зеленский: «... над дверьми и окнами рукою дьячка написан мелом крест; под потолком, на средней балке, вырезан год и день построения избы» [8, с. 669]. Примечательно, что Е. Романов, описывая домик Петра Великого в Копыси, упоминал о сходном обычае в данной местности, причём первая из надписей включала дату 1696, вторая – 1809, а третья – 1819 [14, с. 13], что свидетельствует об устойчивости сложившейся традиции. В музеях народной архитектуры и быта Украины сохранилось немало свидетельств такого же обычая, который требует некоторого уточнения. Согласно полевым исследованиям украинского исследователя С. Вронского, на Полесье священник при освящении избы рисовал углём или мелом крест, а хозяин потом делал резьбу по этому рисунку. На наш взгляд, подобные знаки могли вырезаться и на внутренней стороне дверных косяков и оконных наличников. Например, в хате из села Ореховцы Ужгородского района (Украина), построенной в конце XVIII в. (Закарпатский музей народной архитектуры и быта Украины, г. Ужгород), на верхней внутренней части дверного косяка жилой комнаты вырезан крест. Исследователь русской архитектуры М. Красовский говорит о том, что окна домов украшались наличниками и изнутри, причём если потолок был резной, то и наличники были украшены резьбой, если потолок украшался росписью, то и наличники расписывались. Наличниками украшались также дверные проёмы [5, с. 83]. Подобный декор (особенно что касается росписей) в большей степени характерен для русской архитектуры, в то же время можно предположить, что обычай вырезать кресты и, вероятно, солярные розетки на дверных косяках и балках жилища существовал на территории Беларуси.

Ценные сведения относительно декора народной деревянной архитектуры встречаются в журнале «Наш край». Однако украшение домов рассматривалось лишь в единичных публикациях. Программы описания крестьянских построек, приводимые в издании, расходятся между собой. В одних случаях ответы на вопросы анкеты позволяют получить полную информацию о декоре хаты [2; 22], в другом – лишь один вопрос косвенно связан с её декором и касается способов зашивки фронтонов [1, с. 34]. Описание внешнего вида народного жилища в статьях часто пропускается либо даётся очень кратко, хотя приводятся планировочные решения населённых пунктов и описания улиц.

Примечательно сравнение двух деревень, приведённое в статье В. Микитинского [10]. Так, в деревне Поречье «хаты какие-то почерневшие, покосившиеся, с маленькими подслеповатыми оконцами, без всякого украшения, крытые дранкой» [10, с. 27], а в деревне Кнорин «дома высокие, крытые гонтом, черепицей и железом; окна большие, светлые ... Украшение хат очень богатое, особенно выделяются крыльцо, щиты, орнамент которых часто по своей сложности напоминает гафт» [10, с. 28]. Такая разница может быть обусловлена двумя причинами: чуть раньше автор упоминает о том, что застройка деревни Кнорин не отличается от городской; о застройке местечка

Старые Дороги также говорится «городского типа» [9, с. 32], то есть в начале XX в. городская и деревенская застройка сильно отличались. Кроме того, дома в деревне Поречье могли быть построены гораздо раньше, чем в деревне Кнорин, и по сути мы имеем описание народной архитектуры середины XIX в. и домов, построенных в начале XX в. Известно, что ещё в 1920-х годах жилые строения в деревнях были крыты соломой, а деревянные крыши (из гонта и дранки) встречаются в богатых хозяйствах, черепичные крыши и глиняно-соломенные являются исключением и встречаются лишь в местах, где дома строились перед войной [7, с. 4]. В некоторых статьях упоминается о том, что новые дома украшаются резьбой, однако лишь в нескольких публикациях содержатся фотоснимки или зарисовки.

Таким образом, в конце XIX – начале XX в. на смену самцово́й конструкции деревянного крестьянского дома пришла стропильная конструкция, которая повлекла за собой изменения во внешнем облике строения, дала толчок к развитию существующих традиций украшения построек. Наиболее полную информацию дают изобразительные материалы (фотографии и зарисовки), в меньшей степени – текстовые описания. Несмотря на противоречивость сведений о внешнем облике крестьянского жилища начала XX в., можно говорить о формировании в это время устойчивой системы архитектурного декора, которая первоначально имела преимущественно социальную и информационную функции, со временем утраченные и трансформировавшиеся в эстетическую.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Азбукін, М. Да пытання аб вывучэнні сялянскіх будынкаў / М. Азбукін // Наш край. – 1929. – № 6/7. – С. 25 – 35.
2. Анкета аб сучасным стане народнага мастацтва // Наш край. – 1927. – № 4. – С. 61 – 62.
3. Беларусы ў фотаздымках Ісака Сербавы, 1911 – 1912 = Baltarusiai Isako Serbovo metu fotografijose = The belarusians in the photos by Isaac Serbau / склад., аўт. уступ. арт., камент. В. А. Лабачэўская. – Мінск : БелЭн, 2012. – 455 с.
4. Васильев, М. И. Декоративное убранство крестьянского жилища на северо-западе европейской части России (по материалам Волотовского района Новгородской области) / М. И. Васильев // Новгородский исторический сборник / Гос. академия истории материальной культуры, Новгородский гос. музей. – СПб., 1997. – Вып. 6. – С. 222 – 238.
5. Красовский, М. Энциклопедия русской архитектуры. Деревянное зодчество / М. Красовский. – СПб. : Сатисъ, 2002. – 383 с.
6. Лебедева, Н. И. Жилище и хозяйственные постройки Белорусской ССР: Мозырский и Бобруйский округа по левому берегу Припяти и её притокам : материалы экспедиции 1927 г. / Н. И. Лебедева. – М. : Тип. МОНО, 1929. – 87 с.
7. Магілеўчык, З. К. Санітарна-гігіенічныя ўмовы хаты і двара беларускага сялянства / З. К. Магілеўчык // Наш край. – 1926. – № 6/7. – С. 3 – 20.
8. материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. – СПб. : Военная тип., 1864. – Т. 15. Минская губерния : в 2 ч. / сост. И. Зеленский. – Ч. 2. Статистика. – 718 с.
9. Машынскі, К. Усходняе Палессе / К. Машынскі. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 528 с.
10. Мікіцінскі, У. Дванаццаць дзён краязнаўчага вандравання (вёскі Парэчча,

Кнорын (Амельна), Суцін Пухавіцкага раёну) / У. Мікіцінскі // Наш край. – 1929. – № 3. – С. 27 – 35.

11. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях : в 3 кн. / сост., ред. А. С. Дембовецкого. – Могилёв на Днепре : Тип. Губернского правления, 1882 – 1884. – Кн. 1. – 1882. – 782 с.
12. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч ; уклад., прадм. У. Васілевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.
13. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – VIII, 600 с.
14. Романов, Е. Р. Домик Петра Великого в Копыси / Е. Р. Романов // Могилёвская старина : сб. ст. «Могилёвских губернских ведомостей» / под ред. Е. Р. Романова. – Могилёв, 1901. – Вып. 2. 1900 – 1901 гг. – С. 12 – 13.
15. Сербаў, І. А. Вічынскія паляне. Матэрыяльная культура: этнаграфічны нарыс Беларускага Палесся / І. А. Сербаў. – Мінск : Беларускі фонд культуры, 2005. – 78 с.
16. Сербов, И. А. Белорусы-сакуны : краткий этнографический очерк / И. А. Сербов. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1915. – II, XVII, 180 с.
17. Сербов, И. А. Поездки по Полесью 1911 и 1912 года / И. А. Сербов. – Вильно : Изд. Северо-Западного отд-я Имп. Русского географического о-ва, 1914. – 51 с.
18. С-н. Описание крестьянского жилого дома в деревне Загорье Волковысского уезда Гродненской губернии / С-н // Виленский временник : в 6 кн. / ред. А. Н. Харузин. – Вильно, 1907. – Кн. 2. – С. 105 – 136.
19. Тарас, Я. М. Українська сакральна дерев'яна архітектура / Я. М. Тарас. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2006. – 584 с.
20. Фотографіі экспэдыцыі катэдры этнографіі. Летам 1928 году пад кіравецтвам В. Ластоўскага по маршруту Слуцк – Осташковічы адбытай [Электронны рэсурс]. L1 – L3. – Мінск : [б. в.], 2002. – 1 электрон. апт. дыск (CD-ROM).
21. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский ; предисл., текстол. подготовка, примеч. и коммент. С. А. Кузнецовой. – Минск : Польша, 1992. – 251 с.
22. Шчакаціхін, М. Спосабы збірання матэрыялаў з беларускага мастацтва / М. Шчакаціхін // Наш край. – 1926. – № 2/3. – С. 62 – 69.
23. Эремич, И. Очерки белорусского Полесья / И. Эремич. – Вильно : Тип. М. Рома, 1868. – 89 с.
24. Янчук, Н. А. По Минской губернии : заметки из поездки в 1886 г. / Н. А. Янчук. – М. : Тип. А. Левенсон и К<sup>о</sup>, 1889. – 135 с.
25. Czerwiński, T. Budownictwo ludowe w Polsce / T. Czerwiński. – Warszawa : Sport i Turystyka – MUZA SA, 2006. – 323 s.
26. Jeleńska, E. Wies Komarowicze w powiecie Mozyrskim / E. Jeleńska. – Warszawa : Druk. J. Jezynskiego, 1892. – 83 s.
27. Tłoczek, I. Polskie budownictwo drewniane / I. Tłoczek. – Wrocław [etc.] : Ossolineum, 1980. – 201 s.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен архитектурный декор белорусского крестьянского жилища конца XIX – начала XX в., формирующийся после перехода от самцовой к стропильной конструкции.

#### SUMMARY

The article examines the architectural decor of the Belarusian peasant dwelling of the late XIX – early XX century, formed after the transition from the male to the rafter structure.

*Быкава Г. К.*

**СВОЕАСАБЛІВАСЦЬ МАСТАЦКАГА АФАРМЛЕННЯ ДРУКАВАНЫХ  
ВУЧЭБНЫХ ВЫДААННЯЎ ЛАЦІНІЧНАГА ПІСЬМА НА БЕЛАРУСКІХ  
ЗЕМЛЯХ У КАНЦЫ XVI – XVIII СТ. У КАНТЭКСЦЕ РАЗВІЦЦЯ  
ЕЎРАПЕЙСКАГА КНІГАДРУКАВАННЯ**

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў  
(Паступіў у рэдакцыю 15.10.2020)*

Вучэбнае выданне – від друкаванай прадукцыі, афармленне якога патрабуе асаблівага падыходу. Спецыфіка фарміравання мастацка-канструкцыйнага аблічча абумоўлена, перш за ўсё, прызначэннем вучэбных выданняў. Падручнікі, вучэбныя дапаможнікі, слоўнікі з’яўляюцца адной з асноўных крыніц атрымання ведаў, таму ўвесь комплекс прыёмаў іх мастацкага афармлення павінен быць накіраваны на стварэнне камфортных умоў засваення інфармацыі.

Да моманту з’яўлення на беларускіх землях першай друкаванай кнігі заходнееўрапейскі кніжны рынак ужо быў насычаны многімі шэдэўрамі. Спрыяльныя эканамічныя ўмовы, высокая канкурэнцыя паміж выдаўцамі, назапашаны пакаленнямі вопыт садзейнічалі імклівай распрацоўцы замежнымі майстрамі новых, удасканаленых прыёмаў фарміравання кніжнага ансамбля. Ксілаграфічныя выявы, тытульны ліст, курсіўны шрыфт – толькі некаторыя дасягненні інкунабульнага перыяду, якія паспяхова засвойваліся айчыннымі прадстаўнікамі кнігавыдавецкай справы і ўжываліся пры афармленні выданняў як кірылічнага, так і лацінчнага пісьма. Аднак калі вывучэнне мастацтва кірылічных старадрукаў (пачынаючы ад скарынаўскіх кніг) суправаджаецца параўнаннем з выданнямі заходнееўрапейскіх краін [3; 6; 7], то кнігі лацінчнага пісьма ўвогуле застаюцца без належнай увагі навукоўцаў. Тым не менш, большасць тэкстаў у беларускіх друкарнях канца XVI – XVIII ст. набіралася лацінкай, якая выступала яднаючым элементам для ўсіх прадстаўнікоў еўрапейскай навуковай суполкі.

Мэта дадзенага артыкула – выявіць своеасаблінасць мастацкага афармлення вучэбных выданняў лацінчнага пісьма канца XVI – XVIII ст. на беларускіх землях у кантэксце развіцця еўрапейскага кнігадрукавання.

Развіццё кнігадрукавання на беларускіх землях ў канцы XVI – XVIII ст. у значнай меры было абумоўлена канфесійнай сітуацыяй, якая склалася пад моцным уплывам заходнееўрапейскіх рэлігійных і грамадска-палітычных рухаў. Амаль адначасовае пранікненне на тэрыторыю Вялікага Княства Літоўскага Рэфармацыі і контррэфармацыі спрыяла ўзнікненню напружанай барацьбы за пануючае становішча ў дзяржаве паміж прадстаўнікамі розных хрысціянскіх кірункаў і плыняў. Пратэстантызм, перш за ўсё, быў прадстаўлены кальвіністамі, а найбольш актыўную частку контррэфармацыйных сіл складалі манаскія ордэны езуітаў, францысканцаў, піяраў. Са стварэннем уніяцкай царквы з’явіўся ордэн базыльян. Для распаўсюджвання веравучэння ўсе яны выкарыстоўвалі эфектыўныя сродкі: адукацыю, выхаванне і друкаванае слова. Таму менавіта ў гэтыя часы

адкрываецца шэраг навучальных устаноў і друкарняў, заснаваных у Вільні, Гродна, Любчы, Магілёве, Мінску, Мураванай Ашмянцы, Нясвіжы, Пінску, Полацку, Слуцку, Супраслі [2, с. 172, 318], прычым асноўная частка з іх займалася выпускам выданняў лацінскага пісьма і ў большай ці меншай ступені забяспечвала адукацыйны працэс вучэбнай літаратурай. Важным арыенцірам пры стварэнні кніг былі выданні з Галандыі, Германіі, Францыі і іншых краін. Аднак узоры замежнага мастацтва ніколі пасіўна не запазычваліся мясцовымі майстрамі, таму ў вучэбных выданнях прасочваюцца рысы самастойнага падыходу да іх афармлення.

У вонкавым абліччы кніг адрозненняў мала. Скураныя і паўскураныя пераплёты з цісненнем, фарбаванымі абрэзамі і форзацамі з рознаколернай паперы знешне вельмі збліжалі выданні розных краін. У афармленні наборных палос таксама назіраецца шмат падабенстваў. Пачатковая паласа звычайна аздоблена застаўкай. Для радавых палос, набраных у адну або некалькі калонак, ужыты разнастайныя акцэнтуючыя сродкі. Канцавая паласа ўпрыгожана канцоўкай, абрысы яе тэксту нярэдка маюць выгляд трохвугольніка.

Перанялі айчынныя майстры і асноўныя прынцыпы афармлення тытульных лістоў выданняў: кампазіцыю выхадных даных, вар'іраванне памераў шрыфту для лепшага ўспрымання аб'ёмнай тэкставай інфармацыі, выкарыстанне прыёмаў фігурнай вёрсткі. Разам з тым гэта адзін з першых элементаў, у якім праявілася адметнасць мастацкага афармлення вучэбных выданняў беларускіх зямель.

У Заходняй Еўропе тытулы аздабляліся выдавецкімі маркамі. Шырока вядомымі былі выдавецкія маркі галандскага выдавецтва Эльзевіраў, якія не толькі займаліся актыўным выпускам вучэбнай літаратуры, але і распрацавалі новы падыход да яе афармлення: выданні мелі невялікі фармат, сціплую аправу, якасны, выразны набор [1, с. 196 – 197].

Па назіраннях даследчыкаў беларускія друкарні ў перыяд з XVI па XVIII стст. выдавецкай маркі не мелі [4, с. 37; 5, с. 275]. Тытульныя лісты выданняў лацінскага пісьма, упрыгожаныя выявамі з антрапаморфнымі, арнітаморфнымі, расліннымі матывамі, музычнымі інструментамі, чарцёжнымі прыладамі, кнігамі і іншымі атрыбутамі навукі, гэтую думку ў асноўным пацвярджаюць. Факт выкарыстання дадзеных выяў у якасці дэкаратыўных элементаў у выданнях розных друкарняў супярэчыць прызначэнню выдавецкай маркі – паказваць паходжанне выдання і яго прыналежнасць да пэўнай выдавецкай структуры [4, с. 28]. Нават эмблему ў выглядзе палымнеючага сонца з манаграмай Хрыста *IHS*, крыжам і трыма цвікамі, што сустракаецца на тытульных лістах кніг з друкарні Віленскага ўніверсітэта, назваць выдавецкай маркай можна толькі ўмоўна. Яе задача значна шырэй – паказваць прыналежнасць не столькі да пэўнай друкарні, колькі да рэлігійнай арганізацыі – ордэна езуітаў.

У афармленні заходнееўрапейскай вучэбнай літаратуры яскрава праявілася ўласцівае эпохам Рэнэсанса і барока захапленне эмблемамі. На тытульных лістах размяшчаліся кампактныя, звычайна ўпісаныя ў авальную

або круглую форму выявы з адлюстраваннем прыродных матываў, сцэн з паўсядзённага жыцця, а часцей – персаніфікаваных алегорый з адмысловымі атрыбутамі. Кампазіцыі суправаджаліся своеасаблівымі подпісамі-дэвізамі, якія выконвалі ролю ключа да разгадкі зашыфраванага вобразна-сімвалічнымі сродкамі сэнсу выяў. У выніку такога спалучэння эмблемы ўпрыгожвалі тытульныя лісты і адначасова служылі сродкам павучання. Замежныя тытулы нярэдка аздабляліся і паўнафарматнымі выявамі трыумфальных арак, архітэктурных калон са скульптурамі, адмысловымі шчытамі, картушамі, запоўненымі выхаднымі данымі. Акрамя таго, выдаўцы нярэдка звярталіся да двухколернага друку. З дапамогай чырвонай фарбы яны вылучалі імя і прозвішча аўтара, назву, часам месца выпуску кнігі. Дзякуючы пералічаным прыёмам і сродкам «уваход» у заходнееўрапейскае вучэбнае выданне атрымліваўся ўрачыстым. Мясцовыя майстры замянілі яго на больш лаканічны: пераважная большасць тытулаў мае шрыфтавы тып афармлення, тэкст набраны чорным колерам, дэкаратыўныя элементы маюць абстрактны характар.

Кніжны блок замежных вучэбных выданняў часта ўзбагачаўся франтыспісам. Гэта, як правіла, высокапрафесійныя гравіраваныя лісты, у якіх увасабляўся аўтар кнігі або інтэрпрэтавалася сутнасць выдання. Партрэтныя франтыспісы адлюстроўвалі аўтараў у характэрных для тагачаснай эпохі вобразах, напрыклад, антычных філосафаў або прадстаўнікоў эпохі Асветніцтва з разнастайнымі атрыбутамі. Тут заўсёды падкрэслівалася значнасць выяўленай асобы, што дасягалася не толькі кампазіцыйным рашэннем і пластычнымі сродкамі, але і адпаведнымі подпісамі да выяў. Сюжэтныя кампазіцыі адрозніваліся апавядальнасцю, падрабязным і дакладным узнаўленнем архітэктурнага або пейзажнага атачэння, касцюмаў выяўленых герояў, прадметаў інтэр'ера. Уводзіліся таксама алегарычныя фігуры, якія атаясамліваліся з дабрачыннасцю, мудрасцю. Мастацка-вобразныя ілюстрацыі ўвогуле былі скіраваны на выклік паважлівага стаўлення да навукі і навуковых дзеячаў.

У выданнях беларускіх зямель франтыспісы не атрымалі шырокага распаўсюджвання. Адзіны прыклад – франтыспіс з падручніка па астраноміі Альберта Дыблінскага («*Centuria astronomica*», друкарня Віленскага ўніверсітэта, 1639 г.), дзе даволі схематычна паказаны вучоны з армілярнай сферай.

Яркім адрозненнем заходнееўрапейскіх кніг была амаль поўная адсутнасць на іх старонках рамачнага аздаблення. У той жа час арнаментальныя рамкі, утвораныя тонкімі рантавымі лінейкамі, простымі мініяцюрнымі флеронамі або элементамі ракайля, шырока ўжываліся майстрамі віленскай (універсітэцкай, ордэна базыльян) і полацкай друкарняў.

Дэкаратыўныя элементы старонак вучэбнага тэксту – застаўкі і канцоўкі – у сваёй аснове маюць падобныя раслінныя і геаметрычныя матывы. Аднак у застаўках замежных выданняў увасабляліся і сюжэтна-тэматычныя выявы.

У Заходняй Еўропе адначасова са станаўленнем тых ці іншых галін навукі развівалася сістэма нагляднага прадстаўлення інфармацыі. Да перыяду росквіту дакладных і прыродазнаўчых навук яна ўжо была добра распрацавана. Спачатку ўсе выявы навуковага характару друкаваліся непасрэдна сярод асноўнага тэксту. Такая свабодная кампановка ажыццяўлялася з дапамогай ксілаграфіі. Але дадзеная тэхніка не была зручнай для стварэння дакладных, з мноствам дробных дэталей малюнкаў. Таму асноўная іх колькасць выканана ў тэхніцы разцовай гравюры на медзі. Выкарыстанне медзярыту прыўнесла некаторыя змены ў парадак размяшчэння тлумачальных выяў. Паколькі медзярыт не дазваляў друкаваць ілюстрацыі адначасова з тэкстам, гравюры ствараліся асобна і ўстаўляліся ў кніжны блок на суседніх з тэкстам старонках [1, с. 192].

Выданні з беларускіх друкарняў таксама ілюстраваліся разнастайнымі схемамі, чарцяжамі, табліцамі. Падручнікі па астраноміі, аптыцы, геаграфіі, фізіцы, геаметрыі, матэматыцы паказваюць агульны ўзровень выкладання той ці іншай дысцыпліны, ступень вывучанасці пэўнай галіны навукі. Амаль кожны ліст утрымлівае комплекс малюнкаў: прыклады пабудовы праекцый геаметрычных цел, графікаў, выявы чарцёжных інструментаў, разнастайных прыбораў, геаграфічных карт і г. д. Ва ўмелым размеркаванні на плоскасці выяў, адлюстраванні іх у розных ракурсах, разрэзах адчуваецца майстэрства гравёраў, прафесійны падыход да аздаблення кнігі.

У XVIII ст. ужыванне навукова-пазнавальных ілюстрацый значна пашыраецца. У структуру кніжнага блока ўводзяцца асобныя лісты – дадаткі, якія ўшываліся паміж старонкамі асноўнага тэксту або ў канцы кнігі [1, с. 192]. Па сваіх памерах дадаткі звычайна перавышалі фармат выдання. Пры гэтым ілюстрацыйная частка займала правую частку ліста, а левая заставалася свабоднай. Дзякуючы прадуманаму размяшчэнню выяў дадаткі не перакрываліся старонкамі асноўнага тэксту, і чытач мог яго вывучаць адначасова з праглядам ілюстрацый.

Аднак далёка не ўсе кнігі, якія па сваім змесце прадугледжвалі існаванне візуальных крыніц, мелі ілюстрацыі. Яны адсутнічаюць у кнігах па медыцыне, батаніцы, заалогіі. Верагодна, гэтую з'яву можна звязаць з тым, што развіццё прыродазнаўчых навук вымагала хуткага папаўнення вучэбна-метадычных комплексаў адпаведнымі падручнікамі. Таму асноўны акцэнт рабіўся менавіта на наяўнасці тэкставых матэрыялаў. З пункту гледжання інфарматыўнасці такія выданні былі не зусім паўнаwartаснымі. Гэты недахоп кампенсаваліся нагляднымі ўзорамі, мадэлямі, муляжамі, якія вывучаліся непасрэдна на занятках.

Такім чынам, распрацоўка прынцыпаў афармлення друкаваных вучэбных выданняў – працяглы працэс, які бярэ свой пачатак з часоў актыўнага распаўсюджвання навуковай думкі, захаванай у друкаванай форме. Стараннем перадавых заходнееўрапейскіх друкарняў ужо да пачатку XVII ст. быў выпрацаваны пэўны тып навуковай і вучэбнай кнігі, што спалучала ў сабе якасці даступнасці і высокай мастацкай выразнасці. Дасканалыя прыёмы афармлення друкаваных выданняў і разнастайныя

новаваўвядзенні ахвотна ўспрымаліся іншымі кнігавыдаўцамі, у тым ліку друкарнямі беларускіх зямель.

Вучэбныя выданні лацінчнага пісьма з айчынных і заходнееўрапейскіх друкарняў дэманструюць шэраг агульных падыходаў да іх афармлення. Прымяняліся аднолькавыя матэрыяльныя сродкі для пераплётаў і форзацаў. Пры аздабленні тэкставага блока майстры працавалі над шрыфтавай кампазіцыяй, выкарыстоўвалі дэкаратыўныя элементы, ілюстрацыі. Аднак у кожным з гэтых кампанентаў афармлення выяўляюцца некаторыя адрозненні. Па-першае, у беларускіх друкарнях для вучэбных выданняў лацінчнага пісьма ўжываўся толькі аднаколерны друк. Па-другое, нягледзячы на аднолькавы набор дэкаратыўных сродкаў, выявы часта парознаму ўздзейнічалі на чытача. Заходнееўрапейскія мелі павучальны характар, а ў кнігах з беларускіх зямель выявы, у сваёй большасці, раздзялялі пэўныя структурныя часткі і служылі сродкам іх дэкаратыўнага ўпрыгажэння. Загранічная вучэбная літаратура была аздаблена багатым і разнастайным ілюстрацыйным матэрыялам. Выданні з беларускіх друкарняў ілюстраваліся больш сціпла, аднак мясцовыя друкары таксама імкнуліся забяспечыць кнігі неабходнымі для навучання выявамі, клапаціліся аб іх эстэтычных якасцях.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Герчук, Ю. Я. Искусство книги в классическую эпоху (XVII – начало XIX века) / Ю. Я. Герчук // История графики и искусства книги / Ю. Я. Герчук. – М., 2000. – С. 191 – 207.
2. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / пад агул. рэд. М. В. Нікалаева. – Мінск : БелЭн, 2009 – 2011. – Т. 1. Кніжная культура Вялікага Княства Літоўскага / М. В. Нікалаеў [і інш.]. – 2009. – 423 с.
3. Пікулік, А. М. «Друкарская» эстэтыка выданняў Францыска Скарыны / А. М. Пікулік // Матэрыялы Міжнар. кангрэса «500 гадоў беларускага кнігадрукавання» : у 2 ч. / Нацыянальная бібліятэка Беларусі ; склад. А. А. Суша. – Мінск, 2017. – Ч. 2. XIII Міжнародныя кнігазнаўчыя чытанні, Мінск, 14-15 верасня 2017 г. – С. 200 – 204.
4. Суша, А. А. Беларуская выдавецкая марка / А. А. Суша // Здабыткі : дакументальныя помнікі на Беларусі / Нацыянальная бібліятэка Беларусі ; склад.: Л. Г. Кірухіна, К. В. Суша. – Мінск, 2011. – Вып. 13. – С. 28 – 60.
5. Тычина, А. Н. К истории белорусской издательской марки / А. Н. Тычина // Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии / АН БССР, Фундаментальная библиотека им. Я. Коласа. – Минск, 1974. – С. 274 – 277.
6. Шматаў, В. Ф. Віленскія выданні Скарыны (1522 – 1525 гг.) / В. Ф. Шматаў // Мастацтва беларускіх старадрукаў (XVI – XVIII) / В. Ф. Шматаў. – Мінск, 2000. – С. 37 – 49.
7. Шчакаціхін, М. Гравюры і кніжныя аздабы ў выданнях Францішка Скарыны / М. Шчакаціхін ; адк. рэд. А. Смоліч. – Мінск : Ін-т беларускай культуры, 1926. – 50 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на основании сравнения внешней формы и внутреннего облика учебных изданий латиничного письма типографий белорусских земель и стран Западной Европы выявлены основные отличительные особенности их художественного оформления.



## SUMMARY

In the article, based on a comparison of the external form and internal appearance of educational editions of Latin writing of printing houses of Belarusian lands and Western European countries, the main distinctive features of their artistic design are revealed.

*Горанская Т. Г.*

### **ИКОНОГРАФИЯ ВЫМЫШЛЕННЫХ ГОРОДОВ И. КАЛЬВИНО**

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г20-062

Современные процессы глобализации и урбанизации изменяют восприятие и переживание человеком пространства-времени города. С одной стороны, происходит универсализация социального пространства и времени, отрицание национальных традиций и культурных особенностей, а с другой – «особенное не просто сохраняется, но <...> обретает» новые формы [1].

«В наши дни виртуальное решительно берёт верх <...> Мы пребываем уже не в логике перехода возможного в действительное, но в гиперреалистической логике запугивания себя самой возможностью реального» [2]. Границы физической реальности города делаются условными, а «выдуманный мир становится определяющим жизненным опытом» [3, с. 601]. В связи с вышесказанным, новую жизнь обретают архитектурные фантазии и утопии. Тема воображаемых городов находит своё отражение в теории и истории архитектуры, философских трактатах, произведениях художественной литературы, изобразительного и киноискусства.

Цель статьи – проанализировать художественные интерпретации городов, созданных в живописи и графике современными художниками и архитекторами на основе книги «Незримые города» И. Кальвино.

В данной статье разделяются понятия «архитектурная фантазия» и «архитектурная утопия».

Архитектурная фантазия - графическое или живописное изображение несуществующих в границах физической реальности архитектурных объектов, пространств и городов (собирабельная и фантазийная ведуты, творчество Д. Панини, Д. Б. Пиранези, П. Брейгеля-старшего и др.).

Архитектурная утопия - размышления о множественности возможных городских реальностей, порядке, который управляет зарождением, развитием и упадком городов в проекциях на прошлое и будущее, выраженные в вербальной и/или визуальной форме (трактаты об идеальных городах эпохи Возрождения, проекты мегаломанов, итальянских футуристов и др.).

В книге «Невидимые города» И. Кальвино «не просто провозглашается некая вневременная идея города, но разворачивается, то скрыто, то явно, дискуссия о городе современном», «затрагиваются различные» вопросы урбанистики, экологии городов, сохранения историко-культурного наследия, идентичности [4]. Это постмодернистская словесная модель города, «из которой можно будет вывести все мыслимые города <...> Это город сплошь из исключений, запретов, несуразностей, противоречий, всяческого вздора», основой

которого является повседневная действительность [5, с. 8]. Достаточно «изымать в любом порядке исключения из <...> модели, чтобы, в конце концов, добраться до одного из городов, которые <...> существуют» [5, с. 8]. Таким образом, архитектурные фантазии могут соединять действительное и «возможное» желаемое и/или нежелаемое прошлое-будущее.

Для иконографии интерес представляют описания 55 городов, изначально объединённые автором в 4 группы: «Города и память», «Города и желания», «Города и знаки», «Города и форма». Четвёртая группа впоследствии была разделена на отдельные смысловые части, пересекающиеся между собой. Важно также построение книги как гипертекста - ряд коротких повествований о городах или городе «вообще», которые венецианский купец и путешественник М. Поло передаёт великому монгольскому хану Кубилаю – основателю династии Юань в Китае (XIII в.). Это даёт возможность читателю определять начало, порядок и окончание прочтения книги, лишая её однозначности, а также допускает множество интерпретаций и позволяет выстроить иконографию произведения как серию отдельных мгновенных визуальных образов, не имеющих определённой последовательности и обладающих самостоятельным художественным значением, отражая входы, выходы и пути «изложения» воображаемых историй. Книга принимает пространственную (архитектурную) конструкцию – «многогранник, и заключения в ней <...> видны повсюду, записанные вдоль всех его граней» [4].

Город И. Кальвино «рассеян в пространстве и во времени» [5, с. 5]. Странствие позволяет соединять разрозненные «узоры» городского пространства-времени внутри книги-калейдоскопа в многообразные орнаменты, чтобы «снова погружаться в своё прошлое» и «оказываться в своём будущем <...> Чужие края – зеркала наоборот. В них путник узнаёт немного своё и открывает многое, чего он не имел и никогда иметь не будет» [5, с. 3].

В творчестве современных художников можно выделить два подхода к интерпретации «невидимых городов».

1. Продолжение действительности определённого города-места как множественности его «прочтений» на основе сохранения исторической памяти, культуры и выражения «души города» как собрания «разнообразных вещей: воспоминаний, желаний, знаков языка» в контексте глобализации [4]. Так, облик Дзаиры («Города и память. 3») определяют «отношения, связывающие пространственные измерения и события былых времён» [5, с. 1].

2. Отвержение действительности, создание утопии – не-места, лишённого «ориентации в историческом пространстве и времени» и предложение возможных альтернатив существующей реальности – счастливых и/или кошмарных, в зависимости от человеческого выбора [6, с. 755]. Это представление о незавершённых городских ландшафтах и возможных сценариях их существования. В городе Федора («Города и желания. 4») находится множество моделей идеального города – «другой Федоры»: «...все они - плоды воображения. Одна содержит то, что признано необходимым, хотя необходимости в нём ещё нет, другие – то, что представляется возможным, а спустя минуту уже невозможно <...> Такие формы город мог принять, не стань <...> он таким, каким мы его ныне

видим <...> то, что прежде было её возможным будущим, оказывалось просто игрушкой, заключённой в стеклянную сферу» [5, с. 4].

Используя в построении графической композиции приём монтажа, архитектор К. Пуенте формирует одновременность видения Федоры и идеальных её моделей, подчёркивая мозаичность бытия. Иллюстратор соединяет двухмерные проекции города в единую структуру вертикальных и горизонтальных рядов, отражая конструкцию книги-гипертекста и создавая вариативность её «прочтения» (рисунок 1).

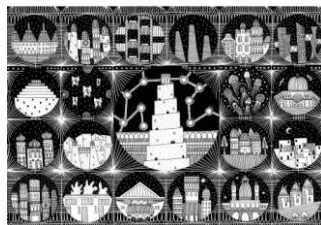


Рисунок 1 К. Пуенте. Хлопковая бумага, смешанная техника, 50x35 см

Основанием для существования каждого города в книге и создания его визуального образа является такая характерная особенность, как двойственность яви и сна. Наслаиваясь друг на друга, сон и явь образуют непрозрачную городскую ткань, скрывающую «желание или его изнанку – страх» [5, с. 5].

Обращают на себя внимание следующие образы «невидимых городов»: «образ огромного мегаполиса, непрерывного, унифицированного города, который подминает под себя целый мир» (рисунок 2); крохотный город, «который всё увеличивается и увеличивается и, в конце концов, образует множество расширяющихся концентрических городов»; «город-паутина, подвешенный над пропастью» (рисунок 3), город-текст (рисунок 4) [4].

В трактовке художника М. Колпановича Труда («Непрерывные города. 2») - город «без начала и конца», созерцаемый «à vol d’oiseau» («по прямой») занимает всю поверхность холста (рисунок 2) [5, с. 15]. Уходящая в перспективу сплошная стена фасадов зданий с архитектурным декором (колоннами, карнизами и т. д.) в нижней части полотна с приближением к размытой линии горизонта превращается в их планы, а затем в ландшафты, детали которых становятся едва различимы. Цвет имеет объединяющее значение. Вневременность города подчёркнута отсутствием человека.

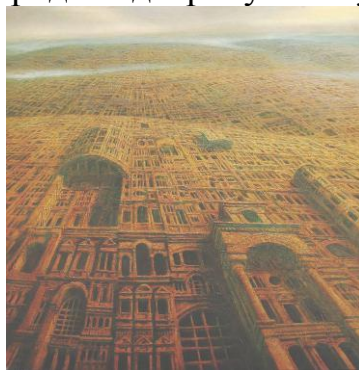


Рисунок 2. М. Колпанович. Холст, масло, 100x100 см, 2007 г.

Оттавия («Утончённые города. 5») – «город-паутина. Меж двумя отвесными горами – пропасть <...> Вниз на сотни метров – ничего, лишь проплывают облака <...> основу города составляет сеть – она служит опорой, по ней перемещаются. Всё <...> к ней подвешено <...> Жизнь над бездной обитателей Оттавии определённой жизни тех, кто населяет другие города. Эти знают, сколько может выдержать их сеть» [5, с. 8].

Изображение Оттавии изнутри городского пространства, выполненное архитектором и графиком Ж. Триньяком, реалистично и основано на принципах ренессансной линейной перспективы. Обращая внимание на игру света и тени, художник применяет широкую градацию оттенков серого. Все изображённые предметы: «верёвочные лестницы, дома-мешки, террасы, газовые рожки, корзины», – создающие «интерьерность» пространства, подчёркнуто материальны [5, с. 8]. Внимание к деталям позволяет воспринимать вымышленный мир как подлинную повседневную действительность.

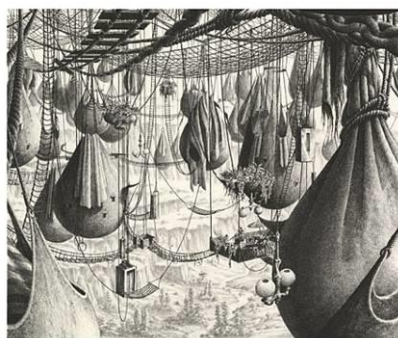


Рисунок 3 Ж. Триньяк. Офорт, акватинта, 1993 г.

В городе Тамара («Города и знаки. 1») «взгляду предстают не вещи, а их изображения, означающие что-нибудь иное <...> Взгляд скользит по улицам как по исписанным страницам» [5, с. 2]. Прозрачная техника акварели позволяет П. Кано раскрыть, «каков в действительности город, именуемый Тамарой, под этой плотной оболочкой из знаков, что он заключает в себе, а точнее, что скрывает» [5, с. 2]. Композиция работы даёт возможность увидеть знаки Тамары одновременно, выявить их многочисленные комбинации и определить возможные значения – найти ключ от города.



Рисунок 4. П. Кано. Бумага, акварель

Образ города изменяется в зависимости от взгляда наблюдателя: издали или вблизи. Образ Деспины («Города и желания. 3») «всегда определяет та пустыня» (песочная или водная), «которой этот город противостоит» [5, с. 2]. С. Тюканов представляет себе Деспину («город на

границе двух пустынь») как верблюда – отображение раздвоенной реальности. Художник использует приёмы построения театральной декорации, акцентируя внимание на «бесконечности» уходящей за горизонт перспективы и деталях переднего плана.

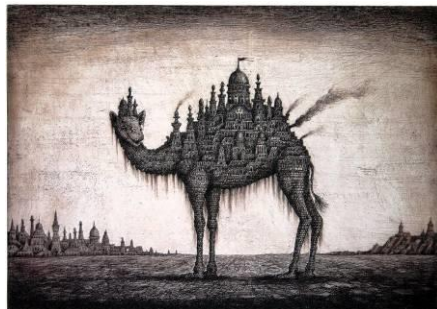


Рисунок 5. С. Тюканов. Офорт, 25х34 см, 2007 г.

И. Кальвино затрагивает тему экологии города. Изаура («Утончённые города. 1») – «город тысячи колодцев», где «видимый» городской «пейзаж определяется незримым» природным ландшафтом [5, с. 2]. Глобальные изменения окружающей среды будут определять значение архитектуры в существовании человека во вселенной, как в городе Фекла («Города и небо. 3»), строительство которой не прекращается, «чтобы она не стала разрушаться» [5, с. 15]. Возведение города обусловлено космическим порядком. Иллюстратор Л. Аалтио выстраивает ярусную вертикальную композицию из архитектурных элементов и строительных конструкций, которые устремляются к звёздам (рисунок 6). Нижние тяжеловесные формы дополняются ажурными структурами верхней части.



Рисунок 6. Л. Аалтио, 11 x 27 см

В «Невидимых городах» пространство обретает неоднородность, время утрачивает направленность, сохраняя цикличность (миф). Так, в Евфимии («Города и обмены. 1») «каждое солнцестояние и равноденствие свёршается обмен воспоминаниями» [5, с. 4]. Целостность прошлого-будущего отражена в трёхчастной планировке Лаудомии («Города и мёртвые. 5») – городе живых, «усопших» и «ещё не появившихся на свет» [5, с. 16]. Настоящее – центр песчаных часов бесконечного числа возможных прошлых и будущих. Живые ищут объяснение самим себе в городе мёртвых, чтобы «чувствовать себя уверенно», а город неродившихся «не внушает живущим ныне никакой уверенности» [5, с. 16].

Тема сохранения архитектурного наследия и идентичности, связи прошлого и будущего подчёркнута в повествовании о Зиновии («Утончённые города. 2») – городе, который, «несмотря на годы и на изменения» является «результатом сочетания элементов» своей «первоначальной формы» [5, с. 4]. Используя наследие М.-К. Эшера, художник К. К. Бранниган создала образ замкнутого города-лабиринта, где подъём и спуск по лестничному маршу не всегда соединяет одни и те же точки и не имеет начала и конца (рисунок 7).



Рисунок 7. К. К. Бранниган. Бумага, акварель, 32х70 см

Город – средоточие культуры и цивилизации, воплощённых в его архитектуре, геометрии плана и т. д. В Змеральдине («Города и обмены. 5») – «городе, стоящем на воде, сеть дорог и сеть каналов накладываются друг на друга и пересекаются», позволяя «выбрать меж передвижением по суше или в лодке, и, поскольку, наикратчайший путь между любыми двумя точками здесь не прямая линия, а та или иная ломаная, перед каждым путником открывается <...> несколько путей» [5, с. 10]. Планировка Дзоры («Города и память. 4») «схожа с остовом или решёткой, в ячейках которой каждый может разместить то, что желает запомнить: имена великих <...> созвездия» [5, с. 2]. Между любыми понятиями существует своя определённая связь. Поэтому город, «вынужденный оставаться одинаковым и неподвижным, чтобы лучше запечатлеваться в памяти <...> разрушился, исчез» [5, с. 2]. Художник В. Швайба собирает коллаж из архитектурных фрагментов разных исторических эпох и культур, трёхмерных пространственных бетонных и металлических каркасов, сочетая абстрактность архитектуры и натуралистичность деталей. Использование фронтальной перспективы позволяет связать их в единую смысловую композицию – евклидово пространство (рисунок 8).



Рисунок 8. В. Швайба Бумага, карандаш, тушь, перо, 55x55см

Интерпретации отдельных городов, созданных в живописи и графике современными художниками и архитекторами на основе книги «Невидимые города» И. Кальвино, имеют самостоятельное художественное значение и, в то же время сохраняют уникальность воображаемых городских миров писателя. Изображения вымышленных архитектурных объектов и пространств основаны либо на множественности «прочтений» действительности определённого города-места в историческом пространстве и времени, либо на создании утопии-не-места, лишённой связи с объективной реальностью. Современная иконография архитектурных фантазий наследует традиции Д.-Б. Пиранези, М.-К. Эшера, сочетает ренессансные перспективные построения с сюрреалистическими приёмами композиции, использует исторические архитектурные формы и архетипы (лабиринт, лестница и др.).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ионин, Л. Новая магическая эпоха [Электронный ресурс] / Л. Ионин. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/47/13.pdf>. – Дата доступа: 10.01.2021.
2. Бодрийяр, Ж. Войны в заливе не было [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр // Художественный журнал. – 1994. – № 3. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/49/article/1000>. – Дата доступа: 10.01.2021.
3. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
4. Визель, М. Предисловие И. Кальвино [Электронный ресурс] / М. Визель. – Режим доступа: [http://calvino.viesel.ru/le\\_citta\\_files/add\\_materials/predislovie\\_calvino.html](http://calvino.viesel.ru/le_citta_files/add_materials/predislovie_calvino.html). – Дата доступа: 10.01.2021.
5. Кальвино, И. Невидимые города [Электронный ресурс] / И. Кальвино. – Режим доступа: [https://www.litmir.me/br\\_](https://www.litmir.me/br_) – Дата доступа: 10.01.2021.
6. Власов, В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – Т. IX. Ск – У. – 768 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируются художественные интерпретации отдельных городов, созданных в живописи и графике современными художниками и архитекторами на основе книги «Невидимые города» И. Кальвино. Показано, что изображения вымышленных архитектурных объектов и пространств являются самостоятельными произведениями изобразительного искусства, которые сохраняют своеобразие воображаемых городов писателя. Отмечено, что современная иконография архитектурных фантазий наследует традиции Д.-Б. Пиранези, М.-К. Эшера, сочетает перспективные построения с

сюрреалистическими приёмами композиции, использует исторические архитектурные формы и архетипы (лабиринт, лестница и др.).

#### SUMMARY

The article analyzes the artistic interpretations of individual cities, created in painting and graphics by contemporary artists and architects based on the book «Invisible Cities» by I. Calvino. It is shown that images of fictional architectural objects and spaces are independent works of visual art that preserve the originality of the writer's imaginary cities. It is noted that modern iconography of architectural fantasies inherits the traditions of J.-B. Piranesi, M.-C. Escher, combines perspective constructions with surrealist techniques of composition, uses historical architectural forms and archetypes (labyrinth, stairs, etc.).

*Грамыка М. В.*

### **ЗНАЧЭННЕ ТВОРЧАСЦІ В. БЯЛЫНІЦКАГА-БІРУЛІ Ў РАЗВІЦЦІ БЕЛАРУСКАЙ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ШКОЛЫ ПЕЙЗАЖНАГА ЖЫВАПІСУ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 08.02.2021)*

У лютым 1872 г. нарадзіўся Вітольд Каэтанавіч Бялыніцкі-Біруля, 150-гадовы юбілей якога мы неўзабаве будзем адзначаць. Жыццёвы і творчы шлях Вітольда Бялыніцкага-Бірулі ў нечым перагукаецца з лёсам Максіма Багдановіча: творчасць абодвух ляжыць у падмурках нацыянальных школ – беларускай паэзіі і жывапісу. Творчае станаўленне двух класікаў айчыннага літаратурнага і выяўленчага мастацтва, фарміраванне іх светапоглядных уяўленняў адбываліся ва ўмовах мяжы стагоддзяў, пераходнай эпохі, калі распадалася звыклая карціна свету, а сітуацыя нестабільнасці, няўстойлівасці спрыяла нараджэнню новых канцэпцый развіцця грамадства і мастацтва. У творчасці абодвух аўтараў гэта праявілася ў своеасаблівым, імпрэсіяністычным светаўспрыманні, у асаблівай чуйнасці да няўлоўных, хуткаплынных настрояў і эмоцый, да пераходных станаў прыроды ў творах паэзіі і жывапісу. Нарэшце, і М. Багдановіч, і В. Бялыніцкі-Біруля нарадзіліся ў Беларусі, але абодва жылі і працавалі ў асноўным па-за межамі бацькаўшчыны.

Большую частку жыцця В. Бялыніцкі-Біруля правёў у сярэдняй паласе Расіі (пераважна на лецішчы «Чайка» ў наваколлі возера Удомля) і не пераставаў адчуваць і называць сябе беларусам. Аднак карцін мастака доўгі час на радзіме практычна не было, толькі ў 1925 г. музейны фонд Масквы перадаў на захаванне ў беларускія музеі некалькі палотнаў В. Бялыніцкага-Бірулі. У 1939 – 1941 гг. падчас фарміравання збораў Дзяржаўнай карціннай галерэі ў Мінску перададзена яшчэ 11 палотнаў, але амаль усе яны былі страчаны [4, с. 14].

Аднак сам факт перадачы карцін сведчыць пра тое, што крэўная сувязь В. Бялыніцкага-Бірулі з Беларуссю ўспрымалася як бяспрэчная дадзенасць. Гэта пацвярджаецца і прысваеннем В. Бялыніцкаму-Бірулю ў 1944 г. звання народнага мастака Беларусі. У 1945 г. непасрэдна ад аўтара быў набыты



шэраг работ, што сталі пачаткам маштабнага збору твораў В. Бялыніцкага-Бірулі ў фондах Дзяржаўнай карціннай галерэі (цяпер Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, далей – НММ РБ): «Зазелянела трава. Эцюд» (1940), «Лясная рэчка ўзімку», «Лотаць зацвіла», «Вёсачка. Эцюд», «Дрэвы ў квецені. Эцюд» (усе – паміж 1940 – 1944 гг.), «Блакітнай вясной», «Ціхая светлая ноч» (абедзве – 1942 г.), «Прыцемкі юнага мая», «Аголеныя бярозкі», «Ясныя дні верасня» (усе 1943), «Вясной павеяла» (1945). У 1949 г. у музеі з’явілася яшчэ некалькі твораў: «Па слядах фашысцкіх варвараў» (1942), «Беларусь. Ізноў зацвіла вясна», «Зялёны май», «Беларусь. Пачатак лета», «Лотаць зацвіла» (паўтор аднайменнай карціны 1946 г.) (усе – 1947 г.). У 1950 г. у аўтара было набыта палатно «Красавіцкі дзень» (1943) [3, с. 142 – 144, 150 – 154, 167, 176 – 178]. Усяго ж у калекцыі НММ РБ захоўваецца звыш 460 работ В. Бялыніцкага-Бірулі, большасць з якіх была набыта ва ўдавы мастака А. А. Бялыніцкай-Бірулі.

На радзіму вярнуліся і тыя творы, што сталі плёнам паездкі ў Беларусь, ажыццёўленай В. Бялыніцкім-Бірулем у маі – чэрвені 1947 г. Тады за 43 дні мастак стварыў цыкл эцюдаў «Мінскія ваколiцы», у якіх з любоўю занатаваў навакольныя краявіды: Сенніцкую царкву, Белую дачу, Слуцкую шашу, вёскі, бярозы, яблыні ў квецені. На падставе гэтых невялікіх па памерах, напісаных алеем на кардоне эцюдаў В. Бялыніцкі-Біруля ў тым жа 1947 г. стварыў шэраг маштабных палотнаў, дзе паказаў прыгажосць зямлі, якая ніколі не пераставала быць для яго роднай. Суправаджаў В. Бялыніцкага-Бірулю яго зямляк, ураджэнец Магілёўшчыны, студэнт Маскоўскага мастацкага інстытута імя В. Сурыкава Антон Бархаткоў. Сярод выкладчыкаў А. Бархаткова былі С. Герасімаў, Д. Мачальскі, П. Пакаржэўскі, аднак галоўным сваім настаўнікам А. Бархаткоў лічыў В. Бялыніцкага-Бірулю: «Але больш за ўсё я вучыўся ў Бялыніцкага-Бірулі. Амаль кожны дзень прыходзіў да яго ў майстэрню. А ў летнія месяцы мы разам ездзілі па Беларусі пісаць эцюды» [1, с. 7 – 8].

Магчымасць вучыцца ў майстра з’явілася і ў тых беларускіх мастакоў, што атрымлівалі адукацыю і ўдасканалвалі сваё майстэрства на радзіме. Першая маштабная персанальная выстаўка В. Бялыніцкага-Бірулі, прымеркаваная да 90-годдзя з дня яго нараджэння, адбылася ў Мінску ў 1962 г. Персанальныя выстаўкі В. Бялыніцкага-Бірулі праходзілі таксама ў Магілёве (1967), Маладзечна і Пінску (1978 – 1979), Полацку (1988), Ушачах (1989), Віцебску (1990). У 1972 і 1982 гг. юбілейныя персанальныя выстаўкі В. Бялыніцкага-Бірулі зноў праводзіліся ў Мінску. Акрамя таго, творчасць мастака была шырока прадстаўлена на іншых выстаўках: рускага мастацтва ў Мінску (1961 – 1962 і 1965 – 1966 гг.); рускага жывапісу ў Віцебску, Пінску (1965 – 1966); твораў перадзвіжнікаў да 100-годдзя Таварыства перадзвіжніцкіх мастацкіх выставак у Мінску (1971 – 1972); рускага пейзажа ў Гродна, Пінску, Гомелі, Віцебску, Магілёве, Бабруйску (1972 – 73) і ў Гомелі, Бабруйску, Віцебску (1978 – 1979); «Пушкін і Беларусь» у Мінску, Маладзечна (1978 – 1979); савецкага мастацтва 1920 – 1970 гг. у Мінску (1981); «Мастакі ва Удомельскім краі» ў Пінску, Гомелі, Магілёве (1983);

твораў савецкіх мастакоў у Мінску (1986); твораў рускіх мастакоў 2-й паловы XIX ст. у Магілёве, Полацку, Ушачах, Баранавічах (1986 – 1988); памяці А. С. Пушкіна ў Мінску, Магілёве (1987); партрэта і пейзажа ў творчасці рускіх мастакоў у Полацку, Мінску (1990 – 1991) [3, с. 64 – 197].

Сёння шматлікія творы Вітольда Бялыніцкага-Бірулі знаходзяцца ў пастаяннай экспазіцыі НММ РБ, Магілёўскага мастацкага музея В. К. Бялыніцкага-Бірулі, Бялыніцкага мастацкага музея імя В. К. Бялыніцкага-Бірулі.

У творчасці В. Бялыніцкага-Бірулі яркая праяўляюцца рысы, уласцівыя беларускай нацыянальнай школе пейзажнага жывапісу, якая развівалася ў рэчышчы рэалістычнай традыцыі рускага і беларускага жывапісу 2-й паловы XIX ст. Вялікае значэнне надаецца рабоце з натуры, мастак прытрымліваецца рэалістычнага адлюстравання прыроднага вобраза, яго стрыманая, але маляўнічая колеравая палітра добра перадае асаблівасці прыроднага асяроддзя. Шырока распаўсюджаны матывы, звязаныя з ранняй вясной: менавіта ў гэты час у прыродзе найвыразней выяўляецца момант руху – ад сну да абуджэння, ад спакою да дзеяння, калі перажывае абнаўленне і прыродны свет, і душа чалавека. Усяго В. Бялыніцкі-Біруля прысвяціў гэтай пары года каля двухсот палотнаў; падлічана, што ў назвах 120 карцін мастак выкарыстаў слова «вясна» [5, с. 165]. Яго вабілі пераходныя станы прыроды, для якіх характэрна зменлівасць існавання на мяжы розных пораў года і дня («Сакавіцкае змярканне», 1903 г.; «Сакавік», 1913 г.; «Ранняя вясна», 1935 г.; «Апошні снег у палях», 1946 – 1947 гг.; «Перадвечэрняя цішыня», 1940-я гг. і інш.): канец восені або пачатак вясны, адліга і першы снег, світанне і прыцемкі, апошні вечаровы і першы ранішні прамень сонца і да т. п.

Колеравая гама пейзажаў, падпарадкаваная пэўнаму агульнаму тону, найчасцей досыць стрыманая, часам на першы погляд амаль манахромная, але ў гэтай уяўнай сціпласці палітры прысутнічаюць дзясяткі адценняў: шэрага, серабрыстага, ліловага, зялёнага, блакітнага. Кампазіцыям неўласцівыя выразныя колеравыя і светлавыя кантрасты, што спрыяе стварэнню ў творах мастака пэўнага настрою. Пейзажы В. Бялыніцкага-Бірулі адметныя адсутнасцю драматызму, псіхалагічнай напружанасці ў адлюстраванні прыроднага матыву, звычайна ў іх перадаецца замілаванне характам прыроды, засяроджаны роздум, сцішаная меланхолія. Разам з тым гэтых карцінах пры вонкавай статычнасці матыву прысутнічае своеасаблівая дынаміка ў выяўленні станаў і працэсаў прыроднага свету, якой жывапісец дасягаў майстэрскім выкарыстаннем розных сродкаў мастацкай выразнасці: узаемадзеяння святла і ценю, эфектаў пераходу паміж адценнямі колераў. У пейзажных палотнах В. Бялыніцкага-Бірулі няма карціннай, класічна пабудаванай кампазіцыі, што збліжае манеру аўтара з імпрэсіяністамі. Пейзажы мастака ў асноўным носяць лірычны характар; выбар досыць простых, наўмысна неэфектных сюжэтаў дазваляе паглыбіцца ў паўсядзённае жыццё прыроды. Лірычны пейзаж, якому ўласцівы медытатывнасць,

рэфлексія, адпавядае асаблівасцям беларускага менталітэту і вызначальным рысам нацыянальнага мастацтва.

Рысы, характэрныя для творчай манеры В. Бялыніцкага-Бірулі, выразна прасочваюцца ў работах шэрагу беларускіх мастакоў, якіх у той ці іншай ступені можна лічыць вучнямі і паслядоўнікамі карыфея пейзажнага жывапісу. Першы ў гэтым шэрагу – Антон Бархаткоў (1917 – 2001), якому пашчасціла браць урокі непасрэдна ў В. Бялыніцкага-Бірулі. Ад свайго настаўніка і старэйшага сябра А. Бархаткоў пераняў прыхільнасць да адлюстравання ў пейзажных творах хуткабежных, зменлівых перыядаў у прыродзе, такіх як ранняя вясна, калі зямля абуджаецца ў чаканні перамен («Вясна», 1955 г.; «Вясна на Нёмане», 1960 г.; «Напрадвесні. Дарога ў Бялынкавічы», 1991), позняя восень напярэдадні надыходу халадоў («Халодны лістапад», 1973 г.; «Апошнія лісце», 1994 г.), кароткі прамежак часу паміж днём і вечарам («Апошні прамень», 1970 г.; «Восеньскі вечар», 1977 г.; «Зімовыя прыцемкі», 1982 г.). Збліжае з творчай манерай В. Бялыніцкага-Бірулі і асаблівая настраёнасць пейзажаў А. Бархаткова, імкненне перадаць у творы нацыянальны каларыт прыроды. Праз самы, здавалася б, звычайны матыў і немудрагелістую кампазіцыю А. Бархаткоў здольны стварыць вобраз прыроды, адзначаны цэласнасцю мастацкага бачання, яркасцю ўспрымання натуры, эмацыянальнасцю. Такім матывам можа стаць заснежаная хатка сярод зімовага лесу («Старая пунька», 1968 г.; «Перад Новым годам», 1976 г.), або адна белая бяроза на фоне ярка-сіняга, якое бывае толькі ў ясныя дні зімой, неба («Люты», 1970 г.), або заліты вечаровым сонцам стог на ўскрайку асенняга лесу («Стажок», 1977 г.), або лясны ручаёк («Сонечны дзень», 1974 г.). У кожным з палотнаў мастак умее перадаць асаблівую прыцягальнасць, абаяльнасць прыроды. Працяг развіцця традыцыі мемарыяльнага пейзажа, адным з пачынальнікаў якой у беларускім жывапісе быў В. Бялыніцкі-Біруля, таксама знайшоў месца ў творчасці А. Бархаткова («Любімыя дубы Я. Коласа. Мікалаеўшчына», 1982 г.).

Глыбока паэтычны вобраз беларускай прыроды стварыў у сваіх пейзажах Іван Карасёў (1910 – 1983). Для яго пейзажнай творчасці характэрна ўвага да сціпрых, нягучных матываў, увасобленых на палатне сродкамі стрыманай, але надзвычай тонка згарманізаванай палітры, якая пераканальна перадае самыя зменлівыя, цяжкаўлоўныя станы прыроды. У пейзажах мастака здольнасці каларыста і віртуознасць у перадачы святлопаветранага асяроддзя спалучаюцца з прадуманым кампазіцыйным вырашэннем, уменнем беражліва перадаць асаблівасці канкрэтнага краявіду. Невялікія па фармаце, напісаныя пераважна на пленэры работы прывабліваюць глыбокім, шчырым пачуццём, уменнем перадаць у пейзажы самыя інтымныя перажыванні («Блакiтная вясна», 1964 г.; «Халодны май», 1965 г.; «Бязрозкі», 1968 г.; «Залатая восень», 1969 г.; «Прапелі жаўранкі», 1970 г.; «Пад вечар», 1974 г.; «Сельскі матыў», 1977 г.). Да ўлюбёных краявідаў мастак мог вяртацца неаднойчы і нават праз даволі працяглы час.

Нясхільная да рэзкіх кантрастаў, гучнай гульні фарбаў палітра Івана Рэя (1930 – 2002) добра стасуецца з асаблівасцямі беларускай прыроды.

Пейзажныя творы мастака напісаны ў свабоднай манеры, вабяць непасрэднасцю бачання («Беларуская восень», 1993 г.; «Адліга», 1997 г.; «Лагодная зімка», «Зімовы краявід з рабінкай», «Дарога ў лес» (усе – 1999 г.)). Колеры крыху размытыя, паветраны асяродак гарманізуе і надае краявідам адзіную гаму. І. Рэй аддае перавагу працы з паўтонамі і адценнямі, што найбольш поўна праяўляецца ў работах, дзе выяўлены моманты трансфармацыі, перацякання аднаго стану прыроды ў другі («Ранняя вясна», 1993 г.; «Апошні снег», 1995 г.; «На золку», «Пасля дажджу», «На зыходзе лета» (усе – 2000 г.)).

Аўтарская манера Анатоля Бараноўскага (1937 – 2017) характарызуецца кампазіцыйнай прадуманасцю і завершанасцю пры захаванні непасрэднасці свежага ўражання. Палотны мастака спалучаюць якасці лірычнага і эпічнага пейзажа, пэўныя ўплывы мадэрнісцкіх напрамкаў у іх аўтарскім пераасэнсаванні з традыцыйнай для рэалізму вобразнай структурай («Беларускі матыў», 1968 г.; «Цішыня», 1985 г.; «Зімовы спакой», 2000 г.; «На зыходзе лета», 2007 г.; «Аksamітавы туман», «Каля возера» (абедзве – 2008 г.)). Пейзажы А. Бараноўскага адметныя складанымі пералівамі колеравых нюансаў, майстэрскай перадачай святлопаветранага асяроддзя пры дэталёва прапрацаванай прасторы палатна. Мастак стварае на ёй гарманічнае інтанацыйна-колеравае адзінства, калі шматлікія багатыя, разнастайныя адценні падпарадкаваны агульнаму цэламу.

Колеравае вырашэнне многіх жывапісных работ мастака блізкае асабліва сям палітры В. Бялыніцкага-Бірулі. Стрыманымі пяшчотнымі фарбамі ў шаравата-блакітнай гаме напісаны пейзаж «Кветкі Браслаўшчыны» (1991 – 1992), у падобнай светлай шэра-блакітнай гаме вырашана «Мелодыя восені» (1994). Адценні жамчужна-шэрага, бежавага, светла-блакітнага вызначаюць колеравы лад карціны «Спадчына. Мірскі замак» (2005). Архітэктура і прырода раўнапраўна і гарманічна суіснуюць на гэтым і некаторых іншых палотнах А. Бараноўскага («Гальшанскі замак», 2003 г.; «Каложы», 2009 г.), што таксама дазваляе ўзгадаць работы В. Бялыніцкага-Бірулі.

Пейзажы Мікалая Ісаёнка (нар. у 1947 г.) вабяць сваёй асаблівай, няяркай, але выключна тонкай, празрыстай палітрай, на што паўплывала нязменная прыхільнасць мастака да працы на пленэры. Багацце танальных вырашэнняў, увага да ледзь прыкметных змен святлопаветранага асяроддзя родняць нягучную і мяккую творчую манеру М. Ісаёнка з жывапісам імпрэсіяністаў («Напрадвесні», 1980 г.; «Вясновая цяплынь», «Адліга», «Сакавіцкі блакіт» (усе – 1998 г.); «Халодная вясна», 2004 г.; «Блакітная вясна», 2010 г.; «Перад дажджом», 2014 г.). Пейзажы М. Ісаёнка раскрываюць глыбіню ўнутранага свету асобы ва ўсім багацці яе пачуццяў і перажыванняў, становяцца той прасторай, дзе прыродныя з’явы сугучныя з эмацыянальнымі станам чалавека.

Актыўна працягвае сямейную традыцыю, працуючы ў рэчышчы рэалістычнага пейзажа, Ігар Бархаткоў, сын Антона Бархаткова. Галоўная тэма мастака – вёска. Пейзажы ствараюцца на падставе натуральных уражанняў,

да кожнага твора мастак падыходзіць удумліва і грунтоўна. Матывы, якія абірае жывапісец, тыповыя для айчыннага пейзажнага жывапісу, але пад пэндзлем майстра яны набываюць навізну і адметнасць («Сакавік. Дзве яблыні», 1996 г.; «Сонечны люты», «Першы снег» (абодва – 1999 г.); «Апошнія промні», 2000 г.; «Сінія цені», 2006 г.; «Вясна ў вёсцы», 2008 г.). Невялікія па памерах, нягучныя па тэмах, напоўненыя стрыманай эмацыянальнасцю, пейзажы І. Бархаткова тым не менш валодаюць здольнасцю ў кожным краявідзе паказаць штосьці большае за канкрэтны натурны матыў, уменнем «у драбніцы ўбачыць вечнасць», што адметным чынам збліжае іх з творамі В. Бялыніцкага-Бірулі.

Творчасцю названых вышэй беларускіх жывапісцаў не вычэрпваецца разнастайнасць шляхоў пераасэнсавання мастацкай спадчыны В. Бялыніцкага-Бірулі. Яго дух, аўру яго творчай манеры можна адчуць у пейзажах П. Крохалева («Бязрозкі. Вясна», 1966 г.), Г. Азгур («Вясна», 1967 г.), І. Пушкова («Вячэрняя мелодыя», 1973 г.), І. Дмухайлы («Снег сышоў», 1985 г.), П. Шарыпы («Сакавіцкае сонца», 1987 г.), У. Сулкоўскага («Спаса-Еўфрасінеўская царква ў Полацку», 1990 г.), В. Сумарава («Першы снег на балотцы», 2000 г.), У. Хадаровіча («Подых вясны», 2003 г.), М. Казакевіча («Нарач пасля дажджу», 2007 г.), С. Дамарада («Фарбы возера», 2009 г.), М. Крата («Перад вясной», 2009 г.), А. Бараноўскай («Нёман. Напрадвесні», 2016 г.), Н. Гедрановіч («Ля вытокаў», 2017 г.) і іншых аўтараў.

Сучасны беларускі пейзаж разнастайны, у яго мноства абліччаў. Сродкі, якія выбіраюць мастакі для выяўлення асабістага бачання свету, прыроды, самыя розныя, і, безумоўна, не кожнага беларускага пейзажыста можна далучыць да шэрагу паслядоўнікаў В. Бялыніцкага-Бірулі. Але і тыя майстры айчыннага жывапісу, якія абралі іншыя шляхі, з глыбокай павагай ставіліся і ставяцца да творчай спадчыны і асобы В. Бялыніцкага-Бірулі. У Першым міжнародным пленэры па жывапісе імя В. К. Бялыніцкага-Бірулі, што адбыўся ў Магілёве ў 1996 г. [2], прынялі ўдзел народныя мастакі Беларусі Г. Вашчанка, В. Грамыка і Л. Шчамялёў, засведчыўшы тым самым сваю пашану да памяці аднаго з заснавальнікаў беларускай школы пейзажа.

## ІЛЮСТРАЦЫ



Малюнак 1. В. Бялыніцкі-Біруля. Прыцемкі юнага мая, 1943 г. Палатно, алей, 90x80,3



Малюнак 2. С. Дамарад. Халодны дзень у вёсцы, 2014 г. Палатно, алей, 90x100



Малюнак 3. П. Масленікаў. Абуджэнне, 2014 г. Палатно, алей, 70x90

#### ЛІТАРАТУРА

1. Дробаў, Л. М. Антон Бархаткоў / Л. М. Дробаў. – Мінск : Беларусь, 1988. – 55 с.
2. Першы Міжнародны пленэр па жывапісу імя В. К. Бялыніцкага-Бірулі : альбом-каталог / склад. Л. Салавей, Л. Дабравольская. – Мінск : Чатыры чвэрці, 1996. – 70 с.
3. Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь : каталог : в 2 т. / Р. Г. Бадин [и др.]. – Минск : Беларусь, 1995. – Т. 1. – 286 с.
4. Усава, Н. Бялыніцкі-Біруля – з першых народных / Н. Усава // Мастацтва. – 2018. – № 1. – С. 14 – 18.
5. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / Б. І. Сачанка [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1993 – 2004. – Т. 2. – 1994. – 533 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье сделан акцент на роли творчества В. К. Бялыницкого-Бирюли в процессе развития белорусской национальной школы пейзажной живописи, на переосмыслении его художественного наследия в произведениях нескольких поколений белорусских художников. Особое место в публикации уделено присутствию творческого наследия В. К. Бялыницкого-Бирюли в культурном пространстве Беларуси XX – XXI вв., этапам формирования коллекции работ художника в музейных собраниях Беларуси.

#### SUMMARY

The article accentuates the role of V. K. Bialynitski-Birulia's art in the development of the Belarusian national school of landscape painting and the reinterpretation of his artistic heritage in the works of several generations of Belarusian painters. The publication places special emphasis on the presence of V. K. Bialynitski-Birulia's artistic heritage in the cultural

space of XX – XXI century Belarus and on the stages of forming the fund of the artist's paintings in the museum collections of Belarus.

*Кушнярэвіч-Шнэт А. М.*

## НОВАЯ ГІПОТЭЗА ПА ЛАКАЛІЗАЦЫІ ЛЕТАПІСНАЙ ВЕЖЫ ГРОДНА

*Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Даследчыкі Старога замка ў Гродна выказалі шэраг гіпотэз адносна знаходжання летапіснай вежы XIII ст. у сістэме яго ўмацаванняў. Адны з іх (Ю. Ядкоўскі, М. М. Варонін, М. А. Ткачоў, А. А. Трусаў, А. К. Краўцэвіч і інш.) лічылі, што ў канцы XIV – пачатку XV ст. яна была ўключана ў фартыфікацыю замка Вітаўта і паказана на гравюры Адэльгаўзера-Цюнта справа ад вежы-брамы. Іншыя (Я. Вайцахоўскі, С. Александровіч, Ю. А. Заяц, М. А. Макараў, М. А. Волкаў) выступілі з меркаваннем, што вежа XIII ст. знаходзілася на тэрыторыі Ніжняга замка недалёка ад моста да Верхняга замка, а высокая круглая вежа на гравюры была ўзведзена разам з астатнімі вежамі Старога замка ў часы Вітаўта. Іншыя навукоўцы (Ю. В. Кітурка) прыйшлі да высновы, што яна знаходзілася на месцы сучаснай вежы-брамы. Па нашым папярэднім меркаванні, вежа цыліндрычнай формы з гравюры Адэльгаўзера-Цюнта стаяла на тэрыторыі вакольнага горада [1, с. 74]. Першапачаткова склалася ўражанне, што вызначыць яе больш дакладнае месцазнаходжанне для будучых археалагічных даследаванняў можна з дапамогай планаў Гродна 1560 г. А. Д. Квятніцкай [2, с. 13], Верхняга і Ніжняга замкаў 1655 г., гродзенскага замка і агароджы 1720-х гадоў [3, с. 24 – 25]. Іх супастаўленне сведчыць, што ўезд да двух замкаў быў у паўночнай частцы Ніжняга замка. У гэтым месцы, як нам спачатку падалося (малюнак 1), была, хутчэй за ўсё, узведзена летапісная вежа-«стоўп», якая ў такім выпадку абараняла б не толькі вакольны горад, але і мост да Старога замка [4].



Малюнак 1. Гродна. Фрагмент рэканструкцыі плана горада па інвентару 1560 г. (паводле А. Д. Квятніцкай). 1. Вежа-«стоўп» XIII ст. Папярэдняя гіпатэтычная лакалізацыя аўтара

Аднак пасля знаёмства з даследаваннем інвентара гродзенскага стараства 1578 г. Г. М. Семянчука, які звярнуў увагу навукоўцаў на скрупулёзнае састаўленне гэтай дакументальнай крыніцы Станіславам Лакніцкім [5, с. 44], узніклі сумненні ў выказанай намі гіпотэзе па лакалізацыі вежы ў паўночна-заходняй частцы Ніжняга замка часоў Вітаўта, бо насцярожыў той факт, што ўсе яго будынкі (19) былі драўлянымі за выключэннем праваслаўнай царквы і лямуса [5, с. 49]. Атрымліваецца, што мураваная Васкрасенская царква XII ст. стаяла ў той час на тэрыторыі Ніжняга замка, а больш грунтоўная пабудова, якой была вежа-«стоўп» 2-й паловы XIII ст., не захавалася да 1578 г. нават у фрагментарным выглядзе. У такім выпадку можна было б выказаць меркаванне, што яна па гэтай прычыне і не згадваецца ў інвентары, калі б не гравюра Гродна 1600 г. Т. Макоўскага, дзе справа ад Прачысценскай царквы даволі выразна прасочваецца выява вежы цыліндрычнай формы з верхняй баявой пляцоўкай па контуры. На нашу думку, гэта другая пасля Адэльгаўзера-Цюнта выява загадкавай летапіснай вежы-«стаўпа». Новую гіпотэзу па яе лакалізацыі можна выказаць на аснове супастаўляльнага аналізу рэканструкцый тапаграфічных умоў размяшчэння Верхняга і Ніжняга замкаў Гродна часоў Вітаўта Ю. Ядкоўскага [6, с. 53], плана Гродна XVI ст. А. Д. Квятніцкай [2, с. 12], схем гістарычнай тапаграфіі Гродна XI – XII стст. і канца XIV – пачатку XV ст. А. К. Краўцэвіча [7, с. 50], сістэмы планіроўкі XVI – XVIII стст. Ю. Гардзеева [8, с. 22]. Вынікі сведчаць, што з улікам тапаграфічных умоў размяшчэння замкаў, пасадаў, манастыроў Гродна найбольш лагічным было паставіць дадзеную вежу па фартыфікацыйных меркаваннях на падзамчышчы з паўночнага боку перад самым вузкім месцам плато вакольнага горада (малюнак 2), што дазваляла абараняць адначасова не толькі ўезды да двух замкаў з напольнага боку, але і пасады.



Малюнак 2. Апошняя гіпатэтычная лакалізацыя аўтарам вежы XIII ст. на плане Верхняга і Ніжняга замкаў у Гродна Ю. Ядкоўскага

Гэта значыць, што, як і ў летапісным паведамленні, вежа сапраўды стаяла перад горадам (дзядзінцам), уезд на які спачатку, хутчэй за ўсё, быў не праз вакольны горад, а непасрэдна з Прачысценскага пасада. Таму верагодна, што вежа-«стоўп» знаходзілася не побач з мостам да дзядзінца на Ніжнім замку часоў Вітаўта, а насупраць двух замкаў і пасада каля Прачысценскай царквы, якая стаяла побач з замкам і выконвала функцыю праваслаўнай



кафедры [9, с. 37]. У выніку вежа прамым і флангавым боем адначасова бараніла ўезд не толькі да двух замкаў з самага небяспечнага напольнага боку, але і ад нёманскага маста, бо да XV ст. дарога на Замкавую гару ішла з Замкавай вуліцы [10, с. 27]. Таму летапісная вежа Гродна, як і Камянца [11, с. 15], уяўляла сабой самастойную абарончую адзінку. Пры гэтым дзядзінец з вакольным горадам, як вынікае з рэканструкцыі тапаграфіі старажытнага Гродна XII ст. А. К. Краўцэвіча [7, с. 50], былі ўключаны ў своеасаблівую сакральную прастору, аб чым сведчаць прынцыпы прасторавай арганізацыі горада. Верагодна, у часы Вітаўта пры будаўніцтве мураваных умацаванняў Ніжняга замка на перашийку, які злучаў раней вакольны горад з пасадам, быў выкапаны абаронны роў з перакінутым драўляным мостам у бок горада ў накірунку да вуліцы Замкавай. Хутчэй за ўсё, тады пад уплывам канвентхаўзаў і быў зроблены ўезд да Верхняга замка з тэрыторыі абнесенага мураванымі абарончымі сценамі форбурга (Ніжняга замка), што адпавядае прынцыпам ордэнскай фартыфікацыі гэтых збудаванняў. Напэўна, пасля гэтых прац Ніжні замак аказаўся цалкам на ізаляваным з усіх бакоў пагорку, які злучаўся з горадам вышэйназваным мостам.

Аднак паўстае заканамернае пытанне: чаму на гравюры Адэльгаўзера-Цюнта летапісны «стоўп» як галоўны вертыкальны аб'ём пасада ўзвышаецца справа ад вежы-брамы. Па нашым меркаванні, тут «стоўп» апынуўся таму, што Адэльгаўзер-Цюнт імкнуўся перадаць агульнае ўражанне ад гарадской панарамы паказам на перадапошнім франтальным плане яе асноўных архітэктурных дамінант як сістэму ўзаемазвязаных аб'ёмных арыенціраў. У выніку вертыкальныя акцэнтныя як бы падказвалі глядачу, што сабой уяўляе тая ці іншая частка горада. Таму ўражанне аб архітэктурна-мастацкім абліччы горада фарміравалася Адэльгаўзерам-Цюнтам у творы з вобразаў розных, у першую чаргу буйнапамерных пабудов і комплексаў [12, с. 90]. У сувязі з гэтым Г. Адэльгаўзер імкнуўся акцэнтаваць у малюнку замкаў тыя іх кампазіцыйныя дамінанты, якія вызначалі сімволіка-архітэктурнае аблічча рэзідэнцыяльнай часткі горада. Аўтар усведамляў, што замкавыя сцены і вежы разам з культавымі дамінантамі і ратушай з'яўляліся асноўнымі элементамі як прасторавай будовы Гродна, так і яго панарамнай выявы ў малюнку, арганізаванай на аснове куліснай сістэмы перспектыўнай пабудовы планаў, што давала магчымасць у кожным з іх даволі выразна паказаць як падзеі, так і гарадскую забудову. Пры гэтым асабліва дэтальна адлюстраваны індывідуальна пазнавальныя прыкметы вежаў, каралеўскага дома, моста, што сведчыць аб іх выключнай важнасці для Г. Адэльгаўзера ў стварэнні архітэктурна-мастацкага вобраза замкавага комплексу. Выявы гэтых пабудов указваюць на імкненне мастака не толькі дакладна прадставіць прыём пасольстваў, але і максімальна канкрэтызаваць месца дзеяння з глыбокім напэўненнем у малюнку зместу паняцця «замак». Аднак падобна на тое, што з кропкі агляду пабудовы Ніжняга замка засланылі абарончую вежу XIII ст, якая, хутчэй за ўсё, стаяла на заходнім ускрайку Прачысценскага пасада. Таму Г. Адэльгаўзер перанёс у малюнку «стоўп» XIII ст. да ўсходняй сцяны замка Вітаўта недалёка ад вежы-брамы. У выніку мастак не толькі паказаў

гледачу адзін з буйнейшых вертыкальных аб'ёмаў, які меў індывідуальнае гатычнае архітэктурнае вырашэнне на фоне масавай гарадской забудовы, але і ўнёс тым самым разнастайнасць у графічна-пластычную мадэліроўку элементаў прасторавай кампазіцыі малюнка, што надало апошняму яшчэ большую мастацкую выразнасць. Верагодна, Адэльгаўзерам-Цюнтам прынцып завяршэння відавой перспектывы маштабна значным элементам разглядаўся па-мастацку вельмі каштоўным прыёмам. Ён забяспечваў у творы кантраст гарызантальна размешчаных на першых двух фронтальных планах выяў жылых пабудоў, моста праз Нёман, гараджан, ваяроў, замежных гасцей і вертыкальна скіраваных архітэктурных сілуэтаў замкавых вежаў, гарадскіх храмаў і ратушы на апошнім ярусе. Для ўзмацнення гэтага кантрасту Адэльгаўзер-Цюнт размясцілі на апошнім фронтальным плане амаль усе архітэктурныя помнікі Гродна, часам са змяненнем іх рэальнага месцазнаходжання (Прачысценская, Каложская царквы) [7, с. 79 – 80]. У выніку атрымалася кампазіцыя з некалькіх рытмічных груп, раўнамернае размяшчэнне якіх прадвызначыла яе цэльнасць, а пластычная разнастайнасць пабудоў-дамінант пазбавіла манатоннасці. Катэгорыю прыгажосці мастакі таксама ўвасобілі ў паказе аб'ёмна-пластычнага вырашэння і дэкаратыўнага афармлення верхніх ярусаў пабудоў. Малую ж царкву, якая размяшчалася далей на пагорку на паўночны ўсход ад замка [9, с. 38], крыху далей за згаданай вежай, Г. Адэльгаўзер паказаў на малюнку злева ад Каралеўскага дома, насупраць яго заходняга тарцовага фасада. Прачысценскую царкву таксама закрывалі з кропкі агляду пабудовы Ніжняга замка, што вымусіла намалюваць яе паміж замкам і фарным касцёлам. Таму малюнак і медзьярыт спалучаюць некалькі кропак погляду як на замкавы комплекс, так і на гарадскую панараму Гродна. Што тычыцца перамяшчэння аб'ектаў у архітэктурных кампазіцыях на іконах і гравюрах XVI – XVIII стст. у адносінах да іх рэальнага месцазнаходжання, то гэта даволі распаўсюджаная з'ява, якая дазваляла надаць творам мастацкую цэласнасць, выразнасць і інфарматыўнасць [13, с. 450; 14, с. 262 – 263; 15, с. 16, 19]. Так, аб размяшчэнні бергфрыда з гравюры Адэльгаўзера-Цюнта на пасадзе сведчыць вышэйзгаданая гравюра Гродна Т. Макоўскага. Таму выяве архітэктуры на медзьярыце Адэльгаўзера-Цюнта ўласцівы не фантастычна-ўмоўныя, а рэальныя рысы.

Такім чынам, даследчыкі Старога замка Гродна Я. Ядкоўскі, М. М. Варонін, М. А. Ткачоў, А. А. Трусаў, А. К. Краўцэвіч і іншыя не памыліліся ў сцвярджэнні, што на гравюры М. Цюнта справа ад вежы-брамы паказана летапісная вежа-«стоўп» XIII ст., якая, аднак, хутчэй за ўсё стаяла на падзамчышчы насупраць Прачысценскага пасада і была разлічана на супрацьдзеянне актыўнаму штурму дзядзінца і вакольнага горада з самага небяспечнага напольнага боку. Яна таксама абараняла пасад і ўяўляла сабой, як і Камянецкая вежа, аўтаномную фартыфікацыйную адзінку. Да апошняга часу шматлікія археолагі і гісторыкі пры вывучэнні помніка ставіліся да гравюры Адэльгаўзера-Цюнта як да дакументальнай фатаграфіі, а не візуальнай графічнай крыніцы, якой уласцівы пэўныя мастацкія падыходы па

адлюстраванні архітэктурна-мастацкага вобраза горада. У выніку не былі ўлічаны асобныя мастацкія падыходы па фарміраванні вобразнай прасторы гарадоў у творах еўрапейскай графікі XVI ст., што прывяло да шэрагу памылак у прапанаваных рэканструкцыях Старога замка і да няўдалых пошукаў летапіснай вежы.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Кушнярэвіч, А. М. Мураваная дабастыённая фартыфікацыя Вялікага Княства Літоўскага / А. М. Кушнярэвіч. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 234 с.
2. Квитницкая, Е. Д. Планировка Гродно в XVI – XVIII вв. / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследие. – М., 1964. – Т.17. – С. 11 – 38.
3. Волкаў, М. Архітэктурна-мастацкія асабныя рысы старога замка часоў Вітаўта ў Гародні / М. Волкаў // Беларускі гістарычны часопіс. – 2014. – № 2. – С. 17 – 34.
4. Кушнярэвіч-Шпэт, А. М. Вежы-бергфрыды гродзенскіх замкаў / А. М. Кушнярэвіч-Шпэт // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып.28. – С. 44 – 49.
5. Семянчук, Г. М. Гарадзенскія замкі ў 1578 г. / Г. М. Семянчук // Краязнаўчыя запіскі. – 2013. – Вып. 9. – С. 44 – 60.
6. Jodkowski, J. Grodno / J. Jodkowski. – Wilno : Druk. J. Zawadzki, 1923. – 119 s.
7. Краўцэвіч, А. К. Гарады і замкі Беларускага Панямоння XIV – XVIII стст.: планіроўка, культурны слой / А. К. Краўцэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 116с.
8. Гардзееў, Ю. Магдэбургская Гародня / Ю. Гардзееў. – Гродна; Вроцлаў : Вроцлаўская навуковая друк., 2008. – 240 с.
9. Гардзееў, Ю. Гарадзенскія ўрбанімы XVI – XVIII стст. / Ю. Гардзееў // Гарадзенскі гадавік. – 2013. – № 2. – С. 30 – 47.
10. Гардзееў, Ю. Планіроўка Гродна ў другой палове XIII – пачатку XV ст. / Ю. Гардзееў // Гістарычны альманах. – 1998. – № 1. – С. 22 – 34.
11. Башкоў, А. А. Археалагічныя даследаванні Камянца і ваколіц у 1997 – 2004 гг. / А. А. Башкоў, А. В. Іоў // Камянецкія чытанні : матэрыялы рэспублік. навук.-практ. канф. – Мінск, 2006. – С. 12 – 17.
12. Кишик, Ю. Н. Градостроительная культура Гродно / Ю. Н. Кишик. – Минск : Белорусская наука, 2007. – 303 с.
13. Мильчик, М. И. Панорама Выборга на рисунке Эрина Дальберга и гравюре Яна Ван Авеелена / М. И. Мильчик // Памятники культуры. Новые открытия – 1995. – М., 1996. – С. 448 – 454.
14. Мильчик, М. И. Образ Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря на иконах и миниатюрах второй половины XVI – начала XVIII в. / М. И. Мильчик // Труды Государственного Эрмитажа / – СПб., 2009. – Т. 46. Архитектура и археология Древней Руси : материалы науч. конф., посвящённой 100-летию со дня рождения М. К. Каргера (1903 – 1976). – С. 259 – 265.
15. Мильчик, М. И. Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI – XVIII вв. / М. И. Мильчик. – СПб. : Коло, 2017. – 380 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье автор предлагает новую концепцию по локализации летописной башни XIII в. в Гродно. Отмечается, что она стояла отдельно от Верхнего и Нижнего замков, поэтому представляла собой автономное оборонительное сооружение типа башни-бергфрида.

## SUMMARY

A new conception of localization the chronicle tower of the XIII century in Hrodna is proposed by the author. The tower was standing separate from the Upper and Lower Castles, therefore it was a autonomic defence building – the tower-bergfreed.

*Лисовская И. Н.*

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЯХ**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 04.03.2021)*

Социально-экономическое развитие любой страны во многом зависит от активизации интеллектуальных и духовных сил общества, непрерывного содействия формированию его национальных ценностей, стратегически выверенных решений на пути взаимодействия и взаимообогащения разнообразных культур. Поскольку «в системной иерархии самой культуры центроположное значение принадлежит культуре художественной» [12, с. 5], правомерно говорить о необходимости разработок научно-обоснованных рекомендаций по её развитию как обязательном фундаменте культурной политики в условиях всеобъемлющего процесса глобализации, вестернизации и медиализации, взвешенного, планомерного самобытного развития определённого общества в диалогическом единстве с другими культурами.

Художественная культура определённого города или региона всё чаще становится объектом внимания современных учёных. Как справедливо отмечает в своих публикациях российский учёный Г. Е. Гунн, «в условиях крупных городов с большей или меньшей степенью полноты наличествуют и функционируют все системные элементы художественной культуры» [6, с. 50]. Автор также утверждает, что именно города влияют на формирование региональных художественных процессов.

О значимости изучения культурного пространства крупного города пишет и Е. Д. Князева. Она опирается на мнение З. В. Шибeko, согласно которому недостаточное внимание со стороны учёных к городской культурной жизни, спорадические научные изыскания свидетельствуют о недопонимании роли подобного рода исследований, проявлении неуважения к собственной истории, обесценивании научной и шире – государственной значимости изучения конкретных проблем на основе материалов отдельного города [9, с. 101].

Эти аргументы подтверждают актуальность научной проблематики. Цель данной статьи – обобщить опыт современных авторов по изучению художественной культуры, выявить приемлемые для искусствоведения пути исследования данного вопроса.

Обращаясь к вопросу изучения художественной культуры, многие авторы в своих публикациях дают её определение. В основе дефиниций – высказывание М. С. Кагана: «...художественная культура есть слой

культуры, кристаллизирующийся вокруг искусства для обеспечения максимально эффективного с точки зрения общества и каждого конкретного социума протекания художественной деятельности» [1, с. 9]. При этом в своих публикациях авторы уточняют структурные составляющие художественной культуры, порой конкретизируя понятие путём вычленения различий между схожими терминами: «художественная жизнь» и «эстетическая культура».

Так, И. В. Ушенко предприняла попытку сопоставить понятия «художественная культура» и «художественная жизнь». Она согласилась с мнением авторитетных учёных (М. Б. Глотова, Т. Д. Рысаевой, Л. М. Мосоловой, А. Н. Сохора, Ю. В. Перова, Б. М. Бернштейна и др.), что художественная жизнь – это динамический процесс, а художественная культура – отражение художественного мира в статике. В конце автор резюмировала, что под художественной культурой общества обычно понимают историю образования и функционирования учреждений искусства, совокупность созданных обществом художественных ценностей, а также сам процесс их создания. В основе понятия «художественная жизнь общества» – взаимосвязь художника и публики, опосредованная многообразными зависимостями и институтами. Структурное различие между двумя понятиями заложено в составе элементов: в художественной культуре это социальные институты, в художественной жизни – социальные процессы [14].

Опираясь на работы Л. М. Мосоловой, на различия между художественной и эстетической культурой в своих публикациях обращают внимание Г. Е. Гун, В. П. Конев. Согласно их научным материалам эстетическая культура выражает универсальность, повсеместность проявления эстетической активности людей. Художественная же культура характеризуется специфическим видом художественной продуктивной деятельности. Иными словами, художественная культура представляет собой совокупный способ и продукт художественной деятельности. Ключевое слово – совокупный, так как «художественная культура» охватывает все отрасли художественной деятельности (словесную, музыкальную, театральную и т. п.), включает в себя все процессы, протекающие «вокруг» искусства (создание, хранение, восприятие и т. д.), и процессы, обеспечивающие его успешное функционирование (воспитание художников, публики, критиков и т. д.) [7, с. 352].

В то же время многогранность объекта и, как следствие, его чрезвычайная сложность допускают различные варианты исследования. К подобному выводу приходят многие учёные. Е. Д. Князева пишет, что «вопрос отбора критериев описания культурного пространства не может быть разрешен до конца – слишком много сопутствующих оговорок в контексте каждого конкретного исследования» [9, с. 105]. По мнению Ю. К. Руденко, границы и структура художественной культуры, её состав и значение определяются, исходя из трактовки исследователем сущности

самого феномена культуры, приписываемых ему исторических закономерностей существования и развития [12, с. 3].

О многообразии и многовекторности переплетений между компонентами художественной культуры, позволяющих говорить о различных вариантах проявления целостности и, соответственно, возможности различных теоретико-методологических подходов к их анализу, пишет Н. К. Матросова. Она также отмечает, что изучение целостности художественной культуры позволяет рассматривать варианты её филиации [10, с. 71].

Существует несколько подходов к изучению как культуры в целом, так и художественной культуры в частности: гносеологический, дескриптивный, деятельностный, аксиологический, атрибутивный, структурный и другие [1]. Такое многообразие обусловлено многокомпонентностью культуры-системы, формирующейся в процессе различных типов-связей.

Разнообразие предлагаемых концепций (среди них духовно-содержательная, организационно-институциональная (социологическая), психологическая и пр.) и структурных моделей художественной культуры в рассматривает А. В. Бетехтин. Автор приходит к выводу, что большинство научных подходов «не отличается принципиальными качественными несовпадениями». Структура художественной культуры базируется на четырёх основных компонентах: создатели культурных ценностей, художественные произведения, субъекты и институты, обеспечивающие передачу культурных ценностей от создателя к потребителю, и аудитория восприятия произведений искусства. Данная структура представляет собой многоуровневое образование, посредством которого осуществляется передача художественного продукта от создателя к получателю [2].

Несколькими годами позже, пытаясь проследить, как трансформировались теоретико-методологические подходы к осмыслению художественной культуры, к такому же выводу, как и А. В. Бетехтин, приходит А. С. Точилкина. В своих рассуждениях автор опирается на анализ социологических работ А. Л. Вахеметса и С. Н. Плотникова, Л. Н. Когана, Ю. У. Фохт-Бабушкина, А. Н. Сохора, В. С. Цукермана, Ю. В. Перова, А. Я. Флиера, А. А. Фёдорова.

По мнению многих учёных (Е. Б. Вителя, Г. Е. Гун, Н. К. Матросовой, И. П. Носовой и др.), наиболее приемлемый для изучения художественной культуры целостный подход. Благодаря ему можно не только выйти за рамки привычной деятельности каждой научной отрасли, но и вычленить составляющие целостного развития художественной культуры [3, с. 226].

Одним из продуктивных и перспективных в методологическом плане направлений изучения деятельности по созданию, распространению и освоению произведений искусства и материальных предметов, обладающих эстетической ценностью, Г. Е. Гун считает «средовую» концепцию. Формируя принцип целостного города, этот способ понимания его художественной культуры сочетает в себе технические параметры городской жизни и её социокультурное наполнение [5, с. 76]. К такому выводу автор

пришла, суммировав усилия представителей разных наук, занимающихся городской проблематикой, и констатировав наличие определённой традиции исследований урбанистической среды. Не обесценивая очевидных успехов в урбанистике, Г. Е. Гун отметила отсутствие общетеоретического подхода к изучению онтологии города как системы, в которой бы в обязательном порядке наряду с идеологическими основаниями, региональными аспектами учитывался культурный контекст проблемы. И если, как пишет автор, с подобной задачей отчасти может справиться культурология, то от себя мы добавим, что в преодолении узкопрофессионального, отраслевого подхода решения этого вопроса вполне можно выбрать искусствоведческий вектор исследования.

Уделив пристальное внимание изучению художественной культуры города и подытожив богатый личный научно-теоретический опыт в этом вопросе, Г. Е. Гун в качестве основы докторской диссертации выбрала институциональный, внеинституциональный и субституциональный (стихийные, неорганизованные формы художественной культуры) подходы [4], тем самым подтвердив мнение многих авторов, что, прогнозируя тенденции развития художественной культуры, следует обратиться к социологическому срезу.

Сложно не согласиться с высказыванием, что искусство резонирует только в унисон накопленному культурному богатству личности [13, с. 101]. Таким образом, о необходимости рассмотрения социологического аспекта (социальных условий эпохи, социальной востребованности искусства и спектра потребностей общества и творца и пр.), наделённого особым эвристическим потенциалом, пишут И. П. Носова, Г. Б. Зубкова и А. С. Точилкина. «Не вызывает сомнений, что социальная среда и социальные особенности эпохи оказывают опосредованное, а порой и непосредственное воздействие на формирование художественной культуры» [11, с. 20]. В сущности, художественная культура репрезентируется в первую очередь через процессы создания и трансляции художественных ценностей и смыслов [8, с. 349].

Из анализа научных работ становится очевидным, что интерпретация реалий и тенденций художественного процесса – это сложная методологическая проблема, с которой сталкиваются исследователи. О том, что в науке нужен прорыв в качественно иное, новое мышление, так как испытанный ранее путь простого количественного расширения исследований сам по себе не способен радикально изменить сложившееся положение, пишет А. С. Точилкина. Автор отмечает принципиальные изменения в художественной жизни, неожиданные и непредвиденные для исследователей. Имеются в виду культурные перемены, связанные с изменением духовного менталитета нашего времени (полистилистика, деканонизация, детотализация, диверсификация, немислимая «экспериментальность» в художественной жизни, обценная (нецензурная) лексика и пр.), осмысление которых требует смены научной парадигмы, анализа содержания и тенденций развития культуры [13, с. 96]. Речь идёт не об оценках, а

понимании новой роли искусства в нашей жизни, прогнозировании последствий культурных деформаций для общества.

Вслед за многими учёными, занимающимися проблемой изучения художественной культуры, мы согласны с тем, что внимательный её анализ, в частности, понимание состава культуры, позволяет сформулировать вопросы, ответы на которые могут раскрыть ресурсы научной проблематизации, задать направление исследованию. Например, одно из свойств художественной культуры – восстановление равновесия, самоорганизация – заставляет задуматься о том, как художественная культура города, представляя собой систему, выживает в условиях нежелательных вмешательств, кризисных этапов развития, каким образом сохраняет потенциал, способность к самовосстановлению [7, с. 354].

Ещё одно коренное свойство художественной культуры – ценностная обратимость – характеризуется тем, что в ней ничего не отмирает. Художественные ценности не замещаются друг другом, а накапливаются. В развитии художественной культуры имеют место процессы возрождения, порой обретая новую идейно-эстетическую актуальность, при этом раскрываясь с другой стороны, в своих неизведанных, затемнённых значениях. Эволюция затрагивает внешние, формальные структуры художественного процесса: качественно изменяются инструментарий искусства и исполнительские техники. Тем не менее, вытеснение происходит не всегда, не обязательно и не необратимо. Из этого следует, что пристальное внимание следует обратить на эволюцию идей и форм, методов и стилей в художественной культуре, на возникновение новых национальных и региональных школ. Осмыслению подлежит и сам характер эволюции (поступательный, дискретный), её специфика и исторические стадии. В свою очередь, стадии должны особым образом проявлять себя в характере целеполагания художественно-творческой деятельности людей, в общественном статусе искусства и художника-творца, в соотношении новаторства и традиции в художественном процессе [12, с. 6].

По мнению И. В. Ушенко, с точки зрения искусствоведения художественная жизнь общества раскрывается через анализ взаимодействия одновременно существующих направлений, школ, тенденций. Наряду с этим изучается событийный ряд функционирования искусства: хроника спектаклей, выставок и публикаций, создание учреждений, ассоциаций, творческих союзов. При этом учитываются как временные, так и региональные аспекты. В центре внимания искусствоведческих работ – отдельные виды искусства. Однако осмыслению подлежит не только и не столько интерпретация произведений, сколько социальные аспекты: культурная политика, система организации институтов художественной жизни и т.д. [14, с. 95].

Художественная культура – сложное, многогранное явление, требующее комплексного анализа. Что касается искусствоведческого ракурса исследования, то на этот счёт справедливы слова А. В. Шилов: «Принципиальная специфика искусствоведческого знания состоит в том, что



оно не возникает вне личности искусствоведа. Как он задаст свою точку зрения, какие средства исследования применит, – такой результат и будет получен» [15, с. 13]. На наш взгляд, в рамках искусствоведения одно из актуальных направлений как стратегический ресурс страны – художественная культура отдельных крупных городов. Конструктивный путь его изучения – институциональный подход. Осмыслению подлежат: наличие и функционирование учреждений культуры и их имиджевая привлекательность; насыщенность и обновляемость репертуара концертно-театральных учреждений; интенсивность гастрольной, фестивальной, выставочной жизни города; освещение и продвижение художественно-творческих мероприятий в СМИ; интерактивность; система образования; функционирование в городе любительского художественного творчества и прочее. Данное исследование носит поисковый характер, а его результаты могут стать основой для дальнейшего научного обсуждения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Базиева, Г. Д. Исследование национальной художественной культуры: к проблемам методологии / Г. Д. Базиева // Гуманитарный профиль : науч. сб. Совета молодых учёных / гл. ред. К. Ф. Дзамихов. – Нальчик, 2015 – С. 7 – 18.
2. Бетехтин, А. В. Художественная культура в проблематике социогуманитарных исследований / А. В. Бетехтин // Челябинский гуманитарий. – 2011. – № 3. – С. 77 – 82.
3. Витель, Е. Б. Целостный подход к изучению художественной культуры XX века / Е. Б. Витель // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2009. – № 1. – С. 226 – 229.
4. Гун, Г. Е. Субституции городской художественной культуры / Г. Е. Гун // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2013. – Т. 1, № 1. – С. 166 – 169.
5. Гун, Г. Е. Урбанистика и художественная культура города / Г. Е. Гун // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 1. – С. 74 – 77.
6. Гун, Г. Е. Художественная культура городов как фактор геобрендинга [Электронный ресурс] / Г. Е. Гун. – Режим доступа: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21972/1/geobrand-2012-10.pdf>. – Дата доступа: 26.12.2020.
7. Гун, Г. Е. Художественная культура как система / Г. Е. Гун // Преподаватель XXI век. – 2011. – № 3. – С. 351 – 358.
8. Зубанова, Л. Б. Художественная культура региона. Опыт социологического мониторинга на Южном Урале / Л. Б. Зубанова, А. С. Точилкина // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 5. – С. 348 – 353.
9. Князева, Е. Д. К вопросу о критериях описания культурного пространства Минска / Е. Д. Князева // Вести Института современных знаний. – 2018. – № 3. – С. 101 – 105.
10. Матросова, Н. К. Методология целостности и художественная культура / Н. К. Матросова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. – 2014. – Сер. 6. – Вып. 2. – С. 70 – 76.
11. Носова, И. П. Формирование комплексного метода в исследовании художественной культуры / И. П. Носова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2009. – № 2. – С. 19 – 23.

12. Руденко, Ю. К. Художественная культура и ее историческая типология (к постановке проблемы) / Ю.К. Руденко. – Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. – 2006. – Сер. 2. – Вып. 1. – С. 3 – 9.

13. Точилкина, А. С. Театральная культура: авторское понимание и подходы к исследованию / А. С. Точилкина // Челябинский гуманитарий. – 2014. – № 1. – С. 95 – 103.

14. Ушенко, И. В. Художественная жизнь и художественная культура: соотношение дефиниций / И. В. Ушенко // Культурная жизнь Юга России. – 2010. – № 1. – С. 94 – 96.

15. Шило, А. В. Искусствоведение – искусствознание – искусствоведение / А. В. Шило. – Белгород : Изд-во БГТУ им. В. Г. Шухова, 2017. – 490 с.

#### РЕЗЮМЕ

Одна из актуальных научных тем – художественная культура. В статье автор предпринял попытку суммировать взгляды изучения художественной культуры, вычленив направления искусствоведческого исследовательского подхода. Теоретической основой послужили современные публикации научных российских изданий.

#### SUMMARY

One of the most relevant scientific topics is art culture. In the article, the author made an attempt to summarize the views of the study of art culture, to isolate the directions of the art research approach. The theoretical basis was based on modern publications of scientific publications, mainly Russian ones.

*Ничипорович А. О.*

### **СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА АДАПТАЦИИ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ К НОВОЙ ФУНКЦИИ (ЗАРУБЕЖНЫЙ И БЕЛОРУССКИЙ ОПЫТ)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Статья выполнена в рамках проекта БРФФИ № Г20-062

В XVII – XIX вв. в Европе значительное место в обществе занимала религия, отмечался рост церковного строительства, сегодня же связь людей с церковью слабеет, что приводит к сокращению числа прихожан и закрытию храмов. С точки зрения архитектуры древние храмы являются памятниками, сохраняющими «дух места», с другой стороны, они утрачивают свою сакральную функцию и перестают участвовать в общественной жизни. Таким образом, актуальной становится идея «reuse» – повторного использования объектов культовой архитектуры путём наделения их новыми функциями.

В реставрационной теории и практике приспособление объектов архитектурного наследия к новой функции является одним из способов их сохранения и позволяя включить данные объекты в социальную жизнь современного города. Историк, теоретик архитектуры, реставратор Э. Э. Виолле-ле-Дюк утверждал, что лучший способ сохранить здание – это найти ему применение, а историк, искусствовед А. Ригль признавал повторное использование исторических зданий неотъемлемой частью их существования. Современные теоретики архитектуры (А. В. Беликов, Г. С. Козлова, Ц. Б. Дагданцова и др.) отмечают, что объёмно-

пространственное решение исторических зданий относительно просто трансформируется к новым требованиям комфорта: «Компромисс должен быть найден между консервацией, реставрацией и обновлением, а также между охраняющими и современными архитектурными требованиями» [3, с. 171].

Смена функции не противоречит сакральности пространства древних храмов, так как сакральным место делают происходящие там процессы, ритуалы, вера людей, роль архитектуры в этом весьма условна.

В зарубежной практике адаптации исторических зданий к современному использованию можно выделить следующие функции.

**Музейная функция** является наиболее распространённой. Храмы как памятники архитектуры сами по себе считаются экспонатами, располагаясь в исторических центрах городов на основных туристических маршрутах, а объёмно-планировочное решение данного типа зданий хорошо подходит для размещения в нём выставочных залов.

Например, в монастыре Святой Екатерины в Штральзунде (Германия), основанном в XIII в., сегодня размещается экспозиция Океанографического музея. При адаптации был сохранён внешний вид храма, несущие конструкции, а также характерные элементы интерьера: арочные своды, витражи, оригинальная красная кирпичная кладка. Высокий трёхнефный объём позволил организовать второй уровень выставочного зала (рисунок 1). Придерживаясь принципа обратимости, архитекторы сделали перекрытие из металлических конструкций, которые в случае необходимости можно демонтировать [1].



Рисунок 1. Морской музей Штральзунда. Фасад. Интерьер. План 1839 г. [9]

**Общественная функция** является более специфичной, поэтому часто характерна для храмов, расположенных дальше от исторического центра города и представляющих элемент консолидации местных сообществ. При выборе новой функции следует учитывать возможности аутентичного объёмно-пространственного решения храма и соответствие конкретному месту.

Например, церковь Святого Мартина в Билефельде (Северный Рейн-Вестфалия), построенная в 90-е годы XIX в. по проекту архитекторов К. Сибольда и Ф. Гребера в стиле неоготики, первоначально состояла из среднего нефа и ризницы, позже достраивалась, во время Второй мировой войны пострадала, затем была восстановлена. В начале XXI в. храм закрыли, его приобрела компания «Living Event GmbH». По проекту архитектурного бюро «Brunsarchitekten» здание реконструировано под ресторан

«Glückundseligkeit» (рисунок 2). Исторический неф был приведён в первоначальный вид, первый и второй этажи бокового нефа открыты главному нефу, на месте органа расположилась железобетонная конструкция балкона, сохранены оригинальные витражи хора [8].



Рисунок 2. Интерьеры церкви Святого Мартина в Билефельде (Северный Рейн-Вестфалия). Интерьер до и после реконструкции. Фасад [8]

Театр «The Quarry» в Бедфорде (Англия) был создан в зданиях церкви св. Луки XIX в. и дома священника XVIII в. по проекту «Foster Wilson Architects» для Бедфордской школы и местной общины. Здания театров имеют сложную структуру взаимосвязанных помещений, которые необходимо было разместить в существующем объёме. Основной зал расположился в центральной части храма и был возведён из стальных конструкций внутри существующих аутентичных стен, чтобы первоначальный объём, элементы декора и материалы оставались видимыми. Для одного из входов было сделано новое фойе с панорамными окнами, полукругом огибающее стену бывшего алтаря (рисунок 3). Архитекторы с уважением отнеслись к историческому зданию, по возможности оригинальные элементы были восстановлены путём удаления более поздних наслоений, которые скрывали ясность первоначального плана [7].

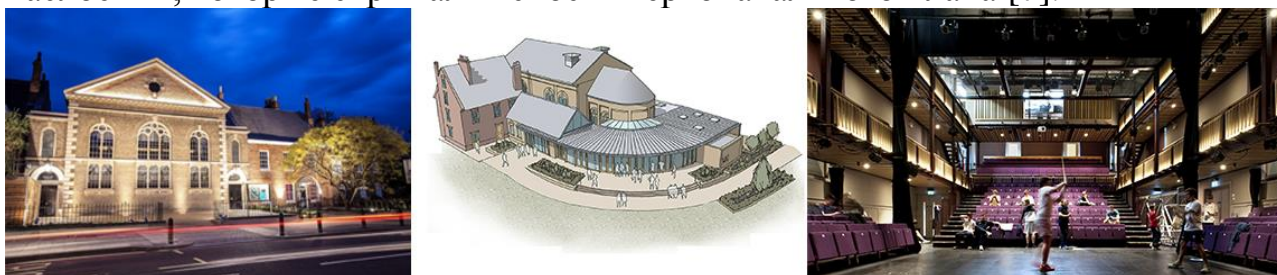


Рисунок 3. Театр в бывшем здании церкви в Бедфорде (Англия). Фасад. Эскиз. Интерьер [7]

В 2013 г. в доминиканской церкви и пристройке к святилищу Богородицы Розария и Святого Иуды (Монреаль, Канада), возведённым в 1907 г., расположился спа и оздоровительный центр. Данная функция предполагает наличие специальных помещений: холла, зала для тренировок, раздевалки, помещения специальных процедур и других. Проект «Thomas Valaban Architect» предложил идею спа-центра как социального пространства для местного сообщества. Церковное пространство было разделено на два перетекающих друг в друга уровня, где разместились тренажёрный зал и спа с общей гостиной в центре здания (рисунок 4). Использование стеклянных

перегородок позволило визуально расширить пространство. Интерьер выполнен преимущественно в белом цвете (стены, потолки) с цветными акцентами (мебель, перегородки) [6].

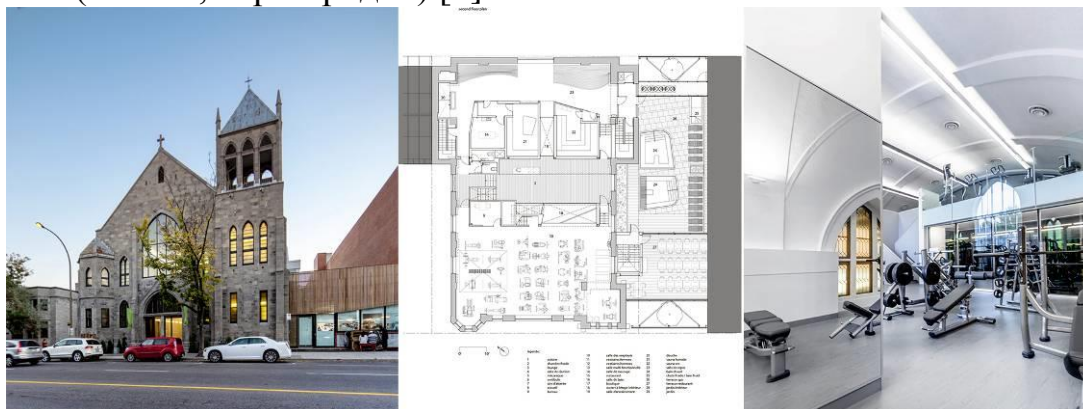


Рисунок 4. Спа и оздоровительный центр St-Jude. Фасад. План. Интерьер [6]

**Жилая функция** (частный дом) характерна, как правило, для небольших храмов, располагающихся в жилых кварталах. Благодаря большой высоте сводов зонирование обычно происходит за счёт устройства второго уровня. Преобладает практика сохранения внешнего облика здания, в интерьерах часто придерживаются минимализма и бережного отношения к архитектуре бывшего храма, оставляя характерные аутентичные декоративные элементы.

В жилые дома старые церкви часто реконструируют в Нидерландах. Там существуют муниципальные проекты и архитектурные бюро, которые специализируются на таких реновациях. Одно из них – «Zecc Architects». В городе Утрехт (Нидерланды) им реализованы два проекта жилья в зданиях бывших католических церквей. В адаптации прослеживается общий бережный подход к старым историческим зданиям: сохранение внешнего облика и несущих конструкций, архитектурных элементов. Интерьеры решаются преимущественно в белом цвете, что подчёркивает внутренний объём и служит фоном для сохранённых витражей, фресок и мозаик (рисунок 5). Внутреннее пространство в обоих проектах разделено на два уровня с выделением общей и приватной зон жилья [11].



Рисунок 5. Церковь в г. Утрехт, Нидерланды. Фасад. Интерьер. План первого этажа [11]

**Офисная функция.** В плотно застроенных городах найти свободное здание с большой площадью для офисов бывает проблемой, поэтому компании вынуждены вести строительство за городом или адаптировать

старые здания, в частности церкви, под опенспейсы. Такая практика позволяет разнообразить функциональное наполнение города, включить офисы в жилую среду, уменьшая перемещение больших масс людей между спальными районами и деловым центром.

По проекту британского архитектурного бюро «TDO Architecture» в бывшем здании церкви в Лондоне, построенного в 1931 г., было обустроено офисное пространство для агентства «The Modern House». Архитекторы деликатно подошли к проекту и с минимальными изменениями сделали универсальное пространство, которое, благодаря трансформируемой мебели, может служить офисом, выставочным залом или площадкой для вечеринок и других мероприятий. Интерьер решён лаконично на контрасте белых стен и потолков с чёрной мебелью, для оживления пространства вместе со светильниками под потолком разместились живые растения, были восстановлены оригинальные покрытия пола [5].

Опыт Западной Европы и США в адаптации памятников культовой архитектуры характеризуется широким разнообразием новых функций: образовательная, культурно-развлекательная, спортивная, офисная, жилая. Проекты отличаются бережным отношением архитекторов к историческим зданиям и их оригинальным элементам, сохранением «духа места», учётом основного принципа реконструкции – обратимости, высокими художественно-эстетическими качествами.

Для белорусского опыта адаптации культовых объектов не характерно подобное широкое разнообразие новых функций. Обычно в бывших культовых зданиях размещают объекты образования и культуры.

Например, одно из самых старых зданий в Раковском предместье – синагога Зальцмана (1964). Здание было реконструировано в 1920-е годы, надстроен второй этаж, в нём разместился один из первых советских кинотеатров в Минске. Во время оккупации здесь находилась немецкая комендатура. С 1944 по 1961 гг. в здании был кинотеатр «Беларусь», затем – Дом пионеров, а сейчас это Специализированная детско-юношеская школа олимпийского резерва № 11 по шахматам и шашкам [4].

Синагога на улице Серпуховской (сегодня ул. Володарского) построена в 1906 г. В здании в своё время размещались рабочий клуб (1923), Дом культуры секретариата правительства (1924), кинотеатр «Культура» (1926). Изначально синагога была выполнена в мавританском стиле. Здание состояло из двух частей: портала, украшенного оконными проёмами и полукруглыми арками, и самого зала. Здание пострадало во время Великой Отечественной войны, затем было реконструировано, первоначальный облик полностью утрачен. Сегодня в здании бывшей синагоги находится Национальный драматический театр имени Горького [4].

Бывший костёл и монастырь бернардинцев в городе Минске, построенный в 1-й половине XVII в. в формах архитектуры барокко, приспособлен под Белорусский государственный архив научно-технической документации. В результате смены функции здания внутреннее пространство было разделено на пять этажей, где разместились архивные хранилища,

кабинеты администрации и читальный зал, в связи с чем целостный внутренний объём теперь не читается. На фасадах памятника архитектуры адаптация к современному использованию не отразилась.

Костёл св. Симеона и Елены, построенный в начале XX в., в 1932 г. был закрыт, какое-то время в нём размещался польский театр БССР, затем – киностудия. После Второй мировой войны здание было переоборудовано под киностудию «Советская Беларусь». В 1945 – 1947 гг. возведена двухэтажная пристройка, внутри обустроены помещения для технических служб киностудии, на втором этаже сделали павильон. В 1969 – 1971 гг. был разработан проект реконструкции здания под Дом кино с кинозалом на 250 мест, кафе, музеем кинематографии, просуществовавшим в здании храма с 1975 г. по 1990 г. Затем здание было возвращено религиозной общине Римско-католической церкви [2].

Объёмно-пространственные характеристики культовых зданий предоставляют возможность придания им широкого ряда новых функций. Здание с большими пролётами и высокими сводами позволяет как организовать в нём большие пространства (концертный зал, театр), так и разделять на уровни и небольшие помещения (музей, библиотека, жильё, гостиница).

Однако адаптация памятника культовой архитектуры к новой функции требует решения ряда задач:

1. Возможность существующего здания к адаптации. Каждая новая функция предполагает специфический набор помещений, необходимых площадей. Поэтому при выборе следует учитывать возможность их размещения в существующем историческом объекте.

2. Выбор новой функции, на который влияет место расположения здания, а также необходимость в появлении данной функции. Храмы в исторических центрах городов, на основных туристических маршрутах хорошо подходят для приспособления под культурно-образовательные учреждения (музей, концертный зал). Чем дальше от центра, тем специфичнее может становиться функция. В зависимости от необходимости местных сообществ могут размещаться объекты общественного питания, спортивные, культурно-развлекательные и другие учреждения. На периферии города, в отдалении от больших потоков людей объект культовой архитектуры может трансформироваться в жилое здание.

3. Сохранение «духа места». Зачастую внешний вид зданий в малой степени или совсем не подвергается изменениям. Архитекторы придерживаются принципа максимального сохранения существующих фасадов исторических зданий, что способствует сохранению исторической среды.

Во внутреннем облике постройки архитекторы с уважением подходят к процессу адаптации, подчёркивая архитектурные и художественные особенности существующего пространства, не маскируя его до неузнаваемости для новой функции.

В решении новых интерьеров используются принципы сочетания старого и нового: симбиоз, подчинение, вписывание, контраст. Часто новое пространство решается в нейтральном светлом цвете, что подчёркивает внутренний объём и создаёт фон для сохранённых оригинальных витражей, фресок, мозаик. Современные интерьеры могут выполняться в стиле минимализма, акцентируя аутентичные элементы. При этом новые конструкции могут возводиться из стекла и металла, создавая эффект прозрачности, деликатно входя в пространство и выполняя сугубо утилитарные функции.

4. Работы по адаптации здания к новой функции следует проводить, основываясь на принципе обратимости, позволяющем с течением времени вернуть первоначальную функцию или изменить её на другую.

5. Вопрос нравственности при выборе новой функции. Смена функции не должна противоречить сакральности сохраняемого объекта, выбор новой функции следует производить с учётом нравственных принципов, отдавая предпочтение образованию, культуре, медицине, организации жизни людей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арт-галерея, отель, скалодром: новая жизнь немецких церквей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dw.com/ru/арт-галерея-отель-скалодром-новая-жизнь-немецких-церквей/a-42835286>. – Дата доступа: 18.10.2020.

2. Дзянісаў, У. Касыцёл сьв. Сымона і сьв. Алены / У. Дзянісаў. – Мінск : [б. в.], 1996. – 52 с.

3. Козлова, Г. С. Компромисс между сохранением и развитием архитектурно-исторических ансамблей (опыт Германии) [Электронный ресурс] / Г. С. Козлова // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. – 2013. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompromiss-mezhdu-sohraneniem-i-razvitiem-arhitekturno-istoricheskikh-ansambley-opyt-germanii>. – Дата доступа: 18.10.2020.

4. Моисей Наппельбаум. Портрет эпохи [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://citydog.by/post/minsk-v-multike/>. – Дата доступа: 18.10.2020.

5. Admagazine [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.admagazine.ru/interior/ofis-v-byvshej-cerkvi-v-londone>. – Date of access: 09.01.2021.

6. Archdaily. Le St-Jude / Thomas Balaban Architect [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.archdaily.com/474210/le-st-jude-thomas-balaban-architect>. – Date of access: 11.10.2020.

7. Fosterwilsonarchitects [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.fosterwilsonarchitects.com/projects/the-quarry-theatre-at-st-lukes/>. – Date of access: 09.01.2021.

8. Glückundseligkeit [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: <http://www.glueckundseligkeit.de/die-kirche.html>. – Zugriffsdatum: 09.01.2021.

9. Katharinenkloster (Stralsund) [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: [https://de.wikipedia.org/wiki/Katharinenkloster\\_\(Stralsund\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Katharinenkloster_(Stralsund)). – Zugriffsdatum: 09.01.2021.

10. Linthelen design [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.linthelen.com/church-conversion/v85ksagz565g8jcwax4j1zn6hj4dcz>. – Date of access: 09.01.2021.



11. Zecc [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.zecc.nl/index.php?page=1&projectId=23&Language=en>. - Date of access: 09.01.2021.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена зарубежная и белорусская практика адаптации памятников культовой архитектуры к новой функции. Дана характеристика, выделены основные проблемы.

#### SUMMARY

The article considers the foreign and Belarusian practice of adapting monuments of religious architecture to a new function. The characteristic is given, the main problems are highlighted.

*Пікулік А. М.*

### **СУЧАСНЫ БЕЛАРУСКІ ВЫДАВЕЦКА-ПАЛІГРАФІЧНЫ КОМПЛЕКС І МАСТАЦТВА ДЗІЦЯЧАЙ КНІГІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2021)*

Узнікненне кнігадрукавання было адной з яркавых прыкмет і адметным «рухавіком» эпохі Адраджэння, садзейнічала з'яўленню і развіццю буржуазных вытворчых адносін. Танная ў параўнанні з рукапіснай кнігай і таму агульнадаступная, запатрабаваная грамадствам друкаваная кніга-кодэкс упершыню стала прывабным і высокапрыбытковым таварам, прыцягнула ўвагу новага класа – актыўных, рашучых, прадпрымальнікаў, якія прагнулі відавочных матэрыяльных выгад і спрыялі фарміраванню і развіццю моцнага еўрапейскага кніжнага рынку. Іх дзейнасць ужо ў канцы XV – XVI стст. мела шмат агульнага з такімі сучаснымі паняццямі, як «рэклама» і «менеджмент».

Нягледзячы на з'яўленне новых тэхналогій і кардынальныя змены ў лёсе традыцыйнай папяровай кнігі, якія сталі відавочнымі ў пачатку новага тысячагоддзя, яна і сёння засталася таварам, стварэнне і распаўсюджванне якога падпарадкоўваецца рыначным законам. Узаемаадносіны мастацтва кнігі і выдавецка-прамысловага комплекса (ВПК) рэспублікі рэдка з'яўляюцца прадметам навуковых даследаванняў: першае застаецца ў зоне ўвагі мастацтвазнаўства і мастацкай крытыкі, другое аналізуюць пераважна кнігазнаўцы, сацыёлагі, маркетологі, эканамісты. Між іншым, узаемадзеянні і ўзаемаўплывы, што існуюць тут, падаюцца істотнымі. Паспрабуем акрэсліць некаторыя праблемы сучаснага мастацтва беларускай дзіцячай кнігі ў сувязі з станам і спецыфікай ВПК і кніжнага рынку рэспублікі апошніх дзесяцігоддзяў.

Сучасны стан беларускага ВПК, кніжнага рынку і цесна звязанага з ім мастацтва кнігі быў перадвызначаны гістарычнымі падзеямі пачатку 1990-х гадоў. Пасля выхаду са складу Савецкага Саюза Беларусь пачала будаваць самастойную нацыянальную эканоміку, адбываўся пераход ад планава-размеркавальнага механізму рэгулявання эканомікі да рынкавага. У гэты перыяд у краіне з'явіліся недзяржаўныя выдавецтвы, пачалося развіццё

новых інфармацыйных тэхналогій, інтэграцыя беларускага кнігавыдання ў сусветнае выдавецкае супольніцтва. У ходзе фарміравання новай выдавецкай сістэмы адбылася змена мадэлі кніжнага выпуску. Так званая колькасная мадэль, характэрная для перыяду застою, калі колькасць назваў надрукаваных кніг і брашур на працягу двух дзесяцігоддзяў была практычна нязменнай і рост выдавецкай прадукцыі ішоў галоўным чынам за кошт павелічэння тыражу, саступіла месца прагрэсіўнай якаснай мадэлі, пры якой развіццё кнігавыдання ажыццяўляецца пераважна шляхам пашырэння рэпертуару і правядзення тыражнай палітыкі, якая адпавядае плацежаздольнаму пакупніцкаму попыту.

У сярэдзіне 1990-х гадоў у Рэспубліцы Беларусь дзейнічала 11 дзяржаўных выдавецтваў, правы на выданне літаратуры мелі звыш 1 400 недзяржаўных выдавецтваў, фірм. Не ўсе яны выкарыстоўвалі атрыманыя правы, але штогод агульнымі намаганнямі выдавалася больш за 3 000 назваў кніг і брашур агульным тыражом каля 60 млн. экзэмпляраў. У 1996 г. дзяржаўныя выдавецтвы здзейснілі 523 выдання (тыраж – 11,4 млн. экзэмпляраў), недзяржаўныя – 1 913 назваў (тыраж – 46,7 млн. экзэмпляраў). Было выдадзена 598 кніг на беларускай мове [3]. Нягледзячы на значнае зніжэнне рэальных даходаў і пакупніцкай здольнасці насельніцтва, у той перыяд кнігавыдавецкая справа перажывала сапраўдны «бум». Даследчыкі сцвярджаюць, што калі б тэмпы развіцця нацыянальнага кнігавыдання, набраныя ў 1990-я гады, падтрымліваліся на такім жа ўзроўні, то да 2025 г. Беларусь выйшла б на ўзровень 22 750 найменняў кніг і брашур у год і стала б адным з лідараў сусветнага кнігавыдання [2, с. 57]. Гэты прагноз па розных прычынах наўрад ці здзейсніцца: па звестках Нацыянальнай кніжнай палаты Беларусі, у 2020 г. у рэспубліцы было выдадзена толькі 8 205 назваў кніг і брашур, іх агульны тыраж склаў 21,1 млн. экзэмпляраў [3]. Тым не менш, выдавецкая справа 1990-х гадоў знаходзілася на ўздыме.

Аптымiзм кнігавыдаўцоў таго перыяду не падзялялі мастакі кнігі. Яны ўпершыню апынуліся ва ўмовах свабоднага выбару формаў і спосабаў творчай дзейнасці ў межах стыхійнага мастацкага рынку, да якога большасць з мастакоў аказалася непадрыхтаванай. Дзяржава, што ў папярэдні час была галоўным заказчыкам твораў мастацтва і адзіным гарантам яго развіцця, значна знізіла ўзровень патранажу, зрабіла яго негарантаваным. Балюча паўплывала на самаадчуванне мастака ў грамадстве нестабільнасць эканамічнай і палітычнай сітуацыі, адсутнасць выразнай ідэалагічнай мадэлі развіцця дзяржавы, камерцыялізацыя мастацтва, дамінаванне масавай культуры, зніжэнне прэстыжу творчых прафесій.

Вялікая колькасць выдавецтваў не гарантавала самарэалізацыі мастакоў кнігі. Гранічна абмежаваныя ў сродках дзяржаўныя выдавецтвы не мелі магчымасці выдаваць ілюстраваныя, палепшанай якасці кнігі. Ілюстрацыя ў кнігах для дарослых амаль цалкам знікла. У дзіцячым кніжным мастацтве па-ранейшаму таленавіта працавалі Т. Беразенская, Н. Сустава, С. Волкаў, М. Байрачны, Я. Ларчанка, А. Карповіч, М. Казлоў і іншыя, але іх творчыя намаганні не маглі цалкам задаволіць умовы дзяржаўнага

кнігавыдавецтва: невыскі гатунак паперы, недасканалае паліграфічнае абсталяванне, якое значна скажала задумку мастака і інш. Вялікай драматычнай стратай культурнага жыцця рэспублікі стала спыненне ў 2002 г. самастойнай працы спецыялізаванага выдавецтва дзіцячай літаратуры «Юнацтва» і далучэнне яго да выдавецтва «Мастацкая літаратура».

Высокапрафесійным мастакам на першых парах было складана рэалізавацца і ў недзяржаўных выдавецтвах: тут яны нярэдка сустракаліся з дыктатам рынку, панаваннем масавай культуры, густу заказчыка. Дзіцячыя кнігі выдаваліся мноствам недзяржаўных выдавецтваў, сярод буйнейшых – «Белфаксвыдатгруп», «Літаратура», «Асар», «Кавалер», «Аракул», «Рыф», «Сказ» і іншыя. Некаторыя здзейсненыя ў 1990-х гадах недзяржаўныя дзіцячыя выданні вылучаюцца высокім мастацкім узроўнем, але нярэдка перамагаў камерцыйны падыход і стаўка рабілася на стварэнне ўніверсальнага стылю: агрэсіўнага, стэрыльнага і халоднага, з арыентацыяй на дыснееўскую анімацыю. Многія нацэленыя на імгненную выгаду выдавецтвы запрашалі да супрацоўніцтва недастаткова падрыхтаваных ілюстратараў. Рэдкае выключэнне – творчая садружнасць літаратара У. Ягоўдзіка і мастака П. Татарнікава, якая склалася і актыўна падтрымлівалася кіраўніцтвам выдавецтва «Кавалер» (К. Хацяноўскім і інш.) і спрыяла фарміраванню і развіццю П. Татарнікава як аднаго з вядучых мастакоў дзіцячай і юнацкай кнігі сусветнага ўзроўню.

У цэлым абмежаванасць спрыяльных выдавецкіх магчымасцей адбілася на творчай актыўнасці мастакоў-кніжнікаў. Праявілася абмежаванасць прадстаўленых графічных тэхнік: афорты, літаграфіі, лінагравюры, дрэварыты – тыя тэхнікі, якія з 1960-х гадоў трывала замацаваліся ў беларускай кніжнай графіцы, амаль зніклі, былі заменены на сціплыя малюнкі тушшу, пяром, акварэль і г. д. Паменшылася і смелых, эксперыментальных, правакуючых твораў, мастакі ўсё часцей задавальваліся паўтарэннем раней вядомага.

З пачаткам новага тысячагоддзя беларускі ВПК і мастацтва кнігі рэспублікі ўступілі ў новы этап развіцця. Нягледзячы на тое, што выдавецка-паліграфічны комплекс значна пацярпеў ад эканамічных крызісаў 1998, 2008 гг., пандэміі 2020 г., ён актыўна развіваўся і ў цэлым здолеў інтэгравацца ў сусветнае выдавецкае супольніцтва і, як следства, павінен быў вырашаць агульныя для сусветнага кнігавыдання праблемы.

Першай і галоўнай стала праблема існавання папяровай кнігі-кодэкса ў новых умовах. На фоне актыўнага агульнасусветнага працэса змены папяровага носьбіта інфармацыі на электронны прывабнасць традыцыйнай кнігі сярод дзяцей, падлеткаў, моладзі значна ўпала. І хаця ў бліжэйшай і сярэднеўрміновай перспектывах неабходнасць ілюстраванай кнігі для дзяцей не выклікае сумненняў, яе канкурэнтаздольнасць з гаджэтамі патрабуе зараз значных намаганняў: развіцця і выкарыстання новых інфармацыйных тэхналогій, распрацоўкі навукова-тэхналагічнай асновы кніжнай справы, значнага павелічэння матэрыяльных выдаткаў на

абсталяванне і якасныя паліграфічныя матэрыялы, сучасныя маркетынжавыя падыходы і г. д.

Агляд беларускіх дзіцячых выданняў апошніх дзесяцігоддзяў яскрава сведчыць, што далёка не ўсе надзённыя праблемы вырашаюцца належным чынам. Эканамічны крызіс 2020 г., звязаны з пандэміяй, ва ўсім свеце прывёў да скарачэння выпуску кніг. У Беларусі з 523 зарэгістраваных суб'ектаў гаспадарання выдавецкую дзейнасць рэальна ажыццяўляў 291 выдавец, або 55,6%. У параўнанні з 2019 г. колькасць выпушчаных назваў скарацілася на 14,7%, сукупны тыраж – на 19%. [3]. І хаця сегмент дзіцячай літаратуры ў параўнанні з іншымі «асеў» не шмат (толькі на беларускай мове былі выдадзены 103 кнігі тыражом 199,6 тыс. экзэмпляраў), яго стан выклікае сэння пэўную занепакоенасць.

У апошні перыяд дзіцячыя і юнацкія кнігі (мастацкія і вучэбныя) у Беларусі выпускаюць наступныя выдавецтвы: «Вышэйшая школа», «Народная асвета», «Адукацыя і выхаванне», «Мастацкая літаратура», «Беларуская энцыклапедыя», «Звязда», «Выснова», «Аверсэв» і іншыя. Выданне літаратуры для дашкольнікаў у большасці стала справай выдавецтваў «Харвест», «Букмастар», «Кніжны дом», «Паліграфкамбінат імя Я. Коласа», «Сказ», «Кнігазбор», «Галіяфы», «KOSKA» і іншыя. Тым не менш, у нас практычна не выпускаюцца актуальныя для самых маленькіх чытачоў кніжкі-цацкі, кніжкі-карцінкі (вімельбухі), кніжкі-гульні і інш. Чытачам больш старэйшага ўзросту айчынны ВПК за рэдкім выключэннем не можа прапанаваць арыгінальныя кнігі з дапоўненай рэальнасцю, коміксы, мастацкія электронныя выданні і г. д.

Відавочна, што такія выдавецкія праекты патрабуюць значных матэрыяльных выдаткаў, да якіх нацэленыя на камерцыйны падыход выдавецтвы не падрыхтаваныя. Гэта балюча адбіваецца на стане беларускага дзіцячага кніжнага мастацтва. У краіне з даўнімі і трывалымі традыцыямі развіцця кніжнай ілюстрацыі, якая захавала нацыянальную мастацкую школу і мае шэраг выдатных майстроў дзіцячай кнігі, многія з іх не маюць магчымасцей творчай рэалізацыі, што нярэдка прыводзіць да сыходу з прафесіі і нават эміграцыі.

Вострай і супярэчлівай праблемай сучаснай беларускай дзіцячай кнігі з'яўляецца канкурэнцыя з замежнымі выданнямі. Беларусь пакуль не далучылася да пагаднення аб увозе матэрыялаў адукацыйнага, навуковага і культурнага характару (Фларэнтыйскага пагаднення), але па сутнасці стала часткай сусветнага кнігавыдавецкага рынку. Беларускі чытач (у тым ліку і маленькі) мае магчымасць пазнаёміцца з лепшымі сучаснымі літаратурнымі творами, ілюстрацыямі некаторых вядучых заходнееўрапейскіх, амерыканскіх, расійскіх, украінскіх, літоўскіх мастакоў. На паліцах кніжных крамаў можна знайсці як класічныя дзіцячыя ілюстрацыі А. Бенуа, І. Білібіна, У. Лебедзева, Ю. Васняцова, Ф. Лемкуля, У. Суцеева і іншых, так і творы папулярных сучасных мастакоў. Вялікую цікавасць чытачоў выклікалі прыгоды мумі-троляў у аўтарскіх кнігах Тувэ Янсан, аўтарскія ілюстраваныя выданні Свена Нурдквіста, Сары Лундберг, ілюстрацыі Пальміра Кокса,

Інгрыд Ван Нюман, Тоні Вульфа, Енса Альбума і іншых. З’яўленне ў Беларусі такіх твораў спрыяе не толькі знаёмству з вядучымі тэндэнцыямі сусветнага кніжнага мастацтва, але і тым імпульсам, які яны могуць надаць творчасці беларускіх мастакоў. Паказальна, што ў выданні перакладных дзіцячых твораў значную ролю адыгрываюць невялікія, мабільныя, адкрытыя творчым эксперыментам недзяржаўныя выдавецтвы («Галіяфы», «Янушкевіч» і інш.). Роля такіх выдавецтваў у развіцці сучаснага айчыннага кнігавыдавецтва, як і пасюдна ў свеце, узрастае. Аднак пакуль выданне перакладных ілюстраваных выданняў носіць пераважна аднабаковы характар: прасоўванню беларускіх літаратурных і графічных твораў перашкаджае адсутнасць адпаведнай прававой базы, дасведчаных літаратурных і арт-агентаў і г. д.

Ці не самай вострай праблемай беларускага ВПК і кніжнага мастацтва рэспублікі з’яўляецца арыентацыя на Расію. Камерцыйная зацікаўленасць вымушае беларускіх кнігавыдаўцоў шукаць выхадны на багаты і больш развіты расійскі кніжны рынак, некаторыя з іх з’яўляюцца часткай расійскіх выдавецкіх структур. Напрыклад, буйное выдавецтва дзіцячай кнігі «Харвест» уваходзіць у склад расійскай выдавецкай групы «АСТ», з’яўляецца эксклюзіўным імпарцёрам кніг і цацак выдавецтва «Эксма»; выдавецтва «Інтэджер» стварае для «АСТ» сучасныя электронныя кніжныя праекты з дапоўненай рэальнасцю і г. д.

На дзяржаўным узроўні адсутнічае статыстыка па колькасці ўвезеных і рэалізаваных у Беларусі кніг, але эксперты сцвярджаюць, што 90% выдадзенай у нас кніжнай прадукцыі экспартуецца на расійскі рынак, а 90% выданняў, прадстаўленых на паліцах беларускіх кніжных крамаў, выдадзены ў Расіі [1, с. 88]. Такіх прапорцый экспарту і імпарту няма больш ні ў адной іншай галіне прамысловасці. Значная частка гэтай прадукцыі – дзіцячыя выданні. Такая сітуацыя перашкаджае самарэалізацыі айчынных літаратараў і майстроў дзіцячай ілюстрацыі, не спрыяе развіццю і распаўсюджванню беларускамоўнай дзіцячай кнігі.

Супярэчлівыя ўзаемадзеянні і ўзаемаўплывы беларускага ВПК і сучаснага мастацтва кнігі сведчаць аб тым, што беларускае мастацтва кнігі існуе сёння дзякуючы абмежаванай дзяржаўнай падтрымцы і энтузіязму зацікаўленых у развіцці нацыянальнай культуры дасведчаных выдаўцоў. Нярэдка гэта дае абнадзейлівыя вынікі (творы А. Сацуты, Г. Сілівончык, М. Дайлідава, К. Дубовік, С. Міхалап і інш.), але не можа гарантаваць паспяховага і ўстойлівага развіцця гэтага віду айчыннага мастацтва нават у бліжэйшай будучыні.

## ЛІТАРАТУРА

1. Козловская, А. И. Книжная торговля как неотъемлемая часть издательской системы Республики Беларусь / А. И. Козловская // Вестник Московского государственного университета печати имени Ивана Фёдорова. – 2011. – № 8. – С. 85 – 90.
2. Кулак, М. И. Современное состояние и прогноз развития книгоиздания Беларуси, России, Украины / М. И. Кулак, Н. Э. Трусевич // Труды Белорусского

государственного технологического университета. Издательское дело и полиграфия. – 2012. – Вып. 9. – С. 56 – 63.

3. Национальная книжная палата Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://natbook.org.by/>. – Дата доступа: 10.03.2021.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме взаимоотношения и взаимовлияния белорусского издательско-полиграфического комплекса республики и искусства современной белорусской детской книги.

#### SUMMARY

The article is devoted to the problem of the relationship and mutual influence of the Belarusian publishing and printing complex of the republic and the art of modern Belarusian children's books.

*Федорец Я. В.*

### **ОФОРМЛЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ НАТЮРМОРТА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 2-Й ПОЛОВИНЫ 1950-Х – 1980-Х ГОДОВ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 25.02.2021)*

Исследуемый период является качественно новым этапом развития натюрморта в белорусской живописи. В эпоху главенства сюжетно-тематических полотен, требующих литературной фабулы, исторической подоплёки, натюрморт перешёл со «второстепенной» на ступень «востребованный» жанр, став неотъемлемой частью творчества многих художников 2-й половины 1950-х – 1980-х годов.

События, имеющие свои истоки в первой половине 1950-х годов, повлияли на всю совокупность художественных процессов этого времени. Общеизвестна их главная предпосылка: «хрущёвская оттепель», сопровождавшаяся относительной либерализацией и демократизацией политической и социальной жизни, что послужило толчком к культурным изменениям советского общества и ко внутренним преобразованиям в сознании белорусов.

На рубеже 1960 – 1970-х годов сложилась национальная художественная школа Беларуси. Повышение количества учебных заведений и высокое качество преподавания способствовали появлению у белорусского искусства специфических особенностей. Публиковались иллюстрированные художественные альбомы, журналы, репродукции картин из музейных собраний, альбомы по персоналиям, расширившие объём знаний, представлений не только о живописи братских народов и стран-союзниц СССР, но и о западноевропейском модернизме, русском искусстве начала XX в. и т. д.

На повышенный интерес к натюрморту в среде живописцев указывает его экспонирование на персональных и масштабных всесоюзных выставках уже в 1950 – 1960-е годы. Например, на Всебелорусской художественной

выставке 1959 г. были представлены произведения Н. Тарасикова («Цветы», 1950 г.), А. Гугеля («Натюрморт», 1956 г.), В. Жолток («Весенние цветы», 1957 г.), Е. Красовского («Натюрморт», 1957 г.), Н. Варванович («Васильки», 1958 г.), Р. Кудревич («Розы на окне», 1958 г.), А. Малишевского («Флоксы», 1958 г.), Н. Воронова («Цветы на фоне городского пейзажа», 1959 г.), и другие [3].

Натюрморт в творчестве белорусских художников отходит от устоявшихся форм и образов. В частности, возросло внимание авторов к образно-пластическим возможностям этого жанра, что обусловило процесс его интенсивного развития. Мобильная природа натюрморта, как самого подвижного с точки зрения предметного наполнения и вариативности в использовании различных средств художественной выразительности, способствовала этому. В целом, обновлённый подход к изображению является предвестником преобразований в живописи, отражая поисковый дух эпохи. В произведениях Н. Воронова внимание к изобразительному языку и его влиянию на образ проявилось в высшей степени. Букет цветов в картине «Розы» (1956) окружён световоздушной средой. Включив в свою композицию окно, из которого в комнату вливается яркий дневной свет, живописец наполнил натюрморт импрессионистическим звучанием.

Характерной чертой обновления натюрморта следует назвать появление в этот период большого количества межжанровых произведений, в которых пространство натюрморта расширено с помощью окна или фрагмента пейзажа. Поиски свежих колористических сочетаний и композиций, моделирование предметной формы в зависимости от среды, взаимоотношение её объёма и открытого пространства характерны для произведений Б. Аракчеева («Сирень и розы. Веранда», 1956 г.), А. Гугеля («Цветы», 1956 г.), А. Семилетова («Сирень», 1962 г.) и т. д. Произведение В. Жолток «Колокольчики лесные» (1958) написано с особым трепетом, вниманием к предметным формам. В натюрморте привычную плоскость стола заменил проём окна, вместо пространства интерьера – улица. Живописная манера художницы сменилась с натурализма на этюдность, которая наполнила работу эмоциональным содержанием.

В период «хрущёвской оттепели» появилась возможность отойти от принятого эстетического идеала социалистического реализма, в основе которого лежала диалектика материализма – «примат» общественного, коллективного над индивидуальным, частным. Переоценка идеологического аспекта советской действительности привела к определённому рода духовному кризису общества. Отторжение от ранее установленного мировоззренческого ориентира привело к его разделению на частные направления и к поступательному расколу общего эстетического идеала. Одной из первых форм его реализации стало появление и распространение «сурового стиля» в творчестве М. Данцига, Л. Дударенко, М. Савицкого и других.

«Суровый стиль» включает в себя ряд специфических образно-пластических преобразований, порывавших с официальной эстетикой в

пользу творческого переосмысления исторической реальности и стилистических решений в художественных произведениях. Создавая образы будней современников с их переживаниями и проблемами, Г. Ващенко, В. Сумарев, А. Малишевский противопоставляли наивно-жизнерадостное искусство социалистического реализма правде послевоенной жизни [1, с. 22]. Смена прежних установок также проявилась в обновлённом отношении к предмету изображения в натюрморте, так как вещный мир определяет вкусы, предпочтения человека, составляет его быт.

Утилитарные, «нехудожественные» предметы приобретали художественную ценность. Мягкость и изящность цветочных букетов сменилась на угловатые, огрублённые формы вещей труда: жестяные банки, столярные инструменты и другие предметы «косной материи». Пропадает различие между их духовным и утилитарным, эстетическим и неэстетическим компонентами. Художники всё больше стали включать в свои постановки предметы народной культуры, декоративно-прикладного искусства. Пластические поиски В. Жолток, А. Кищенко, А. Малишевского, Г. Скрипниченко, Г. Ващенко и других указывают на оформление интереса к предметно-познавательной стороне натюрморта. В 1960 – 1980-е годы прослеживается принципиальная заинтересованность к выбираемым предметным постановкам, позволившая расширить тематический диапазон выбираемых мотивов. В итоге произошла эволюция осознания авторами психологической выразительности образов предметного мира.

С 1960-х годов во время духовного раскрепощения стал приобретать значение человек-интеллектуал, создающий собственный мир со строго обозначенной направленностью образов и мотивов, а также человек «из народа». Стремление воплотить опыт столкновения с радостями, трудностями жизни и их преодоления постепенно переформатировалось из объективного высказывания автора в субъективное.

В раннем творчестве А. Кищенко, М. Данцига, Г. Скрипниченко, А. Малишевского авторская трактовка живописной ткани их произведений указывает на различные стилистические пристрастия художников, приведшие к индивидуальной характерности живописной манеры каждого из них. Так, в «Натюрморте с кофейником» (1964) А. Малишевского скупость цветовой палитры и намеренная акцентировка на графичности абрисов предметов выявляют прежде всего их геометрические основы. Пластичность моделировки предметно-пространственных отношений с использованием экспрессивного мазка повышают эмоциональную остроту произведения. «Суровый стиль» позволил художникам разрабатывать образно-пластические средства выразительности живописи в контексте «нового прочтения» предметной формы. Среди них использование импрессионистических, постимпрессионистических, модернистских подходов и приёмов. Перенесение и переосмысление этого опыта привело к появлению специфического качества многих произведений – своеобразной декоративности. Во многом она была обусловлена популяризацией монументального искусства, требовавшего больших и сложных обобщений.



Декоративность придаёт содержательной стороне произведений определённую смысловую и эмоциональную окраску. В «Натюрморте» (1964) Г. Скрипниченко обозначил деформированные предметы широкими мазками, обострив тональные контрасты предметно-пространственных отношений и лишив изображение деталей. Живопись отличается выразительностью предметных силуэтов и устремлённостью к плоскостной трактовке предметных форм [4].

К концу 1960-х годов натюрморт оформляется как творческий, поисковый жанр, как сложносочинённое произведение с чертами картинности и с особым подходом в трактовке композиции. Работа М. Данцига «О Великой Отечественной» (1968) – натюрморт-картина, который определил своим появлением зрелость этого жанра в отечественной живописи. Появление такого типа картины обусловлено всем предшествующим ходом развития белорусского национального искусства.

В конце 1960-х годов сюжетно-тематическая работа и её главное свойство – повествовательность – оказались в инерционном состоянии. Большая картина, аккумулирующая весь опыт обновления живописи 2-й половины 1950-х – 1960-х годов, не появлялась в то время, как натюрморт был готов к своему следующему этапу развития.

Ослабление энергии как «сурового стиля», так и социалистического реализма позволяет провести незримую черту между десятилетиями: появилось несколько разобщённых поколений художников – «шестидесятников» (М. Данциг), «семидесятников» (С. Каткова), «восьмидесятников» (Н. Селещук). Каждое десятилетие значительно в культурно-историческом плане, так как художественная жизнь демонстрирует свой неповторимый способ взаимосвязи человека с миром и тип истолкования природно-предметной и пространственно-временной среды.

Исчерпанность повествовательности произведений 1970-х – 1980-х годов восполнилась ассоциативными возможностями. Образное мышление живописцев перестало быть линейным. Метафоричность натюрморта приобрела новое качество, став результатом проделанных ранее авторских размышлений о неизведанных сторонах духовного мира человека и художественных обобщений. Морфологические элементы натюрморта, такие как замкнутость пространства, статичность действия и времени, способствовали наиболее яркому проявлению внутреннего мира художника. В зависимости от их запросов произведения наполнялись неоднозначными мотивами и выстраивались в необычные композиционные конструкции. Мировоззренческая позиция стала основой для возникновения философски ориентированного натюрморта. Проникнутые личным переживанием полотна Г. Ващенко, Л. Дударенко, А. Малишевского, Г. Скрипниченко, С. Катковой и других представляются исповедью творца, областью, содержащей его тайны. Так возникают натюрморты с различными оттенками: натюрморт-утверждение, натюрморт-размышление и т. п.

В 1970-е годы общепринятый эстетический идеал, основанный на социалистическом реализме, окончательно перестал быть единым и раскололся на несколько разобщённых; к середине 1980-х годов это различие стало очевидным. Активный процесс формирования новых эстетических идеалов основан на принципиально новом – неидеологическом – отношении к искусству и к картине как таковой. Стремление постичь себя, решение взаимосвязи «я – мы», уяснение своего места в истории, жизни, отношение к природе, «космосу» привели к ориентации на индивидуальную образно-пластическую трактовку реальной действительности. Отображение универсальных, общих нравственных ценностей жизни, народных мотивов стало важнейшей задачей многих авторов. Вместе с тем наметился отход от социально значимых тем в пользу демонстрации своего собственного отношению к предмету изображения.

Дифференциация эстетических идеалов основана также на появлении различных авторских живописных стилистик. К этому времени накопленный культурный опыт развернулся как бы во временной проекции: то, что в истории изобразительного искусства совершалось последовательно, предстало перед художниками одновременно, как арсенал всевозможных средств выразительности. Использование оформленных живописных традиций стало функциональным; атрибуты художественных стилей использовались как художественные приёмы. Впечатление от вещи, сложность психологического отношения к ней сопутствуют самому акту творчества [2]. Натюрморт становился местом для испытаний творческого потенциала мастера, что явилось основанием для будущего постмодернизма.

Начиная с 1970-х годов обозначим следующие направления: во-первых, традиционные формы жизнеописания, основанные на достоверности отображения реальной действительности в творчестве группы художников, которая не стала отходить от прежнего идеала, оставаясь работать в рамках преобразований социалистического реализма; во-вторых, различные способы переформатирования действительности с использованием приёмов авторского образно-пластического высказывания. Группа художников и их произведений, объединённых общим желанием отойти от прежнего эстетического идеала, не является однородной и следует двум тенденциям. Их разделение предполагает решение вопроса нравственных поисков автора – соотношение между всеобщим и личным, непреходящим и конкретно-историческим.

Выделим тенденции развития натюрморта, в основе которых эстетический идеал художников, его мировоззренческий и стилистический аспекты:

1. Традиционная тенденция. Художники этого направления работали в рамках социалистического реализма. В основе работ лежит неизменное обращение к натурной живописи. Подлинный реализм в их творчестве отчасти сводится к следованию догматически принятым нормам искусства, но допускает индивидуальный подход в трактовке образов. Среди художников – С. Ли, Е. Красовский, Р. Кудревич, А. Гугель, А. Замай,

Н. Варванович, Т. Разина, Я. Роздзяловская, М. Севрук, Е. Харитоненко, Г. Бржозовский, В. Цвирко, А. Кроль, Н. Залозный и другие.

2. Народнопоэтическая тенденция – художники отошли от социалистического реализма в пользу индивидуальной трактовки действительности. В их творчестве не отрицается обращение к натурной живописи, однако категория всеобщего переживания современности через темы деревенского быта или войны является первостепенной задачей их поисков. По-новому звучала тема деревни и деревенского быта в творчестве В. Жолток, М. Данцига, Л. Дударенко, Г. Ващенко, Н. Опиока, А. Марочкина, Н. Исаёнка, В. Шматова, Б. Казакова, А. Родина, А. Барановского, А. Пашкевича и других.

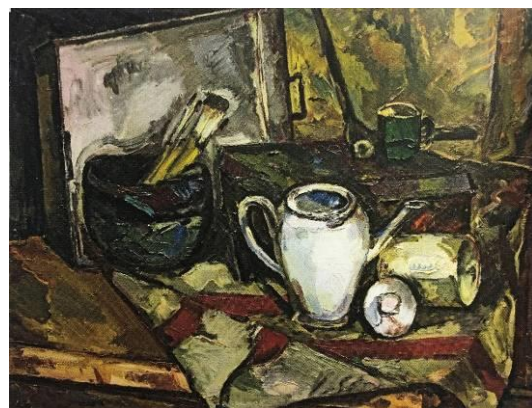
3. Интроспективная тенденция. Художники этого направления отошли от социалистического реализма в пользу авторского видения, конструирования собственной картины мира в натюрморте. В их творчестве наблюдается отход от натурального облика предметного мира в пользу переосмысления его функций в жизни человека, взаимосвязи его с природным окружением. Интроспективный подход подразумевает ориентацию вглубь себя, «личностное», «частное». Эта тенденция стала необходимым условием развития постмодернизма. Среди художников – С. Каткова, Г. Скрипниченко, Л. Щемелев, А. Кищенко, А. Малишевский, А. Кузнецов и другие.

Период со 2-й половины 1950-х – 1980-х годов наполнен качественными художественными преобразованиями натюрморта в белорусской живописи. Большой объём накопленного живописного опыта, его смысловая неоднозначность и стилистические различия создали потребность его систематизации. В целом, оформление образно-пластических тенденций натюрморта является закономерным результатом изменений отечественного искусства.

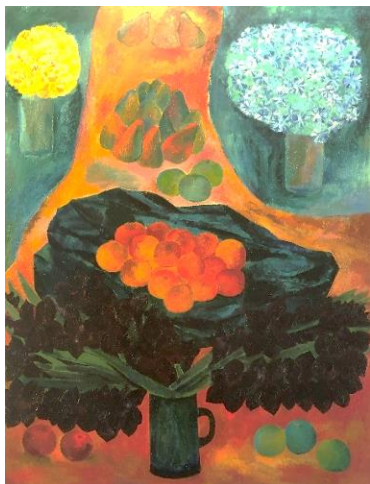
## ИЛЛЮСТРАЦИИ



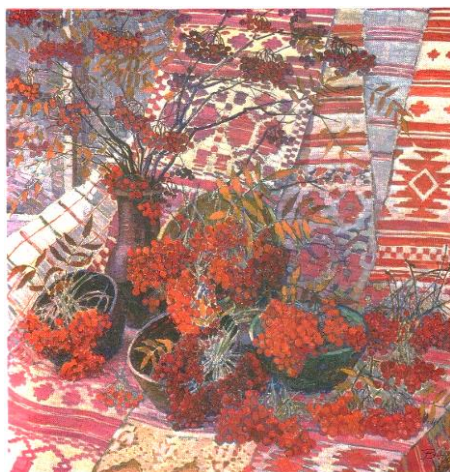
Н. Воронов. Розы, 1956 г.  
Холст, масло. 72x84,5



А. Малишевский. Натюрморт с  
кофейником, 1964 г. Холст, масло. 90x119



С. Каткова. Цветы и плоды, 1972 г.  
Холст, масло. 140x100



В. Жолток. Красная рябина, 1973 г.  
Холст, масло. 120x120

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987 – 1994. – Т. 6. Пачатак 1960-х – сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. тома В. І. Жук. – 375 с.
2. Корзухин, А. Натюрморт сегодня / А. Корзухин // Творчество. – 1973. – № 7. – С. 7 – 10.
3. Усебеларуская мастацкая выстаўка: жывапіс, скульптура, графіка, работы мастакоў тэатра і кіно / склад.: О. А. Баравік, Н. М. Бараноўская. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1959. – 107 с.
4. Федорец, Я. В. Натюрморт в творчестве Георгия Скрипниченко / Я. В. Федорец // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 28. – С. 101 – 107.

### РЕЗЮМЕ

В статье определены условия возникновения тенденций натюрморта в белорусской живописи 2-й половины 1950-х – 1980-х годов. Исследование этого жанра является актуальным, так как в предложенный период прослеживается интенсивная динамика его развития, оформляются различные специфические образно-пластические особенности. Отмечается появление натюрморта-картины на рубеже 1960 – 1970-х годов как признака зрелости жанра.

### SUMMARY

In the article the conditions define for the emergence of still-life trends in Belarusian painting in the second half of the 1950s – 1980s. The research of this genre is relevant, because the intensive dynamics of its development is traced, different specific figurative and plastic features are formed in the proposed period. It is necessary to point up the appearance of still-life – painting at the turn of the 1960s – 1970s, as a sign of the maturity of the genre.

## **ИНТЕРАКТИВНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ**

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

*(Поступила в редакцию 11.03.2021)*

Появление цифровых технологий и сетевых коммуникаций существенно трансформировало восприятие города как пространственно-временного континуума, внесло ощущение раздробленной, прерывистой, фрагментированной, подвижной среды с множественными взаимопроникающими связями, часто сменяющимися визуальными картинками и эффектами. Характерным для нового контекста становится восприятие города как гибридного пространства, пронизанного динамичными потоками, ощущение одновременного присутствия в разных средах, возможность преодоления границ, мгновенная реакция на изменяющиеся параметры. Изменчивость внешнего облика и текучесть функций становятся новыми качествами архитектуры взамен стабильности и материальности [3]. Эти процессы внесли коррективы в составление стратегий развития городов, трактовку архитектурного пространства, формы, поверхности, художественно-образных характеристик объектов, коммуникационных связей, способов взаимодействия архитектуры с человеком.

Новейшие стратегии урбанистического проектирования характеризуются акцентированием таких качеств градостроительных структур как текучесть, гибкость, трансформируемость, интерактивность, преобладание идеи потоков и полей над жёстко зафиксированными пространственными системами и объектами. Как отмечает философ П. Верильо, реальная архитектура осваивает сегодня принципы построения мультимедийных пространств, рождённых эстетикой компьютерных игр, с характерными для них рассечёнными маршрутами, лабиринтами, которые используются сегодня в качестве актуальных приёмов архитектурной композиции [6]. Экспериментальный опыт проектирования структур, отвечающих условиям современного социокультурного контекста и демонстрирующих большую степень разнообразия и адаптивности решений, реагирующих на ситуации городской жизни, демонстрирует «параметрический урбанизм», идеи которого воплощены в проектах З. Хадид (Квартал Пендик в Стамбуле), проекте «расплывчатого» города Л. Спайбрука, экспериментальных проектах «SENSEable City Laboratory». Возможности компьютерных технологий проектирования исследуются российскими мастерскими «Paralab», «U:LAB.spb», «DigitalBakery» и другими. В белорусской проектной практике генеративные и алгоритмические методы проектирования применяются архитекторами бюро «Kava», «Monogroup» в экспериментальных разработках урбанистических стратегий, учитывающих широкую базу факторов, влияющих на развитие города и сохранение экологического равновесия, эффективно функционирующих жилых образований и малых форм.

Восприятие городской структуры как гибкой динамичной системы оказало влияние на все области проектной деятельности, в которой объектами проектирования становятся не только материальные составляющие, но также различные точки восприятия, сменяющиеся визуальные и тактильные эффекты, ассоциации, связи. Новым явлением в архитектуре стало появление кинетических объектов, реализующих концепты новой парадигмы в симбиозе архитектурного творчества, технических механизмов и временных искусств – кино, театра, кинетических инсталляций.

Одним из проявлений влияния контекста информационной эпохи на архитектуру и искусство является создание интерактивных объектов, предполагающих формирование адаптивной, динамичной, изменчивой среды, диалога человека с объектами, сопровождающегося непосредственной реакцией на изменение параметров. Формальная структура арт-объектов и архитектурных построек, предполагающих интерактивные взаимодействия как способ диалога с человеком и средой, дополняется технологическими и интеллектуальными механизмами, реагирующими на внешние факторы и приводящими к трансформациям во времени. «Умные» здания способны регулировать воздух и температуру, изменять оптические и теплоизоляционные свойства стекла, визуальные характеристики и звуковые эффекты при помощи управляемых программ, датчиков, подвижных диафрагм и экранов, инновационных материалов и устройств, генерируя нетрадиционные для архитектуры художественно-образные характеристики. Цифровые технологии открывают перспективы создания архитектуры, мгновенно удовлетворяющей потребности людей и даже превосходящей их. В проектах «Умных зданий» британского художника Роя Эскотта, реагирующих на движение и слово человека, ориентация сделана на предвосхищение «наших желаний искусственно созданной средой на основе нашего поведения, результатом которого становится незаметное изменение окружающей обстановки» [5]. Как считает Р. Эскотт, «основой развития городов должен стать принцип быстрой и эффективной обратной связи на всех уровнях» [5].

Тенденция к установлению интерактивного диалога объектов архитектуры и искусства с пешеходом развивается параллельно с актуализацией роли общественных пространств и способствует активности социальных связей в среде. Как отмечает С. Маккуайр, «экспериментальная практика современного медийного искусства могла бы стать полезным “испытательным стендом” для изучения потенциала пространства отношений – потребности активного строительства социальных связей с другими людьми в неоднородных пространственно-временных режимах – за счёт формирования новых форм общественной деятельности» [1, с. 205]. В начале 2000-х годов акцент в интерактивных объектах делался на аттрактивности визуальных впечатлений. Как отмечалось на симпозиуме по электронному искусству в Сан-Хосе в 2006 г., в создаваемых для городской среды медийных устройствах не учитывалась игровая составляющая, возможность

их диалога с человеком. Ряд авторов, среди которых Р. Сеннет, А. Брокманн, высказывались за необходимость более активного взаимодействия новых технологий с социальными сферами общества. «В этом контексте роль художников, использующих новые медиа для построения экспериментальных интерфейсов в общественном пространстве, может обрести стратегическое значение» [1, с. 234].

Появление в архитектуре свойства интерактивности можно также связать с общей парадигмой современного культурного контекста, которая состоит в гибридизации искусственных и природных явлений. Архитектурные объекты, сами регулирующие микроклимат в помещениях, изменяющие визуальные свойства поверхностей, отвечающие на воздействие со стороны человека, уподобляются живым организмам, что проявляется в образной структуре произведений и приобретении ими свойства процессуальности.

В архитектуре создание интерактивных объектов обеспечивают параметрические методы проектирования, учитывающие характерную для современного мира быструю смену культурных ориентиров, функциональных и иных параметров. Параметризм – способ проектирования, позволяющий создавать форму посредством оцифровки процессов с учётом изменяющихся со временем условий и параметров, по разработанному алгоритму на основе большого объёма входящих данных. В параметрическом проектировании создаётся модель, способная подстраиваться под обстоятельства и генерировать форму. Эта стратегия позволяет создавать бесконечное разнообразие форм на основе одной цифровой модели в зависимости от изменения внешнего контекста, представляя альтернативу типовому строительству. Алгоритмическое моделирование применимо как при проектировании отдельных объектов, так и в градостроительных проектах, а также при проектировании новых объектов в исторической среде, что позволяет максимально полно учесть все параметры, свойства, связи средового контекста.

Интерактивность в архитектуре воплощается разнообразными способами – созданием медиа- и кинетических фасадов, подвижных экранов и жалюзи, арт-объектов, изменяющих характеристики под воздействием внешних условий, при прикосновении или движении человека. Интерактивные поверхности создаются с использованием изготовленных по инновационным технологиям материалов, собранных из параметрических паттернов оболочек и орнаментов, встроенных в фасады светодиодных ламп, имитирующих кинетические структуры и поверхности, формирующих эффекты смены внешних характеристик объектов в процессе движения, изменения погодных условий и освещения.

Использование интерактивных свойств в архитектуре расширяет палитру её выразительных средств, позволяет трактовать её как арт-объект, инсталляцию, создавать метафоры, декоративные, световые, звуковые эффекты, генерировать у людей чувство сопричастности к созданию произведений, влияя на модели поведения людей в городе. Концепция

интерактивной среды, пронизанной метафорами воды и сформированной параметрическими формами, была реализована в Водном павильоне в Нидерландах («NOX», Л. Спайбрук, «Oosterhuis associates», 1997 г.). Структура внутренних пространств павильона с текучими криволинейными поверхностями являлась метафорическим воплощением подвижной водной субстанции, представленной как реальной водой, так и виртуальной средой, в которой сама архитектура, свет, проецируемые изображения, звук и вода образовывали единую интерактивную структуру.

Архитектор и теоретик С. Аллен рассматривает интерактивность в контексте концепции поля, предполагающей учёт непредсказуемого поведения людей, построение программ динамического развития систем, учитывающих сложность и изменчивость реального контекста [4]. Л. Спайбрук, ориентируясь на концепцию поля, создаёт экспериментальные проекты интерактивных объектов на основе выявления закономерностей пучка движений, фиксирующих следы хаотичных движений человека. Идея интерактивности реализована Л. Спайбруком в музыкальном павильоне «Son-O-House», сооружённом недалеко от Роттердама (2002). В нелинейных формах павильона-инсталляции автор зафиксировал оцифрованные результаты исследования сценариев движения людей в собственных квартирах. Связанные с сенсорами звуки фиксируют движения посетителей и формируют ритм мелодии. Инсталляция «Башня чувств» в Дойтинхеме (Нидерланды, 2000-е) представляет собой интерактивный артефакт, цветное освещение которого является ответом на анкетирование через веб-сайт жителей города, связанное с их эмоциональным состоянием.

Примерами исследовательского проектирования в области «архитектуры отношений» являются интерактивные объекты, созданные для общественных пространств Р. Лозано-Хеммером и У. Бауэром. Проект «Векторное возвышение» на площади Сокало в Мехико представлял собой лучи прожекторов, контролируемых пользователями через интерфейс интернета (1999 – 2000). Обсуждение на сайте замыслов участников расширяло границы действия проекта, активизируя социальные коммуникации между людьми. Игровой сценарий с участием прохожих, в котором акцент сделан на случайности и непредсказуемости, был применён для реализованного в Роттердаме проекта «Кино тела» (Р. Лозано-Хеммер, 2001 г.).

Возможности временных и пространственных интервенций в среду, театрализованных акций, трансформирующих окружение, исследуются в лондонской студии Джейсона Брюгге (арх. К. Устерхьюз, худ. И. Ленард), проектирующей интерактивные арт-объекты на границе искусства, архитектуры и медиатехнологий, с использованием света и кинетического искусства. Интерактивные игровые стратегии используются архитекторами белорусского бюро «Monogroup» в разработке инсталляций для выставочных пространств и городской среды – «Blue Light Piano», «Synthesizer», которые создаются соединением визуальных и звуковых эффектов, в интерактивном взаимодействии с посетителями выставки и пешеходами.



Тенденция к интерактивности проявляется в создании архитектурных построек как кинетических арт-объектов, трактуемых в виде скульптуры, инсталляции, перформанса. Арт-объект «Shiver House», созданный в рамках выставки «Barfotastigen» в финской деревне Эстерретайс, представляет собой кинетическую инсталляцию, интерпретирующую прообраз традиционной хижины *mokki*. Пластины из фанеры, заменяющие бревна, приводятся в движение ветром, предлагая находящемуся внутри человеку ощущать себя одновременно в хижине и в природной среде («NEON», 2015, 2019 гг.).

Благодаря цифровым и светодиодным технологиям архитектура обрела новое измерение и средство выражения – медиафасады, представляющие собой систему светодиодов, интегрированную с фасадной поверхностью (цветные светодиоды применяются с 2016 г.). Они используются для транслирования информации, рекламы, изображений, создания световых эффектов, интерактивных экранов и арт-фасадов, реагирующих на поведение пешеходов и параметры среды, совмещаются с энергоэффективными технологиями. Экран с характерной для него изменчивостью визуальных образов, имматериальностью трансформирует представление об архитектурном объекте как стабильном и материальном, предлагает альтернативную форму синтеза искусств с интерактивной составляющей. В крупных общественных сооружениях Беларуси в последние годы активно используются светодиодные экраны, транслирующие рекламу. Примером устройства такого экрана на фасаде является торгово-гостиничный комплекс «Галерея» в Минске (Минскгражданпроект, «SZK/Z», АО «Rönesans Rusya Insaat Sanayi ve Ticaret A.S.», 2016 г.).

Уникальный многофункциональный фасад «Ворота в будущее», напечатанный на 3-D принтере, создан для Немецкого музея в Мюнхене («David Wolfertstetter Architektur», 2020 г.). Динамичная волнообразная конструкция фасада из пластика, реагирующая на внешнюю среду, обеспечивает разнообразие изменяющихся визуальных эффектов с техногенными и биоморфными ассоциациями. Кинетический фасад научного центра «LIGO», выполненный из вертикальных стержней, имитирует поверхность с плавными волнообразными движениями, зависящими от силы ветра (худ. «Exploratorium», Ш. Лани, Ч. Соуэрс, П. Ричардс, Ливингстоун, США, 2006 г.). Интерактивный фасад из подвижных зеркальных панелей применён в павильоне «Breath Box» в Ла Гранд-Мот во Франции («NAS Architecture», 2012 г.). Приводимые в движение ветром зеркала создают многообразие эффектов в зависимости от точки восприятия – растворения в прибрежном ландшафте, живого «дышащего» организма, ускользающего миража с отражёнными вибрирующими очертаниями людей и зданий. В кинетический арт-объект преобразован фасад автостоянки аэропорта Брисбена (Австралия, худ. Н. Кан, «Urban Art Projects Studio», 2011 г.). Перфорированные алюминиевые панели под воздействием ветра создают волнообразные движения, напоминающие рябь на воде. Проходящие через отверстия перфорации солнечные лучи формируют движущиеся световые орнаменты в интерьерах здания.

Идея создания чувствительного экрана, реагирующего на любое изменение окружающей среды, реализована в проекте «Nyxosurface Moving Wall» («dECOi», Бирмингем, 2001). Конструкция стены, состоящая из множества металлических треугольных сегментов, способна трансформироваться под воздействием движения, звука, света и обеспечивать разнообразные невербальные коммуникации в городской среде. Авторы осуществили экспериментальный опыт внедрения интерактивных поверхностей в интерьерах номеров в отеле для коммуникаций между жильцами. Медиафасад, превращающий архитектурное сооружение в световой интерактивный арт-объект, использован в решении торгово-развлекательного центра «Puma» в Сингапуре («WOHA, Realities:United», 2011 г.). Поверхность фасада состоит из поликарбонатных кристаллических модулей, играющих роль световых экранов, на которых рисуют художники и простые горожане, превращая архитектурное сооружение в световое шоу.

Проекты архитектора и дизайнера А. Хана объединяет установка на создание интерактивной модели взаимоотношений человека и архитектуры, сформировавшихся в условиях развития медиа-технологий. Идея интерактивного фасада «MegaFace», реализованного автором в Сочи к Олимпийским играм (2014), заключалась в демонстрации 3D-селфи зрителей Олимпийских Игр в городах России. На принципе интерактивности основан созданный А. Ханом и П. Орстедт павильон «Кока-кола» для олимпиады в Лондоне (2012). Размещённые в динамичной композиции цветные панели из пластика при касании издавали звуки, связанные со спортивными состязаниями.

Адаптивная дифференциация фасада с учётом экологических параметров совмещается с художественной концепцией сооружения. Например, постепенное изменение интенсивности солнечного света переводится в градиентное преобразование компонентов поверхности. Созданные по программе энергоэффективных подходов сооружения с подвижными экранами, изменяющими в течение суток конфигурацию, контуры и цветовое решение фасадов, генерируют образы с чертами мерцательности, эфемерности, разнообразие декоративных и симулятивных эффектов, аллюзий техногенного и биоморфного характера, отсылки к культурным архетипам [2]. Декоративные и энергоэффективные функции объединяют в себе решётчатые фасады офисных башен «Al Bahr» в Арабских Эмиратах, превращающие сооружения в кинетические арт-объекты, отсылающие к национальным традициям («AHR architects», 2013 г.). Кинетическая мембрана из стальных элементов, воссоздающая рисунок решёток машрабий, складывается и раскрывается по принципу оригами под воздействием солнечных лучей.

Нетрадиционный способ интерпретации постройки в виде интерактивного перформенса был предложен архитекторами Э. Диллер и Р. Скофидио в павильоне для Всемирной Выставки Экспо-2002 в Швейцарии. Павильон в виде облака представлял собой ироничный симулякр,

предлагавший посетителю чувственный опыт прохождения через реальное облако, созданное из пара.

Современные архитекторы используют проектные стратегии, имитирующие свойства кинетических поверхностей. Образ музея современного искусства в Новой Зеландии, навеянный реагирующими на ветер кинетическими арт-объектами художника Лен Лая, реализован облицовкой фасадов волнообразными листами полированной стали, создающими экспрессивный эффект вибрирующей поверхности воды, изменяющийся в течение суток («Pattersons Associates», Нью-Плимонт, 2015 г.).

Интерактивность как новое свойство архитектуры является ответом на вызовы информационной эпохи, внедрение цифровых технологий во все сферы общества. Из экспериментального исследовательского поля поисков новых возможностей в архитектурном проектировании интерактивность перемещается сегодня в реальную среду города, трансформируя традиционные представления об архитектурном объекте и способах его взаимодействия с человеком.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Маккуайр, С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство / С. Маккуайр ; пер. с англ. – М. : Strelka Press, 2014. – 392 с.
2. Паттерны в архитектуре и дизайне: учебное пособие для бакалавров направления подготовки 07.03.03 «Дизайн архитектурной среды» программа «Проектирование городской среды» / сост. М. И. Белов, А. С. Михайлова, Н. М. Надыршин. – Казань : Дизайн-квартал, 2016. – 191 с.
3. «Физика» и «метафизика» дигитальной архитектуры: поиски формы и воплощение невозможного [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.stroyby.com/2007/07/14/fizika\\_i\\_metafizika\\_digitalnoj\\_arkhitektury\\_poiski\\_formy\\_i\\_voploshhenie\\_nevozmozhnogo.html](http://www.stroyby.com/2007/07/14/fizika_i_metafizika_digitalnoj_arkhitektury_poiski_formy_i_voploshhenie_nevozmozhnogo.html). – Дата доступа 06.01.2021.
4. Allen, S. From object to field / S. Allen // Architectural Design. – 1997. – V. 67, № 5-6. – P. 24 – 31.
5. Ascott, R. The Architecture of Cyberception / R. Ascott // Architects in Cyberspace / ed. by M. Toy. – London, 1995. – P. 39.
6. Virilio, P. The Aesthetics of Disappearance / P. Virilio, J. Crary. – New York : New Edition, 2009. – 128 p.

#### РЕЗЮМЕ

Интерактивность рассматривается как новое свойство архитектуры информационной эпохи. Анализируется влияние цифровых технологий и сетевых коммуникаций на появление интерактивности в архитектуре. Различные проявления тенденции к созданию интерактивных объектов исследуются на примере мировой архитектурной практики.

#### SUMMARY

Interactivity is considered as a new property of the information age architecture. The influence of digital technologies and network communications on the appearance of interactivity in architecture is analyzed. Various manifestations of the trend towards the creation of interactive objects are studied using the example of world architectural practice.

## РАЗДЕЛ II ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫЧНОГО МАСТАЦТВА

*Будько Ю. Г.*

### ХРИСТИАНСКИЕ СИМВОЛЫ В СЦЕНОГРАФИИ ПОСТАНОВОК ТЕАТРОВ БЕЛАРУСИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Символический облик предметного мира, невидимая сущность вещей заложены в религиозных христианских символах. Являясь средоточием сакрального, перенесённого из библейских текстов, христианские символы транслируют общечеловеческие ценности, чем объясняется их широкая представленность в общественной жизни, в том числе в театральном искусстве.

Символы в театре, выступая образным выражением мысли автора, режиссёра, актёра, презентуемой через элементы и выразительные средства театрального языка, заключают в себе смысл, предполагающий воздействие на сознание и мышление зрительской аудитории.

Анализ религиозной и научной литературы позволил установить, что христианские символы – это религиозные символы, передающие содержание христианской веры через: тексты Священного Писания, Священного Предания (Евангелие и его толкования) [1 – 4]; знаковые формы воплощения христианских святынь (реликвии, предметы культа, религиозная и интертекстуальная сакральная лексика, элементы облачения церковнослужителей, церковная атрибутика, памятники архитектуры, цветообозначения) [5]; практические действия, раскрывающие суть и содержание основных христианских догм, содержащих обращение к Божественному (религиозные праздники, ритуалы, таинства, молитвы, литургические, молитвенные жесты и позы) [6].

А. С. Уваров указывает на два способа выражения христианских символов в надписях, текстах и изображениях на древних памятниках: «условные слова, названия, особые краткие предложения»; «известные условные знаки или изображения» [7, с. 8].

Анализ постановок театров Беларуси первых десятилетий XXI в. позволил выявить преимущественную представленность в сценографии символических изображений, раскрывающих суть и содержание основных христианских догм, содержащих обращение к Божественному.

По определению В. Н. Ярмолинской, профессиональная сценография театрального искусства включает в себя «объёмность, значимость визуального образа спектакля: декораций, света, реквизита, костюмов персонажей, грима, пластических возможностей актёров» [8].

В сценографии театральной постановки христианские символы могут быть заложены в предмет и действие, то есть представляться в спектакле в виде элементов декораций, реквизита, костюмов, передаваться через мизансцены, претворяться посредством движений и жестов исполнителей. Пластическое действие актёра часто сочетается с вербальной формой христианского символа.

Символ «крест» является одним из самых узнаваемых христианских символов. А. С. Уваров приводит в своём труде толкование св. Иустина о кресте Господнем («Крест, как предсказал пророк, есть величайший символ силы и власти Христовой»), а также о символизме всех предметов, представляющих внешнюю форму креста («И ваши символы представляют силу крестообразной формы») [7, с. 158]. На основании данного толкования и изученной научной и религиозной литературы можно сделать вывод, что крест, Распятие, крестное знамение, благословение представляют собой христианские символы в основном значении символа «крест» как символа спасения, стремления к обретению полноты вечной жизни и безусловной цели человеческого существования.

Христианский символ «крест» присутствует в сценографии многих постановок театров Беларуси. Он представлен как компонент декорации, реквизита; пластический компонент – двигательный код актёра.

В первом варианте кресты появляются в финале спектакля Национального академического театра имени Янки Купалы «Король Лир» В. Шекспира (реж. Н. Пинигин, сценограф, художник по костюмам Е. Шиманович, 2019 г.). В этой постановке реализовано оригинальное режиссёрское решение: постепенное превращение ручек тачек, на которых привозят тела погибших героев пьесы, сначала в тау-кресты (так называемые Антониевы кресты), а затем в латинские кресты. Сценическое решение – крест-помост – использовано в спектакле Театра имени Янки Купалы «Потерянный рай» по одноименной пьесе А. Курейчика (режиссёр-постановщик В. Раевский, сценограф, художник по костюмам Б. Герлован, 2002 г.). В постановке по книге А. Горвата «Радио “Прудок”» (реж. Р. Подоляко, сценогр. Е. Шиманович, 2018 г.) одним из символических решений является появление родителей главного героя за балконной дверью с крестообразным переплетением. Благодаря высвечиванию центра оконного переплёта зритель видит две фигуры вокруг креста. В постановке Полесского драматического театра «Я так хочу домой» по пьесе Л. Разумовской (режиссёр-постановщик П. Маринич, художник-постановщик – Ю. Клятковский, 2015 г.) после острого драматического момента искушения «врагом человеческим» и самоубийства Жанны на заднике сцены появляется компьютерная проекция латинского креста. В спектакле-концерте Театра имени Янки Купалы «Вельтмайстар-акардэон» (реж. Н. Пинигин, сценогр. Б. Герлована, 2015 г.) используется видеоряд, в котором присутствует часовня с изображением русского православного креста на одной из её сторон.

В постановках Национального академического драматического театра имени М. Горького, Гомельского молодёжного театра, Современного художественного театра пьесы по книге Э.-Э. Шмитта «Оскар и Розовая дама» присутствует христианский символ креста – Распятие. В спектакле Гомельского молодёжного театра (режиссёр-постановщик Г. Мушперт, художник-постановщик А. Сурова, 2014 г.) символ Распятия выведен при помощи компьютерной проекции на задник сцены.

Символика креста, выраженная в двигательном коде актёра, используется в постановках Республиканского театра белорусской драматургии (документальная аллегория «Круги рая», автор и режиссер-постановщик С. Науменко, художник-постановщик Ю. Соломонов, 2012 г.; психологическая драма «Любовь людей» по пьесе драматурга Д. Богославского, постановка А. Гарцуева, 2015 г.); Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа («Белый ангел с чёрными крыльями» по пьесе Д. Балыко, реж. В. Анисенко, 2013 г.); Полесского драматического театра («Я так хочу домой»); Гомельского молодёжного театра («Оскар и Розовая дама»).

В драматичные, решающие судьбу героев моменты постановочным решением становится крестообразная поза героя. Так, в пластической драме «Небо в алмазах» по мотивам пьес А. Чехова Гомельского городского молодёжного театра (постановка, сценография, музыкальное оформление, пластика П. Адамчикова, 2010 г.) главные герои – молодая девушка и её молодой человек, поэт и художник – часто принимают подобную позу, символизирующую крест в аллегоричном представлении душевных терзаний и страданий. Метафора символа креста и самолёта также читается в позе героя-лётчика в «El Alame» из первой части спектакля-концерта Театра имени Янки Купалы «Вельтмайстар-акардэон». В эпилоге спектакля Республиканского театра белорусской драматургии по книге С. Алексиевич «Чернобыльская молитва» (реж. В. Анисенко, постановка и сценография Б. Бусаголь, 2002 г.) во время исполнения Татьяной Мархель песни «Ляцела зязюля» актёры ложатся на сцену и некоторые из них принимают крестообразное положение. В постановке Полесского драматического театра «Я так хочу домой» Жанна, прежде чем сброситься с крыши, произносит слова «Я так хочу домой» и встаёт в позу креста. «А может, мы его распнём?» – произносит бандит Хуля в этом же спектакле, имея в виду будущего монаха Веню, и дополняет свои слова крестообразной позой. Своеобразной смысловой рамкой спектакля являются две мизансцены (открывающая и завершающая повествование) – цитирование Веней и Фимой слов Евангелия о конце света («И увидел я новое небо и новую землю...»), в ходе которого герои принимают крестообразную позу. В мизансцене Распятия Вени Рваный и Хуля привязывают монаха верёвками к помосту в крестообразной позе. В финале постановки Театра имени Янки Купалы «Король Лир» символ креста передаётся через рисунок пластики актёра: Шут принимает позу распятого на кресте, что является последней точкой в восприятии художественного образа спектакля.

Христианский символ дерева несёт в себе, прежде всего, символику рая, «означает смерть греховную и возрождение к новой духовной жизни» [7, с. 192]. В постановке Театра имени Янки Купалы по пьесе П. Пряжко «Урожай» (реж. Д. Тишко, сценография и костюмы А. Жигур, 2019 г.) этот символ используется в основной декорации спектакля. Постановка прочитывается на нескольких уровнях: как повествование о миллениалах, их интересах, увлечениях, манере поведения и другом; как констатация недостижимости целей и тщетности всех усилий по их достижению – «Ибо всякое дерево познаётся по плоду своему (Лк. 6: 44)». В данном контексте это может восприниматься как интерпретированное библейское повествование о райском саде. Ясно прочитывается аналогия декорации дерева, имеющей скрытые черты креста, с библейским Древом познания. Действия героев по разрушению этого христианского символа, сопровождающиеся громом и молнией (наподобие сцены снятия с Креста в Священном Писании), имеют глубокий символический подтекст. В постановке Республиканского театра белорусской драматургии «Чернобыльская молитва» для передачи внутреннего состояния героев, повествующих о Чернобыльской катастрофе, использован визуальный христианский символ дерева, но дерева срубленного (в виде пней).

В библейских текстах неоднократно упоминается об ангелах («Ангелы их на небесах всегда видят лице Отца Моего Небесного» – Мф. 18: 10). Изображение ангелов утверждено живописным канонам православной церкви. В спектакле «Я так хочу домой» Полесского драматического театра ангел появляется в мизансцене, когда душа Татьяны после тяжёлых родов уходит в мир иной. Образ ангела представлен в белой тунике с крыльями, что соответствует православному живописному канону.

Символическое значение христианского символа «светильник», «свеча» можно выявить на основании слов св. Евангелия (Иоанн, VIII, 12): «Аз есмь свет миру; ходяй по мне, не имать ходити во тме, но имать свет животный» [7, с. 191]. Рождественскую сказку-притчу «Дорога на Вифлеем» по пьесе С. Ковалёва «Братец Осёл (Дорога в Вифлеем)», поставленную в Белорусском государственном академическом театре юного зрителя Н. Башевой, открывает мизансцена с ангелами, держащими светильники в руках.

Символика корабля, плота, парусов несёт в себе значение «аллегорического представления о земной жизни» [7, с. 157]. В постановке Театра имени Янки Купалы «Хам» по мотивам мелодраматической повести Э. Ожешко (реж. А. Гарцуев, сценогр. И. Анисенко, 2009 г.) действие разворачивается на палубе корабля-плота с крестообразными мачтами без парусов. В спектакле «Я так хочу домой» основной декорацией становится помост-плот сначала с опущенными вёслами, а затем без них.

Символикой молитвы пронизано всё христианское евангельское повествование. В спектакле Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа «Белый ангел с чёрными крыльями» режиссёрским решением введены мизансцены с коленопреклонённым

молитвенным обращением. Главная героиня, узнав о своей смертельной болезни, молится на коленях и взывает к Богу: *«Госпаді, ты чуеш мяне, Госпаді?.. Я хачу жыць, Госпаді!.. Прабач, будзь міласэрным»*. В спектакле «Я так хочу домой» Близняшка, стоя на коленях, взывает к Богу и молит о прекращении драки.

Таким образом, христианские символы достаточно широко представлены в сценографии рассмотренных постановок театров Беларуси 2002 – 2019 гг. Наиболее часто используемым символом является крест. В спектаклях он используется в качестве элементов декораций, реквизита, передаётся посредством мизансцен, претворяется в двигательном коде актёра. Также в декорациях, реквизите, мизансценах встречаются обращения к символике дерева, свечи, светильника, корабля, плота, парусов. Посредством пластического компонента передаётся христианский символ молитвы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Киприан, архимандрит (Керн). Евхаристия: из чтений в Православном Богословском институте в Париже / архимандрит Киприан (Керн). – М. : Изд-во храма свв. бесср. Космы и Дамиана на Маросейке, 2006. – 336 с.
2. Флоренский, П. А. Столп и утверждение истины : в 2 т. / П. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – Т. 1 – 2.
3. Флоренский, П. Храмовое действо как синтез искусств / П. Флоренский. – М. : Правда, 1996. – 221 с.
4. Шмеман, А. Исторический путь Православия / А. Шмеман. – Париж : YMCA-Press, 1989. – 246 с.
5. Пивоваров, Д. В. Сакральное / Д. В. Пивоваров // Научные труды профессоров Уральского института экономики, управления и права. – Екатеринбург, 2005. – Вып. 2. – С. 148 – 159.
6. Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла [Электронный ресурс]. – Т. 19. – Режим доступа: <https://www.pravenc.ru/text/182235.html>. – Дата доступа: 20.02.2021.
7. Уваров, А. С. Христианская символика / А. С. Уваров. – М. : Книга по требованию, 2013. – Т. 1. Символика древне-христианского периода. – 222 с.
8. Ярмолинская, В. Н. Эволюция сценографии в театральном искусстве Беларуси XX-начале XXI века [Электронный ресурс] / В. Н. Ярмолинская // Культура и образование. – 2014. – № 8. – Режим доступа: <http://vestnik-rzi.ru/2014/08/2328>. – Дата доступа: 21.02.2021.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме христианских символов в сценографии постановок белорусских театров. Рассмотрена специфика использования символов «крест», «светильник», «свеча», «корабль», «плот», «парус», «дерево» в элементах декораций, реквизита, костюмов. Определены особенности их претворения через пластические возможности актёров.

#### SUMMARY

The article is devoted to the problem of using Christian symbols in the scenography of Belarusian theatrical performances. The specificity of using the symbols «cross», «lamp», «candle», «ship», «raft», «sail», «tree» in elements of scenery, props and theatrical costumes is



considered. The features of symbols' implementation through the plastical possibilities of actors/actresses are determined.

*Волчѣк А. Н.*

## **ТЕАТР КУКОЛ БЕЛАРУСИ: ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА**

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 12.02.2021)*

Искусство белорусского театра кукол на сегодняшний день исследовано недостаточно. Большая часть статей представлена в виде анализа отдельных спектаклей, как правило, премьерных, либо обзора фестивалей, где постановки рассматриваются в контексте предлагаемой программы. В белорусском театроведении на данный момент нет обобщающего исследования, в котором рассматривались бы новые виды кукол, появляющиеся почти в каждом премьерном спектакле; анализировались способы актёрского существования и кукловождения, режиссёрские поиски; исследовалась трансформация традиционных форм театра кукол.

Существенная часть исследований, посвящённых театру кукол, была проведена в СССР и в основном обращена к русскому кукольному искусству. В подобных работах авторы систематизировали накопленные знания, касающиеся истории и теории театра кукол, выделяя при этом специфические черты и характеризую основные понятия, входящие в систему его видовых особенностей. Среди прочих выделяются монументальные труды М. Королёва [18], Н. Смирновой [25], Е. Калмановского [16] и А. Федотова [26], в которых исследователи рассматривают театр кукол в тесной связи с другими видами искусства – литературой, музыкой, изобразительным искусством, также большое внимание уделяется куклам и особенностям использования их систем управления.

Среди зарубежных современников, исследующих театр кукол, выделяется имя Б. Голдовского. Для белорусской театральной действительности определённую ценность имеет его работа «История белорусского театра кукол. Опыт конспекта» [13], являющаяся опытом систематизации, обобщения и изложения в кратком виде материала, наработанного другими исследователями. Однако из-за большого количества цитат, взятых из монографий Г. Барышева [9] и М. Колодинского [15], первая часть работы, связанная с историей эволюции белорусского театра кукол, значительно превышает размеры второй, которая посвящена развитию профессионального театра кукол на современном этапе. Тем не менее, исследование Б. Голдовского представляет собой ценность в качестве богатого фактологическим материалом учебного пособия.

Если обратиться к отечественным исследованиям в области театра кукол, то ценными представляются немногочисленные монографии белорусских театроведов, посвящённые главным образом развитию народного театра кукол, а также анализу его характерных черт. Среди них

особенно выделяются «Батлейка» Г. Барышева [9], «Беларуская батлейка. Каляндарныя і абрадавыя гульні» А. Лозки [20], «Беларускі народны тэатр “батлейка” і яго ўзаемасувязі з рускім “вяртэпам” і польскай “шопкай”» Г. Барышева и А. Санникова [10] и другие.

В совместной работе «Беларускі народны тэатр батлейка» Г. Барышев и А. Санников исследовали процесс становления и эволюции батлейки – от религиозной тематики к комедийно-бытовому содержанию [11]. Авторы рассмотрели не только историю развития данного вида театра, на самобытность которого повлияли определенные фольклорные элементы, но и то, что батлейка оказывала воздействие на становление национальной профессиональной драматургии – на примере творчества В. Дунина-Марцинкевича, К. Каганца и Я. Купалы. Кроме того, что исследователи определили батлейку как синтетический вид театра, сочетающий в себе драматическое произведение с музыкой и танцами, они выявили особенности оформления батлейки в различных регионах нашей страны. Исследовательская работа содержит документальные записи текстов представлений, демонстрировавшихся в отдельных регионах Беларуси, характеристику визуального образа постановок, а также изображения кукол и театральных ящиков.

В монографии «Беларускі народны тэатр “батлейка” і яго ўзаемасувязі з рускім “вяртэпам” і польскай “шопкай”» Г. Барышев и А. Санников рассмотрели развитие батлейки в контексте народного театра кукол соседних стран. В исследовании выявлены сходства и различия данной формы театральных представлений, основа которых сокрыта в национальных особенностях [10].

В работе М. Колодинского «Тэатр лялек Савецкай Беларусі» внимание уделено истории Белорусского государственного театра кукол советского периода (с 1938 г. до середины 1970-х гг.) [15]. Хотя название подразумевает исследование искусства театра кукол всей страны, подавляющее большинство объектов – это спектакли столичного театра кукол. Областные коллективы упоминаются вскользь, и их творческая деятельность не подвергается тщательному анализу. Несмотря на это, в монографии М. Колодинского есть опыт осмысления синтетической природы театра кукол рассматриваемого периода, а также выявления национальных черт, присущих современному театру кукол. Материал исследования может стать базовым при рассмотрении вопроса преемственности традиций в кукольном театральном искусстве.

Специфика, особенности развития и основные тенденции белорусского театра кукол подробно анализируются в научно-исследовательских работах Г. Алисейчик и С. Юркевича, где особое внимание уделяется вопросам происхождения, развития и становления национального театра кукол.

В диссертации «Мастацтва тэатра лялек Беларусі 90-х гадоў: пытанні рэжысуры, асаблівасці сцэнаграфіі, стан рэпертуару, тэндэнцыі развіцця» С. Юркевич отмечает, что в профессиональном театре кукол ведутся постоянные поиски нового сценического языка, а также используются

приёмы народной батлейки [29]. В своих размышлениях автор приходит к тому, что в театре кукол Беларуси 1990-х годов наметилась определённая тенденция к гиперболизированной условности и театральности, что вытеснило реалистичность. Автор диссертации предлагает рассматривать искусство театра кукол через призму реалистического психологического театра. Однако такой взгляд на театр кукол в некотором смысле может ограничивать восприятие сценического произведения. Кроме этого, исследователь утверждает, что в последнее время театр кукол механически использует театральные приёмы, а переизбыток режиссёрских находок, по мнению С. Юркевича, несколько отдаляет театр кукол от зрителя. К числу безусловных достоинств и научной ценности диссертационного исследования следует отнести скрупулёзную фиксацию автором художественных явлений современного белорусского театра кукол и их осмысление в контексте общего театрального процесса конца XX в.

В научных статьях [27; 28], посвящённых в основном искусству театра кукол 1990-х годов, С. Юркевич рассматривает специфику современной театральной куклы и её условную природу, опираясь на исторический контекст. Также большое внимание исследователь уделяет дефициту литературных первоисточников, создаваемых специально для театра кукол, в чём и видит причину появления на сцене непрофессиональной драматургии и инсценировок прозы низкого качества.

В других статьях С. Юркевич исследует куклу и отмечает её переход от действенной театральной единицы к изобразительной, то есть условной. Как подчёркивает автор, в этой связи возникают новые средства выразительности куклы, которые, в свою очередь, влияют на способ актёрского существования. Кроме этого, исследователь определяет особую роль художника, выступающего сорежиссёром спектакля. В работах С. Юркевич переосмысливает искусство театра кукол с точки зрения тенденций, возникающих на современном этапе развития. Однако обращает на себя внимание излишне обобщённый характер некоторых текстов и отсутствие обоснованности определённых выводов, не опирающихся на анализ конкретных постановок.

Особое место в изучении вопроса происхождения театра занимает исследование Г. Алисейчик «Мистерии древних славян и генезис театра» [1]. Автор размышляет о синтетичной природе театральных представлений, которые зародились в религиозных мистериях и обрядах древних славян. По мнению исследователя, важную роль в этих представлениях играла кукла, выполняющая двойную функцию. С одной стороны, она являлась ритуальным предметом, в котором был зашифрован определённый религиозно-семантический код, а с другой – предметом искусства, обладавшим художественной образностью и выразительностью. Г. Алисейчик в своей работе уделяет большое внимание кукле как главному действующему элементу зарождающегося театрального искусства, именно поэтому её исследование представляет безусловную ценность в изучении происхождения и истории развития театра кукол в Беларуси.

Статьи Г. Алисейчик [2; 4] выделяются высокой степенью обобщённости, а также носят проблемный характер. В своих работах автор уделяет внимание историческому аспекту развития театра кукол, обращается к осмыслению его эстетики и основных тенденций, среди которых – вытеснение куклы актёром живого плана. По мнению автора, основная причина этого явления заключена в том, что в театр кукол из-за отсутствия специфической драматургии начинают проникать произведения, отмеченные тщательной психологической проработкой характеров персонажей. Преобладание живого актёрского существования в спектаклях расценивается Г. Алисейчик как попытка адаптировать драматургию такого типа для театра кукол. Через призму названной проблемы автор анализирует положение современного театра кукол в Беларуси. Кроме того, исследователь уделяет большое внимание вопросам профессионального образования актёров-кукольников. Научные статьи Г. Алисейчик являются ценными для исследования как специфики театра кукол, так и касающихся его социальных и творческих проблем.

В монографии «Сцэнаграфія Беларусі ХХ – пачатку ХХІ ст.» [31] В. Ярмолинская исследует особенности художественного оформления спектаклей в театрах нашей страны заявленного периода. Размышления автора сосредоточены на осмыслении истории развития сценографии Беларуси на примере творчества художников драматического и музыкального театров, а также театра кукол. В разделе «Лялькі, маскі, людзі (сцэнаграфія лялечнага спектакля)» В. Ярмолинская характеризует значимые работы художников, особенно повлиявших на развитие театра кукол нашей страны: Б. Звиногородского, Л. Быкова, А. Фоминой, В. Рачковского, А. Вахрамеева, Л. Герлован и других. В тексте преобладает анализ постановок преимущественно ХХ в., благодаря чему автору удалось выявить тенденции, проблемы и особенности, определяющие специфику сценографии театра кукол того времени, что может послужить фундаментом для дальнейшего исследования данного вопроса.

Особый интерес для исследователей искусства театра кукол представляют сборники статей, в которых собраны материалы тематических конференций, размышления теоретиков и практиков об актуальном положении искусства театра кукол в нашей стране.

Достаточно разнообразно развитие современного кукольного искусства Беларуси анализируется в сборнике «Лялечны куфэрак» [21]. Авторами этого издания выступили как теоретики, так и практики театра кукол. Основу их размышлений, определяющих некоторые направления в развитии искусства театра кукол, составили итоги театрального сезона 1998 – 1999 гг. и проведение IV Международного фестиваля театров кукол. Исходя из содержания включённых в сборник статей, можно сделать вывод о том, что искусство театра кукол Беларуси конца ХХ в. – это, в первую очередь, режиссёрское искусство. Так, например, Ал. Лелявский отметил стремление режиссёров к созданию авторского спектакля. С другой стороны, он считал, что драматургия театра кукол существует отдельно от постановочного

процесса [21, с. 11]. Это весьма актуально и на сегодняшний день, так как в репертуаре современного театра кукол появляется всё больше классических пьес, независимо от их национальной принадлежности, а также качественно инсценированных прозаических произведений.

Особое место в осмыслении национального театра кукол конца XX в. занимает сборник «Лялькі, маскі, твары...» [22], в основе которого лежат материалы конференции «Современный театр кукол Беларуси». Это одно из немногих изданий в белорусском театроведении, где комплексно рассматриваются проблемы, существующие в исследуемом виде театра на определённом этапе его развития. Предметом разговора стали актуальные вопросы: сосуществование куклы и живого актёрского плана; отсутствие специализированной драматургии и проблемы, с которыми в связи с этим сталкиваются драматурги и постановщики, сотрудничая друг с другом; тенденция обращения различных коллективов к одному и тому же произведению; дефицит белорусских национальных сказок в репертуаре для детей и другие.

Вопросы, касающиеся творческих поисков, происходящих в театре кукол современной Беларуси, чаще всего находят своё отражение в периодических изданиях. Прежде всего это журнал «Мастацтва» и газета «Культура». Материалы, публикуемые в этих изданиях, в первую очередь посвящены премьерным постановкам [3; 5; 6; 19; 23; 30; 32], а также творчеству ведущих деятелей национального театра кукол [7; 8; 12; 14; 17; 24].

Таким образом, в белорусском театроведении наблюдается определённый дефицит фундаментальных исследований, посвящённых театру кукол. Большую часть существующих работ составляют театральнo-критические материалы и рецензии на премьерные спектакли. Довольно фрагментарно исследована история этого вида театрального искусства. Определённой ценностью обладают сборники научных статей, в которых содержится опыт осмысления искусства рассматриваемого вида театра, выявления основных тенденций его развития на разных этапах, анализа художественных особенностей. Эти материалы, опубликованные в разные годы конца XX – начала XXI в., имеют научную ценность, однако не исчерпывают всех вопросов, касающихся современного отечественного театра кукол, что и делает актуальным его дальнейшее углублённое исследование.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алисейчик, Г. Мистерии древних славян и генезис театра / Г. Алисейчик. – Минск : БГАИ, 2010. – 176 с.
2. Алисейчик, Г. Режиссура театра кукол: современное состояние и пути развития / Г. Алисейчик // Сучасная беларуская рэжысура: пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра : матэрыялы Міжнар. навук.-творч. канф., Гродна, 16-17 кастрычніка 1997 г. / Гродзенскі дзярж. ун-т; Р. Б. Смольскі (адк. рэд.). – Мінск, 1998. – С. 75 – 80.

3. Алісейчык, Г. Выспа забыцця ў моры збавення / Г. Алісейчык // Мастацтва. – 1991. – № 5. – С. 17 – 22.
4. Алісейчык, Г. Сучасны тэатр лялек: дасягненні, праблемы, тэндэнцыі / Г. Алісейчык // Аб мерах па развіцці і захаванні беларускай прафесійнай мастацкай творчасці і нацыянальнай мастацкай школы ва ўмовах экспансіі заходняй масавай культуры : аналітычная даведка. – Мінск, 2006. – С. 33 – 41.
5. Арлова, Т. Традыцыі, наватарства і цырымоніі маленькага тэатра / Т. Арлова // Мастацтва. – 2006. – № 5. – С. 32 – 35.
6. Арлова, Т. Душа і памяць забытага часу / Т. Арлова // Мастацтва. – 2013. – № 12 – С. 10 – 12.
7. Ахмедшын, А. Навука Аляксея Ляляўскага / А. Ахмедшын // Мастацтва. – 2001. – № 9. – С. 12 – 16.
8. Ахметшын, А. А. Васько: «Нязначнасць – гэта таксама частка жыцця» / А. Ахметшын // Мастацтва. – 1998. – № 6. – С. 25 – 27.
9. Барышаў, Г. І. Батлейка / Г. І. Барышаў. – Мінск : Бел. ун-т культуры, 2000. – 270 с.
10. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр «батлейка» і яго ўзаемасувязі з рускім «вэртэпам» і польскай «шопкай» / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : АН БССР, 1963. – 42 с.
11. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр батлейка / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : Міністэрства вышэйшай адукацыі, сярэдне-спецыяльнай і прафесійнай адукацыі БССР, 1962. – 162 с.
12. Валодчанка, А. Аляксей Ляляўскі: «З Абразцовым скончана!» / А. Валодчанка // Культура. – 2007. – 10-16 лютага. – С. 13.
13. Голдовский, Б. История белорусского театра кукол: опыт конспекта / Б. Голдовский. – М. : ВайнГраф, 2014. – 192 с.
14. Грамовіч, У. Слова пра калегу / У. Грамовіч // Мастацтва. – 2004. – № 4. – С. 35.
15. Каладзінскі, М. Тэатр лялек Савецкай Беларусі / М. Каладзінскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 172 с.
16. Калмановский, Е. Театр кукол, день сегодняшний / Е. Калмановский. – Л. : Искусство, 1977. – 120 с.
17. Команова, Т. Алег Жугжда: «Так надакучыла быць вечна маладым рэжысёрам у пошуку» / Т. Команова // Культура. – 2002. – 1-7 чэрвеня. – С. 13.
18. Королёв, М. Искусство театра кукол. Основы теории / М. Королёв // Л. : Искусство, 1973. – 109 с.
19. Лашкевіч, Ж. Паміж небам і зямлёй: «Птушкі» Арыстафана ў Беларускім дзяржаўным тэатры лялек / Ж. Лашкевіч // Мастацтва. – 2016. – № 1. – С. 24 – 25.
20. Лозка, А. Беларуская батлейка. Каляндарныя і абрадавыя гульні / А. Лозка. – Мінск : Тэхналогія, 1997. – 183 с.
21. Лялечны куфэрак: тэатральны альманах 1998/1999 / пад рэд. Г. Алісейчык. – Мінск : Каўчэг, 1999. – 80 с.
22. Лялькі, маскі, твары...: зб. матэрыялаў канф. «Сучасны тэатр лялек Беларусі» / пад рэд. Г. Алісейчык. – Мінск : Арты-Фэкс, 1998. – 112 с.
23. Мальчэўская, А. Глокая куздра будланула бокра / А. Мальчэўская // Мастацтва. – 2013. – № 1. – С. 6 – 7.
24. Марголін, З. Тэрыторыя лялек. Памяці Валерыя Рачкоўскага / З. Марголін // Мастацтва. – 2014. – № 1. – С. 11.
25. Смирнова, Н. Искусство играющих кукол: смена театральных систем / Н. И. Смирнова. – М. : Искусство, 1983. – 270 с.
26. Федотов, А. Техника театра кукол / А. А. Федотов. – М. : Искусство, 1953. – 204 с.

27. Юркевіч, С. Глыбокі і мудры, як грэчаская трагедыя: тэатр лялек Беларусі сённяшняга часу / С. Юркевіч // Тэатральныя скрыжаванні: інфармацыйна-аналітычныя матэрыялы. – Мінск, 2002. – С. 22 – 36.
28. Юркевіч, С. Мастак у лялечным тэатры / С. Юркевіч // Мастацтва. – 1998. – № 12. – С. 56 – 58.
29. Юркевіч, С. Ф. Мастацтва тэатра лялек Беларусі 90-х гадоў: пытанні рэжысуры, асаблівасці сцэнаграфіі, стан рэпертуару, тэндэнцыі развіцця : аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтв. : 17.00.01 / С. Ф. Юркевіч ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2000. – 128 с.
30. Якаўлева, Н. Дзве паловы цэлага / Н. Якаўлева // Мастацтва. – 2014. – № 4. – С. 10 – 11.
31. Ярмалінская, В. Сцэнаграфія Беларусі ХХ – пачатку ХХІ ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.
32. Яроміна, К. Юрась Братчык – суперзорка / К. Яроміна // Мастацтва. – 2016. – № 11. – С. 24 – 25.

#### РЕЗЮМЕ

В статье представлен анализ основополагающих для будущего исследования работ, посвящённых искусству театра кукол Беларуси. Кроме монографий рассматриваются научные статьи, в которых белорусские авторы, обращаются к изучению как истории развития данного вида театра, так и его теории.

#### SUMMARY

The article presents an analysis of fundamental for future research, works on the art of puppet theater in Belarus. In addition to monographs, scientific articles are also considered, in which Belarusian authors turn to the study of both the history of the development of this type of theater and its theory.

*Гмырина С. В., Ланина Т. А.*

### **ФЕНОМЕН ЭКЛЕКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ**

*Киевский университет им. Б. Гринченко  
(Поступила в редакцию 02.04.2020)*

На современном этапе развития музыкальной культуры эстрадное вокальное искусство Украины – наиболее популярная форма музыкального исполнительства. Главный признак современной песенной эстрады – одновременное сосуществование и взаимодействие различных стилей, своеобразная толерантность вкусов. Вследствие развития и взаимовлияния параллельно различных стилей, ведущей тенденцией становится эклектика. В современном искусствоведении активно разрабатываются проблемы развития современного эстрадного вокального искусства Украины. В исследованиях учёных раскрыты различные аспекты эстрадной вокальной и вокально-педагогической деятельности, в частности, в специальных работах, посвящённых музыкальной эстраде, джазу, рок- и фанк- стилистике [2; 5 – 8; 10; 11; 13]. Названные труды представляют значительный научный и методический интерес, но, по нашему мнению, лишь частично раскрывают выбранную тему. Актуальность данной статьи обусловлена тем, что в современном музыковедении недостаточно разработаны вопросы изучения

эkleктики как феномена современного украинского эстрадного вокального искусства. Цель представленной работы заключается в рассмотрении феномена эkleктики в современном эстрадном вокальном искусстве Украины.

Современное эстрадное вокальное искусство отличается уникальным многообразием, единовременным изобилием направлений, интонационных и жанровых стилей. Техника коллажа, разного рода цитирования, аллюзии расширили стилевую панораму современной эстрадной вокальной музыки. Такое явление, по определению А. Шнитке, называется «полистилистика». В современном искусствоведении термин «эkleктика» не имеет чётко выраженных определений и потому имеет различные толкования, например, трактуется как антоним термину «полистилистика» или же наоборот. Наиболее чётко эkleктика определена Г. Григорьевой: «Если стиль сочинения состоит лишь в компелятивной комбинации давно известного, то вопрос об индивидуальности отпадает сам собой, и полистилистика становится эkleктикой» [4, с. 19]. Видимо, здесь идёт речь о полистилистике как определённом этапе на пути развития такого глобального процесса в музыкальном искусстве, как эkleктика.

Этимология этого слова берёт свое начало в древнегреческом языке, где понятие «ἐκλεκτός» означало «избранный, отборный». По мнению многих учёных, эkleктика – это, прежде всего, выбор лучшего из различных систем, попытка постижения феномена с позиций различных теоретических подходов [15]. Встреча с иной культурой и вызванная этим критическая ситуация в дальнейшем стимулируют творческую переработку чужеродных традиций и достижение личных новых наработок под влиянием или вопреки последней. В то же время в процессе диалога достигается взаимопонимание и толерантность, благодаря чему компромиссно сосуществуют полярно ценностные модусы различных культур. Таким образом, мы пришли к мнению, что в процессе диалога происходит активизация культурного творчества. Исходя из вышесказанных суждений, эkleктика есть понятие, которое направлено на «нахождение путей комбинирования лучших элементов других подходов, воззрений» [15]. Названный феномен подтверждают рассуждения М. Бахтина, центральной идеей которых является понимание мировой культуры как диалогического пространства, где различные произведения разных эпох постоянно перекликаются, дополняют и раскрывают друг друга [1].

Существуют разные суждения по поводу стилевых составляющих современной эстрадно-вокальной музыки Украины.

В диссертациях Н. Мозгового и В. Тормаховой высказана мысль о влиянии джаза на формирование и развитие украинской эстрадной песни.

Н. Мозговой утверждает, что в период 70 – 80-х годов XX в. джаз становится важным фактором развития украинской эстрадной песни, а формирование вокального искусства 1950 – 1960-х годов происходило на основе народного мелоса и классических традиций (использование жанров оперетты, романса, вальса), а также академической манеры пения [7, с. 9].



В исследовании В. Тормаховой раскрыты вопросы синтеза джаза как компонента эстрадной поп-музыки и фольклорных истоков. Автор приходит к выводу, что влияние джаза на украинскую вокальную эстраду было «прямым», то есть американским, а её преобразование связано с фольклорными истоками – новым синтезом многослойного характера, в котором всё же ощутима джазовая первооснова. В связи с этим в самом украинском джазе отмечаются качественные изменения, происшедшие благодаря синтезу с украинским фольклором [13, с. 7].

В работе О. Колубаева подчёркнута характерная для периода 1980 – 1990-х годов тенденция региональной спецификации фольклорно-джазовой ветви в украинской вокальной эстраде, представленной следующими стилевыми направлениями: джаз-рок, джаз-фанк, фолк-поп, освоение стилистики диско, поп, рок, кантри, этно-поп [5, с. 12].

Т. Рябуха, изучая стилевые истоки эстрадно-песенного творчества Украины, утверждает, что оно базируется на синтезе двух линий-тенденций: фольклорной и академической (профессиональной). Автор определяет четыре стилистических направления: 1) романс городского типа; 2) цыганский романс и цыганское пение; 3) вокальный джаз в его эстрадном варианте; 4) шансон и авторская песня [10, с. 93].

По нашему мнению, современная вокальная эстрада формировалась на пересечении традиций трёх пластов: фольклорного, «третьего пласта» и профессионального (академического). Именно тяготение к эклектике (сочетание разнородных стилевых элементов, отсутствие стилевой целостности и т. д.) составляет феномен современного эстрадного вокального искусства.

Фольклорный пласт в эстрадно-песенной музыке охватывает ряд сочинений, образно-интонационная сфера которых определена национальным культурным модусом. По мнению Д. Варламова, данный пласт объединяет жанры, представляющие особый тип обращения с фольклором, выраженный через иллюстрацию или «портретирование» народной мелодии, которая не претерпевает радикального интонационного переосмысления [3, с. 48]. Стабильным художественно-значимым признаком в данном направлении являются народно-песенные интонации.

По определению В. Конен, под понятием «третий пласт» подразумевается «самостоятельный, несмотря на его раздробленность, художественный пласт, который представлен своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами музыки – профессиональным композиторским творчеством и фольклором». В. Конен акцентирует внимание на том, что именно «“третий пласт” и является главным руслом развития массовых жанров» [6, с. 32 – 33]. «Третий пласт» объединяет песенные жанры, вышедшие на концертную сцену из сферы бытового музицирования и имеющие специфические характеристики джаза, среди которых: доминирование эмоционального исполнительского тонуса, приоритетная роль ритмического, динамического и темброво-

сонорного начал. Согласно А. Полякову, почти во всех формах эстрадно-джазового вокала чувствуется влияние афроамериканской культуры, выражающееся во фразировке и импровизационности [8]. Поэтому характерной чертой этого направления является трансформация песенно-народного материала, взятого в качестве интонационной основы сочинения, в ярко выраженный эстрадный стиль.

Группа эстрадно-песенных произведений, отнесённых к академическому пласту, объединяет множество сочинений, в которых прослеживается связь с традициями европейского музыкального искусства XVII – XX вв. и их стилевых тенденций, в частности, классицизм, романтизм, импрессионизм и т. д. Академическое направление включает в себя множество сочинений различных не только по стилю, но и по жанрам. Общей характерной для них чертой считается манера, интонационный «почерк» отдельного композитора. В произведениях наиболее ярко проявляются типичные признаки «личностных» стилей. Поэтому данные сочинения рассматриваются с позиции индивидуальных стилевых решений.

По мнению Т. Рябухи, современный этап развития украинского эстрадного вокального искусства отмечается «универсализацией, выраженной через ассимиляцию таких стилистик, как: фанк (SunSay, “Бумбокс” и др.); панк-рок (“Тартак”, “ТОЛ”, Doping и др.); психоделик-рок (“Океан Эльзы”, “Вопли Видоплясова”, “Скрябин”, “С.К.А.Й.”, “Вторая река”, “Плач Еремии”, “Грин Грей” “Путешествия” и др.); хип-хоп и рэп (Tarantinos, Rose Legion, “По ту сторону”, J-Praddas, “Байконур”, “Микрошум”); данс-поп стиль (Kazaky, Quest Pistols); вокальный джаз (группы – Junglman, Yellow Shoes, Ja maika, Dislocados, Bag Jum Band, “F-трио”, Mand Sound); солисты – Т. Боева, Ю. Рома, Р. Егоров, О. Плакидюк, С. Панова, О. Войченко» [10, с. 113]. Исследователь отмечает, что в связи с ренессансом сольности в украинской песенной эстраде существуют следующие виды жанровой стилистики: эстрадно-романсовая (С. Вакарчук, В. Гришко, Т. Кароль, А. Пономарёв и др.), поп-шлягерная (И. Дорн, С. Лобода, И. Билык, В. Брежнева, А. Винницкая, М. Барских, С. Ротару, З. Огневич, Руслана, Алекса, Алёша, О. Полякова, Н. Могилевская и др.); эстрадно-джазовая (Джамала, Л. Марти, К. Марти, Ю. Рома и др.); фольк-эстрадная (Иллария, Т. Матвиенко, Н. Матвиенко, И. Червинская); шансонная (Г. Кричевский, О. Винник, И. Зинковская, В. Данилюк, Т. Дяченко, С. Пискун, Е. Дашин, Д. Гольцов) [10, с. 113].

Какие процессы происходят с украинской эстрадной вокальной музыкой рассмотрим на нескольких примерах различного масштаба – творчестве Джамалы и Алины Паш, исполнительский стиль которых мы понимаем как новаторское течение в развитии современного украинского эстрадного вокального искусства.

Джамала – яркое и неожиданное открытие, удивительный феномен украинского эстрадного вокального искусства. Она известна не только как вокалистка, но и как автор текстов и композитор песен. Джамала достигла творческого успеха не только в Украине, но и за её пределами: в России,

Германии, Италии, США и других странах. Песня «1944», которая принесла победу Джамале на Евровидении-2016, является не только новой ступенью становления исполнительского мастерства певицы, но и всего украинского эстрадного вокального искусства. В прессе отмечали, что: «Успех Джамалы – это победа искусства над попсой, вокала над шоу. По вокальному мастерству ей не было равных. Джамала вообще феномен, потому что сумела передать трагедию своего народа средствами искусства» [14]. Сочинение «1944» посвящено событиям из жизни крымско-татарского народа, в нём есть эклектические смешения английского и крымско-татарского языков, использованы такие стили, как поп, техно, джаз, пронзительные крымско-татарские напевы.

Джамала получила специальное профессиональное образование (академический вокал) в Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Обучение академическому пению помогло певице успешно освоить другие по стилям вокальные манеры, искусно пользоваться вокальным дыханием, развить природный тембр звучания своего голоса и его широкий диапазон, профессионально раскрыть актёрские способности. Джаз, соул, *world music*, ритм-н-блюз с элементами классики и госпела – её творчество не знает барьеров и преград. В кругу интересов исполнительницы – разные вокальные и инструментальные стили. А. Бойко характеризует исполнительский стиль Джамалы как контрастный стиль. Творчество певицы настолько оригинально и индивидуально, что его сложно сравнить с творческой деятельностью других вокалистов на украинской эстрадной сцене [2, с. 112]. Джамала увлекается музыкой разных народов мира: украинского, русского, американского, итальянского, испанского, немецкого, латиноамериканского, крымско-татарского и других. Показательным для исполнительского стиля певицы является альбом «Дыхание» (2015). Его особенность заключается в том, что он написан в музыкальном стиле «groovy feelings» (с англ. «groovy» – вспыльчивый; «feelings» – чувство). Это новый стиль, возникший в XXI в., в котором органично сочетаются жанры ритм-н-блюз, драм-н-бейс, даунтемпо, соул, электроника и фанк [2, с. 107 – 115]. Феномен эклектики в творчестве Джамалы проявляется в смелом соединении таких стилей, как классический, джазовый, эстрадный и, в определённой степени, народный. Уникально, что эти стили могут синтезироваться не только в её сольном альбоме, но и в одном музыкальном произведении (например, в песнях «History Repeating», «Smile», «Маменькин сынок» из альбома «For Every Hert», 2011 г.).

Таким образом, творчество Джамалы – явление общеевропейского уровня, что связано преимущественно с тем, что на её формирование повлияли академическая и джазовая музыка, народный мелос, поп-музыка и другие стили. С другой стороны, исполнительский стиль певицы представляет диалог традиций различных культур – от украинской до американской. Поэтому можно утверждать, что творчество Джамалы характеризуется таким явлением, как мультикультурность.

Алина Паш – представительница новой генерации украинских эстрадных исполнителей. Певица заняла свободную творческую нишу в украинском эстрадном вокальном жанре, которого не было на украинской эстраде, – женского хип-хопа. «Я называю его фьючер-фолк-хоп. Фьючер – потому что такого смешения в нашей культуре ещё не очень много. Фолк – ведь мы берём украинские мотивы, индийские, африканские. Хоп – потому что есть и хип-хоп, и трип-хоп. Я счастлива, что нашла этот жанр: мы черпаем из корней и идём к настоящему. Относительно рэпа, то он появился случайно: хотелось сделать что-то такое, на что в Украине ещё никто не решался», – рассказывает А. Паш в одном из своих интервью [12]. Дебютный клип певицы на песню «Битанга» в 2018 г. сразу стал популярным. Первый альбом «Пинтя Горы» связан с фольклорным персонажем Пинтею Храбрым, который был «закарпатским Робин Гудом».

Исполнительский стиль Алины Паш сформировался под комплексным влиянием фольклорной, эстрадной и классической музыкальных традиций, что проявилось в синтезировании певицей различных певческих манер. Кроме того, она родом из Закарпатья, поэтому активно использует в своём творчестве украинскую этнику и закарпатский диалект. Это придаёт её голосу неповторимое звучание и особое своеобразие, а также позволяет певице безупречно и без особых усилий исполнять разные по характеру и сложности эстрадные произведения, которые существенно отличаются по своему вокальному диапазону, основываясь при этом на мелодике широкого дыхания, часто насыщенной мелизматикой. Яркий пример довольно сложных в вокально-техническом аспекте произведений в репертуаре певицы – двойной альбом «Pintea». Его первая часть «Горы» является продолжением этнического амплуа артистки, тогда как вторая часть «Город» представляет актуальный урбанистический саунд на русском, грузинском, румынском, французском и других языках. Ещё одна яркая страница биографии Алины Паш – участие в Ходу Достоинства ко Дню Независимости в 2019 г. На нём певица продемонстрировала одну из граней своего творчества. Она исполнила перед украинскими военными композицию, написанную на основе стихотворения «Садок вишневый коло хаты» Тараса Шевченко в новом необычном исполнительском формате – рэп. По её мнению, рэп – это остросоциальная музыка. Исполнительскому стилю Алины Паш свойственна тенденция к эклектике, которая проявляется в миксовании эстрадной, академической и народно-национальной манер пения. В интервью А. Паш выражает мнение об эклектичности в своём творчестве: «... я совмещаю рэп с джазом, с поп-вокалом и делаю смесь, которой в украинской музыке ещё не было» [9].

Краткий анализ вокально-исполнительского стиля Джамалы и Алины Паш даёт основания для следующих обобщений. Их творчество репрезентируется широким применением разных певческих манер и приёмов, что, в первую очередь, обусловлено обращением к различным музыкальным и культурным традициям. Творческая деятельность Джамалы и Алины Паш

является ярким и уникальным феноменом не только украинского, но и мирового эстрадного вокального искусства.

В данной статье нами охарактеризовано современное эстрадное вокальное искусство как комплекс системно организованных компонентов, продолжающий сохранять актуальность всех составляющих и характеризующийся ярко выраженной тенденцией к эклектике.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Бойко, А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України / А. М. Бойко // Культура України. Серія «Мистецтвознавство» / Харківська державна академія культури ; заг. ред. В. М. Шейка. – Харків, 2016. – Вип. 53. – С. 107 – 115.
3. Варламов, Д. Народность музыкального творчества как социокультурный феномен в общественном сознании россиян / Д. Варламов. – Саратов : Изд-во Саратовского пед. ин-та, 2000. – 127 с.
4. Григорьева, Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX в. 50 – 80-е годы / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 206 с.
5. Колубаєв, О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / О. Л. Колубаєв ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2014. – 20 с.
6. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
7. Мозговой, М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтв. :17.00.01/ М. П. Мозговой ; Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2007. – 20 с.
8. Поляков, А. С. Методика преподавания эстрадного пения / А. С. Поляков. – М. : Согласие, 2015. – 249 с.
9. Пухарев, П. Співачка Alina Pash: Я люблю свою країну. [Електронний ресурс] / П. Пухарев. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2019/09/15/238177/>. – Дата доступу: 29.03.2020.
10. Рябуха, Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтв. : 17 00.03 / Т. М. Рябуха; Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2017. – 203 с.
11. Самая, Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження / Т. В. Самая // Культура України. Серія «Мистецтвознавство» / Харківська державна академія культури ; заг. ред. В. М. Шейка. – Харків, 2016. – Вип. 53. – С. 50 – 59.
12. Слободяк, Д. Бітанга: Аліна Паш про дебютний альбом [Електронний ресурс] / Д. Слободяк.. – Режим доступу: <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/intervyu-s-alinou-pash.html>. – Дата доступу: 01.04.2020.
13. Тормахова, В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. канд. мистецтв. : 17.00.03 / В. М. Тормахова ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – 17 с.
14. Украинский писатель: успех Джамалы – это победа искусства над попсой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://glavred.info/kultura/368396-ukrainskiy-pisatel-uspeh-dzhamaly-eto-pobeda-iskusstva-nad-popsoy.html>. – Дата доступа: 20.03.2020.
15. Эклектика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vocabulary.ru/termin/eklektika.html>. – Дата доступа: 10.03.2020.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена ведущая тенденция развития современного эстрадного вокального искусства Украины – синтез различных стилевых направлений. Доказано, что эклектика (сочетание разнородных стилевых элементов, отсутствие стилевой целостности) составляет феномен современного эстрадного вокального искусства Украины.

## SUMMARY

The article investigates the leading trend in the development of modern pop vocal art in Ukraine, the synthesis of various styles. It proves that eclecticism (a combination of heterogeneous style elements, lack of stylistic integrity) creates a phenomenon of the modern pop vocal art in Ukraine.

*Дубатовская О. А.*

### **СОНОРНАЯ ФАКТУРА В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ А CAPPELLA: ТЕРМИНЫ, ПОНЯТИЯ, ОПРЕДЕЛЕНИЯ**

*Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка  
(Поступила в редакцию 09.03.2021)*

Последняя треть XX в. в развитии музыкального искусства ознаменовалась появлением новаций в области музыкального языка, связанном, в частности, с актуализацией сонорной техники письма и переосмыслением основных компонентов современной хоровой фактуры.

В хоровой Новейшей музыке *a cappella* сонорная фактура выступает в двух ипостасях: как способ организации хоровой ткани и как её фоническое свойство. Как фонический материал она представлена двумя типами: звуковым пластом на основе гармонии, то есть в виде сонорной вертикали по типу аккорда, и звуковой линией (полосой) любой по ширине горизонтально.

Важнейшими параметрами сонорной фактуры, выражающими музыкальную идею и художественную концепцию произведения, выступают пространственность, плотность, красочность (тембральность).

Одним из основных параметров сонорной фактуры в Новейшей хоровой музыке, выражающим как музыкальную идею и художественную концепцию произведения, так и её отличие от других компонентов целостности, выступает пространственность. Вопрос пространственности в музыке стал одним из основополагающих во 2-й половине XX в. Это связано с появлением новых композиционных техник и новой звуковой эстетики, генезис которой кроется в постмодерном стремлении к широте, объёмности. Подключение глубинного измерения означает освоение трёхмерного слышания хоровой музыки, приобретение ею «объёмности» и, в определённой мере, «стереофоничности». Стереофоническая фактурная трёхмерность в Новейшей хоровой музыке апеллирует к таким пространственным эффектам сонорной фактуры, как пласт, линия, слой, а также полипластовость. При этом «речь не идёт здесь о реальной стереофонии, когда звук подаётся из пространственно разделённых источников, а о её метафоре, когда музыка обретает “внутреннюю”

стереофоничность формально иллюзорную, воображаемую, иногда даже более действенную, чем “внешняя”, обусловленную немусыкальными факторами» [2, с. 179]. Создание стереофонической фактурной трёхмерности характеризуется непрерывностью и дискретностью, образуемыми включением в фактуру пауз. Например, в «Lux aeterna» Д. Лигети [5] 24-голосный микрополифонический пласт, продолжительно звучащий, резко сменяется на шестиголосное «чистое» звучание партии альты – этот способ как бы «разрывает» фактурную ткань. В то же время голосовое уплотнение различных участков сонорной фактуры ведёт к образованию неразличимой звучности и актуализации глубинной координаты пространственности как стереофонической фактурной трёхмерности. В создании пространственного эффекта в хоровой сонорике важное значение имеют динамические акценты. В том же хоре «Lux aeterna» микрополифонический звуковой поток в средней динамике (25-33 тт.) взаимодействует с утолщённой линией, вступившей сначала на *sforando*, а далее от *subito piano* – в кратчайший временной отрезок – вырастает до *fortissimo*. Тем самым актуализируется собственно тембрика (Ю. Холопов), звуковая красочность.

К свойствам, которые выявляют пространственный параметр, относятся непрерывность и дискретность, образуемые включением в фактуру пауз, незаполненных промежутков между фактурными элементами, особенности оппозиции «рельеф – фон». Между тем, для хоровой музыки феномен пространственности не является радикально новым. По справедливому мнению Н. Васильевой, «целый комплекс качеств, имманентно присущих фактуре хоровых произведений разных эпох, вплоть до XX века оставался неизменным» [1, с. 4]. Например, в христианской певческой традиции всегда присутствовали особые принципы расположения певчих на клиросе, а также антифонное пение, исоны, которые были рассчитаны на многоплановое объёмное звучание, обеспечиваемое высокими куполами церквей, голосниками и прочим. То есть пространственность является имманентным атрибутом хоровой музыки. Как художественный эффект и музыкальная универсалия, предназначенная для воплощения конкретных чувств, настроений и создания специфических зрительных и визуальных эффектов, пространственность в Новейшей хоровой музыке создаётся (сочиняется) композитором специально и индивидуально интерпретируется.

Одним из свойств сонорной фактуры выступает пространственность, созданная дублировками, удвоением хоровых партий-голосов. Пространственный формат сонорной фактуры апеллирует к сочетанию фактурных компонентов по горизонтали (в голосе – сочетание звуков) как в последовательном развёртывании музыкальной ткани, так и по вертикали (аппликация, или наложение музыкального и вербального рядов текста), а также к интенции расширения линии до слоя и пласта в целях создания красочного пространственного звучания, отвечающего творческому замыслу композитора. Есть здесь и другая особенность сонорной пространственной вертикали: отдельные голоса либо объединяются в единый пласт (по 5-

7 голосов), либо образуют временные контрапунктические пласты. Так, в «Ирмосе» (№ 3) из «Утрени» (1970) К. Пендерецкого [6] 16-голосная сонорная фактура с высотноразличимыми элементами аккумулируют две противоположности: латентные фактурные линии в виде двух-трёхголосных мелодико-гармонических образований и их «лёгкий» контрапункт.

Пространственная координата в Новейшей музыке апеллирует не только к возможностям человеческого голоса – его диапазону, выносливости, величине звуковой энергии, резонаторным свойствам, но и к целому ряду способов, обеспечивающих как разъятие целостности, так и объединение её составляющих.

Таким образом, фактурное пространство – это организация звуковой материи, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов. Идея расщепления единого в пространственном параметре сонорной фактуры в Новейшей хоровой музыке *a cappella* проявила себя как внутренне организованная целостность, обладающая своими собственными атрибутами – границей, плотностью, размерностью.

Другим важнейшим свойством сонорной фактуры в Новейшей хоровой музыке *a cappella* выступает тембрика и тембральная (хоровая) звучность. Особая семантика темброфонизма хора определяется собственно хоровым звуком, который имеет специфику строя и обладает целым рядом тембральных особенностей. В сонорной хоровой музыке, наряду с традиционным использованием голосов в рамках естественной вокальности, доминируют колористические приёмы: звукоподражание, пение с закрытым ртом на одном или на разные звуки, глиссандо, звучание без определённой высоты, декламация на слоги, согласные, шёпот, дыхание и т. п. В сонорной фактуре они обретают вид какой-либо фактурной формы (А. Маклыгин), где качество, то есть окраска звучности, формируется на основе связи звуковвысотности с регистром, выбором и сочетанием голосов, тесситурой, динамикой, способом артикуляции, образующих целокупно язык сонорной хоровой звучности. Тембральный параметр хоровой сонорной фактуры имеет высотноопределённое «тембральное поле» (Ф. Караев) и высотнонеопределённый «звуковой блок» (П. Булез). Тембровая шкала хоровой сонорной фактуры простирается от тонкого колористического нюанса, например, «укола», «точки» в пуантилистической ткани «Ирмоса» из «Утрени» К. Пендерецкого, до широких полос и динамического глиссандо и кластера в его же «Утрени». Рассмотрим способы создания тембральной фактуры в «Квартале Кордовы» Н. Сидельникова. Композитор использует здесь богатую тембровую палитру хоровой звучности: неполный состав (без баса), для выведения нежными звучаниями возвышенных настроений; тембральный контраст мужского и женского хоров; «ромб-каноны» (термин И. Кузнецова); аккордовые «ноэмы»; имитационные блоки; полиаккорды; движущиеся кластеры. Все эти приёмы призваны одновременно объединять лирические настроения и создавать контрасты. Тембральная близость и плотность голосов способствует, с одной стороны, элиминированию



линейных связей, разделению на сегменты, с другой – слиянию хоровых партий в высотноразличимый на слух массив, то есть суперноголосие. Принципом организации звуковой ткани выступает «лигетиевская» микрополифония. Также становится очевидным преобразование контура «фактурного голоса» в его элементном составе и структурном наполнении. Элементный состав характеризуется с точки зрения звукового и внезвукового аспекта.

Важнейшим параметром хоровой сонорики в Новейшей музыке является фактурная плотность – тембрально-различимая и тембрально-неразличимая звучность. Фактурная плотность апеллирует к степени дифференцированности звуковысотного материала, звуковому амбитусу, регистрам, вокальным возможностям человеческого голоса и т. п. Априори известно, что использование самого нижнего и самого верхнего регистров человеческого голоса не даёт возможности чёткой звуковой фиксации музыкального потока, что используется композиторами в связи с решением конкретной эстетической задачи. При этом следует отметить, что семантизация регистра в хоровой музыке возможна при условии достаточной тембро-звуковой наполненности вертикали. При характеристике фактурной разрежённости характерным является использование крайних регистров, без участия среднего. В этой ситуации нижний и верхний регистры обычно максимально уплотнены за счёт интервального заполнения. Отсюда при анализе современной хоровой фактуры следует обращать внимание на соотношение плотности и разрежённости, которые могут нести не только смысловую, но и конструктивную нагрузку.

Свойство плотности определяется высотой, динамикой, артикуляцией, ритмикой, интервальным соотношением голосов, тембровой составляющей. В одновременности может звучать не одна линия либо точка, а две или несколько; «кипящий» поток может противопоставляться двум или нескольким простым линиям на фоне тихо растущего («расползающегося») неровного по своим непрерывно меняющимся контурам «пятна». Коррелятом фактурной плотности выступает фактурная разрежённость. Параметр плотности в Новейшей хоровой музыке *a cappella* проявляет себя в горизонтальной и вертикальной координатах. Вертикальная плотность состоит в равномерности или неравномерности заполнения одновременного звучания. Горизонтальная плотность заключается в равномерности (несменяемости) или неравномерности заполнения музыкального времени (изменения начального качества звучности – постепенной мутацией его в его же пределах или плавным либо скачковым переходом в новое качество; с равномерной или неравномерной скоростью изменений) [4, с. 460].

Различия в вертикальной и горизонтальной плотности фактуры зависят, таким образом, от сложного сочетания и изменения тембра, динамики, артикуляции, регистра, тесситуры и размещения звукового материала в её пространстве. Наложение различных свойств плотности на сонорные формы даёт новые сонорные звучности. Среди длящихся форм вместо «линий» и «полос» возникают «клубящиеся», «бурлящие», шумно

(или наоборот тихо) несущиеся «потoki» (одна из распространённых сонорных форм) – узкие (от «линий») или широкие (от «полос»). Частный случай «потокoв» – струящиеся в неопределённых и неуловимых контурах алеаторические потоки [4, с 461]. Хоровая сонорная фактура располагает двумя видами плотности: горизонтальной и вертикальной.

Параметр фактурной плотности не работает сам по себе, в «чистом» виде. Как фактурная идея, плотность в вокальной музыке вступает в контакт с динамикой, артикуляцией, фактурными рисунками, драматургией формы. Сонорная фактура изобилует разнообразием средств создания красочного, чувственного звучания в различных стилевых условиях. Так, в хоре «З глыбiні я клічу...» В. Кузнецова сонорная фактурная плотность сформирована на основе традиций знаменного распева. Круг явлений хоровой культуры, с которыми можно проследить связи хора В. Кузнецова, включает в себя течение Новой духовной музыки, с одной стороны, и западноевропейский музыкальный авангард, с другой. При этом, оба художественных направления ориентированы на «диалог эпох» – возрождение традиционных жанров, а вместе с ними фактурных формул, мелодических типов, как духовных вневременных символов в контексте современной стилистики. Композитор предполагают ощущение времени «как связанной линии», ему присущи идеи универсальности религиозного опыта, никогда не теряющие своей актуальности. Хоровую музыку композитора, в особенности на духовную тему, в целом отличает особая возвышенная простота музыкального языка: кантиленность диатонических мелодий, «классические» ассоциации в гармонии, рельефно прослушиваемая полифония и т. д.

Рассмотрение тембральных и плотностных свойств хоровой сонорной фактуры позволили определить особенности строения хоровой фактуры и тем самым выявить её специфику в условиях стереофонии.

Явление полипластовости в хоровой сонорной фактуре в условиях вертикали выступает одной из сложнейших фактурных форм. Его характеризует одновременное сочетание разнородных сонорных фактурных типов в единое целое. Фактурные типы как элементы сонорной фактурной целостности могут быть представлены функционально дифференцированной линией (одноголосной или утолщённой за счёт унисона, дублировки), слоя и пласта. Полипластовость образуется путём не простого присоединения голосов, слоёв и линий друг к другу, а на основе принципа сходства тембров или тембровой комплементарности. В свою очередь, темброво-регистровая система сонорной полипластовой фактуры в хоре *a cappella* зиждется на характере сочетания голосов, нацеленном на выполнение конкретной звукоэстетической задачи.

Так, в хоре «Benedictio» У. Сисаска сонорная фактура отчётливо делится на пласты – мелодико-тематический (рельеф), фонический (гармонические соноры) и макрозвуки (кластеры). Переменность сонорных форм за счёт колебаний плотности фактуры генетически связана с главным старинным приёмом сопоставления звуковых масс. Отсюда личное

обращения к Богу становится неотделимо от вселенской молитвы. Композитор сочетает здесь стародавние и современные приёмы хорового письма: с одной стороны, поступенное, плавное голосоведение с опорой на попевочный принцип, характерное для строчного пения, с другой – многоголосные сонорные наложения, практикуемые в музыке XX в. Линии объединены в пласты, пласты – в звуковые массивы.

Многослойность фактуре «Benedictio» обеспечивается педалью в виде выдержанных звуков или аккордов, на фоне которых движутся остальные мелодические и гармонические голоса, контрапунктирующими голосами и подголосками, которые образуют самостоятельные линии, равнозначные теме, а также линиями, вырастающими из самой темы и имеющие подчинённое значение. Производные линии вступают в диалог с линией-темой, сообщая фактуре плотность, наполненность. Важная выразительная роль в создании сонорного типа звучности принадлежит динамике, которая мобильна и прихотлива. Драматургия динамических оттенков изменения звука в хоре предстаёт как целенаправленная, крещендирующая: от пиано к форте в первой части, и основанная на контрастном сопоставлении – во второй. В кульминациях используется фортиссимо – и у семи- и четырёхголосного хора. Отсюда артикулирование зиждится не на вокальном субстрате (пение без перерыва дыхания, на гласных, с перенесением согласных, заканчивающих слог, к следующему слогу, а также пропевание сонорных звучаний согласных), а на инструментальном, то есть на пределе возможностей человеческого голоса. Тем самым разделение хора на пласты, слои, линии (согласно теории А. Маклыгина) по тембральному признаку является отличительной особенностью сонорной хоровой полипластовости, и её симптоматикой [3]. Направленность фактурной концепции на тембризацию обеспечивает хоровой звучности красочность и динамическую гибкость, что является одной из фундаментальных основ хорового искусства в целом.

Таким образом, в Новейшей хоровой музыке сонорная фактура представлена двумя типами: 1) вертикалью – звуковым пластом на основе гармонии, то есть в виде сонорной вертикали по типу аккорда и его фоническое решение («гармоние-тембровые вертикальные созвучия» по Ю. Холопову) 2) горизонталью – любой по ширине звуковой линией, на основе аккорда (полоса) и полифонии (квазиполифонии; движущийся кластер, где голоса подчинены квазиконтрапунктическим закономерностям.). Все виды сонорной фактуры в Новейшей хоровой музыке естественно объединяются с выразительностью тембров, регистров, динамики, исполнительской артикуляции, фактором плотности, другими элементами фактурного материала. Строение хоровой сонорной фактуры определяется количеством голосов (хоровых партий), их расположением и типом связей в горизонтальной и вертикальной координатах. В параметре высотного поля сонорной фактуры определяющим фактором выступает количество голосов в вертикальном измерении, аккумуляруемое понятием «множественность» (начинается с двузвучия и унисонного однозвучия).

Сонорная хоровая фактурная техника в целом представляет собою сложное синтезированное явление конца XX в. Она является главным отражателем новых идей музыкального радикализма, в котором были пересмотрены классические взгляды на композиционное строение произведений, их гармонический язык. Произошло высвобождение одного из главных компонентов фактурного тезауруса – тембра. Этот компонент важен в хоровой музыке, поскольку объединение множества фактурных линий, партий с особыми артикуляционными возможностями даёт актуальную вариативность в решении композиторской творческой концепции.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева, Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблемы фактуры : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Н. Э. Васильева ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб, 2000. – 24 с.
2. Кюрегян, Т. С. Музыкальное письмо / Т. С. Кюрегян // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М., 2007. – С. 172 – 182.
3. Маклыгин, А. Л. Сонорика / А. Л. Маклыгин // // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М., 2007. – С. 382 – 411.
4. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. / Ю. Н. Холопов. – М. : Композитор, 2003. – Ч. 2. – 624 с.
5. Ligeti, G. Lux aeterna for sixteen-part mixed choir a cappella / G. Ligeti. – Frankfurt ; London ; New York : Litoff / Peters, 1968.
6. Penderecki, K. Stabat Mater. A tre cori a cappella : partitura / K. Penderecki. – Kraków : PWM Edition, 1966. – 24 s.

#### РЕЗЮМЕ

Сонорная хоровая фактура в целом представляет собой сложное синтезированное явление конца XX в. С нею связано высвобождение одного из главных компонентов фактурного тезауруса – тембра. Этот компонент важен в хоровой музыке, поскольку объединение множества фактурных линий, партий с особыми артикуляционными возможностями даёт вариативность в решении композиторской творческой концепции.

#### SUMMARY

The sonorous choral texture as a whole is a complex synthesized phenomenon of the late XX century. The release of one of the main components of the textured thesaurus – the timbre – is associated with such phenomenon. This component is important in choral music, since the combination of many textured lines, parts with special articulation capabilities gives variability in solving the composer's creative concept.

*Ли Шаохань*

### **ОПЕРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ НАЦИОНАЛЬНОГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА КИТАЯ: ИСТОРИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 19.02.2021)*

Современный оперный театр стремится к преодолению сложившихся традиций. В первую очередь, этот процесс воплотился в желании практиков театра выйти за пределы зрительных залов, создать новое театральное пространства, превратить театр в площадку для диалога национальных

культур, зрелищных хеппенингов. Сегодня отмечается увеличение числа разножанровых и монографических оперных фестивалей, позволяющих широко использовать нетрадиционные театральные и сценические площадки, а также открытое пространство (open-air) от античных руин до специально построенных летних театров. Оперное фестивальное движение предоставляет режиссёрам, сценографам, исполнителям уникальные организационные и творческие возможности. Фестиваль как явление художественной жизни отличается особой атмосферой праздника, оригинальностью репертуарного предложения, широкой демонстрацией художественных и технических возможностей. Оперные фестивали также можно рассматривать как специфическую форму культурного диалога, в рамках которого реализуются творческие и интеллектуальные проекты нашего времени.

Национальный центр исполнительских искусств (Национальный Большой театр Китая) – одна из самых престижных музыкальных площадок мира. В 2009 г. здесь состоялся первый международный оперный фестиваль, который послужил импульсом к переоценке содержания и смысла фестивальной практики XXI в., заложил традиции межнационального творческого обмена и коммуникации. За свою недолгую историю фестиваль собрал созвездие выдающихся мировых режиссёров (Д. Аббадо, А. Степанюк, Уго де Ана, Я. Коккос, К. Хольтен, В. Вендерс), дирижёров (Д. Ренцетти, Р. Саккани, Л. Маазель, В. Гергиев, Люй Цзя), исполнителей (Л. Нуччи, Д. Ренцетти, Х. Кура, Н. Крастева, Юань Чэнье, Яо Хунье). Большой театр каждый год расширяет программу творческих и образовательных проектов, привлекает к сотрудничеству специалистов из Европы, Америки и Азии, реализует совместные постановки с ведущими оперными театрами мира. В ряду интересных постановок – опера «Волшебная флейта» В. А. Моцарта (поставлена совместно с Национальным оперным театром Норвегии и Гонконгским оперным театром), «Риголетто» Д. Верди (с театром Реджио ди Парма), «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччини (с театром «Ла Фениче») и другие. «Волшебная флейта» В. А. Моцарта стала первой оперой Национального Большого театра, поставленной на немецком языке в Китае, в исполнении которой принимали участие артисты из восьми стран. Мировая премьера с успехом прошла 5 ноября 2009 г. в Гонконге [1].

Венецианский театр «Ла Фениче» любят поклонники высокого искусства. Он существует более 200 лет и все эти годы не выходит из списка самых востребованных, престижных и посещаемых мировых оперных театров. На его сцене состоялись премьеры опер Д. Верди, Д. Россини, Б. Бриттена и других. Нередко театр обращается к современным версиям классических опер. Одна из таких – «Мадам Баттерфляй», поставленная совместно с труппой Национального Большого театра в 2009 г. Режиссёр Даниэле Аббадо привнес в постановку смелое минималистическое решение, сместив региональные и временные рамки. Смена сцен происходила при помощи изменения цвета 114 светодиодных ламп. Декорации и театральные костюмы были разработаны и выполнены китайскими художниками Большого театра. Для театра это была первая попытка самостоятельного

изготовления оригинальных декораций к иностранной опере. Причиной использования такого минималистичного стиля на сцене является то, что зрители хорошо знакомы с сюжетом и музыкой оперы, а пустое пространство давало возможность для актёрской импровизации [2]. В постановке принимали участие китайские исполнители Се Тянь, Чжу Айлань, Яо Хун (рисунок 1).



Рисунок 1. Сцена из оперы «Мадам Баттерфляй», 2009 г.

В рамках фестиваля 2009 г. состоялась интересная премьера оперы «Риголетто» Д. Верди, которая представляет собой версию итальянского театра Реджио ди Парма 1987 г. Это стало первым случаем, когда театр Пармы позволил неитальянскому театру использовать постановку. Костюмы и сценические декорации изготавливались Большим театром в строгом соответствии с требованиями театра Реджио ди Парма, который передал права на них. Спектакль был наполнен итальянским колоритом: костюмы, декорации, атрибуты. Специально для этой премьеры Большой театр пригласил итальянского баритона Лео Нуччи для исполнения партии Риголетто. Утвердившись в постоянном репертуаре театра, опера «Риголетто» со временем подверглась влиянию китайского искусства, произошла так называемая «китаизация» постановки: произведено обновление костюмов и декораций с китайским колоритом, приглашённых артистов сменили китайские исполнители (Юань Чэнье, Яо Хунье), а итальянского дирижёра Д. Ренцетти – китайский маэстро Люй Цзя [3].

«Севильский цирюльник» является первой частью из трилогии «Фигаро» французского драматурга П.-О. Бомарше. В 1816 г. молодой итальянский композитор Д. Россини всего за 13 дней написал оперу по ней, причём премьера состоялась в том же году в римском театре Арджентина. В 2011 г. Национальный Большой театр в сотрудничестве с американским художественным фестивалем Кастлтон осуществили совместную постановку «Севильского цирюльника», пригласив дирижёра Л. Маазеля. На оперном фестивале Большого театра в 2016 г. состоялась очередная постановка оперы, которой дирижировал Р. Саккани. В ней приняли участие китайские исполнители Ляо Чанъюн и Сунь Ли.

Постановку отличают интересная сценография и театральные костюмы. Художник Чжан У, работая над дизайном сцены, был вдохновлён образами Испании, в частности, архитектурой А. Гауди. Стиль, в котором творил А. Гауди, относят к модерну, однако в своём творчестве он

использовал элементы различных стилей, подвергая их творческой переработке. Постройки архитектора включают в себя сложные естественные, органичные формы и пространственные конструкции: гиперболоиды, коноиды и геликоиды. На сцене представлены живописные испанские пейзажи и виды. На сооружённой площади Севильи все дома и окна имеют вид изогнутых фигур, и такой криволинейный архитектурный стиль своим видом напоминает человеческое тело (рисунок 2). Размещение на сцене подобных гиперболических искажённых зданий не только позволило соединить особенности сценического дизайна и сюжетного юмора, но и подарить публике неограниченный простор для воображения [1].



Рисунок 2. Сцена из оперы «Севильский цирюльник», 2013 г.

В 2014 г. Национальный Большой театр совместно с Мариинским театром Санкт-Петербурга поставил оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Для китайского театра это была первая постановка оперы на русском языке. Режиссёр А. Степанюк, работая над спектаклем, отметил, что необходимо одновременно с соблюдением классических традиций придать этой опере дыхание молодости, поэтому вся сцена была выложена яблоками, символизирующими порывистость и пылкость (рисунок 3) [1].



Рисунок 3. Сцена из оперы «Евгений Онегин», 2014 г.

Туринский театр Реджо является одним из самых авторитетных оперных театров Европы. В 2015 г. итальянский театр совместно с Национальным Большим театром Китая поставил оперу К. Сен-Санса «Самсон и Далила». Режиссёр и сценограф Уго де Ана создал оперу «мира воображения», где все эмоции и чувства по сюжету оказались гиперболизированными, чтобы подчеркнуть драматизм действия. Оформление сцены отличалось мрачным колоритом, сложными громоздкими конструкциями, костюмы были ультрасовременными и эклектичными.

Например, конструкции некоторых зданий рушились на сцене, часть колонн наполовину висела в воздухе, бутафорские лошади стояли на сцене вверх ногами. Посредством применения таких сюрреалистических приёмов спектакль казался оригинальным и фантастическим. В спектакле был задействован большой состав артистов хора и танцовщиков. Главные партии исполнили Хосе Кура и Надя Крастева [1].

Яркой премьерой фестиваля 2015 г. стала постановка оперы Д. Умберто «Андре Шенье» совместно с английским Королевским оперным театром и американским оперным театром Сан-Франциско. Режиссёр Д. Мак Викар представил на сцене стиль периода Великой Французской революции: воссозданные парижские улочки, французские гостиные, изысканные наряды аристократов (рисунок 4) [4].



Рисунок 4. Сцена из оперы «Андре Шенье», 2015 г.

В 2017 г. Большой театр осуществил несколько оперных премьер: «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти совместно с Мариинским оперным театром; «Фальстаф» Д. Верди совместно с Венским государственным оперным театром; «Тристан и Изольда» Р. Вагнера совместно с театром Фестшпильхаус из Баден-Бадена, Польским Национальным оперным театром и американским театром «Метрополитен-опера». Постановки выделялись яркой сценографией. Так, в визуальном решении оперы «Лючия ди Ламмермур» художник Я. Коккос использовал архитектурные декорации, костюмы и свет красного цвета, обладающего символическим значением, а также применил аллегорические картины и скульптуры (рисунок 5). Красный цвет выступает символом жестокости, крови и насилия, что перекликается с темой оперы [1].



Рисунок 5. Сцена из оперы «Лючия ди Ламмермур», 2017 г.



Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» занимает особое место в творчестве композитора. Эта комедия отличается юмором и лёгкостью. Опера, поставленная на сцене Большого театра Китая совместно с английским Королевским оперным театром и австралийским оперным театром в 2018 г., стала непривычной для китайского зрителя. Постановка выделяется сложными пластическими трансформациями, сочетает современные подходы к сценическому искусству с традиционной визуальной эстетикой. Режиссёром выступил датчанин Каспер Хольтен, который привнёс дизайнерские новации в визуальное решение: зигзагообразные призмы, прямоугольные и квадратные деревянные блоки, вращающиеся предметы, создающие ощущение «хаоса». Все предметы, вписанные в пространство сцены, функциональны и символичны. Так, доминирующий кофейный цвет указывает на простоту и повседневность, круглые деревянные столы и стулья в сочетании с белыми скатертями и зелёным орнаментом символизируют энергию новой жизни, свет и чистоту. Вращение объектов на протяжении всего действия – это неперенное направление исторического развития, смена старого и нового, постоянно происходящее по кругу [6]. Для оперы Р. Вагнера были приглашены датский певец Д. Рейтер, который исполнил партию Ганса Сакса, в роли главной героини Евы Погнер – американская певица Аманда Маджески [1].

Одной из последних удачных премьер на фестивале стала опера Ж. Бизе «Искатели жемчуга», представленная в 2019 г. Это совместная работа Национального Большого театра и Берлинского национального оперного театра. Постановку осуществил кинорежиссёр Вим Вендерс, который впервые обратился к жанру оперы. Поскольку для большинства своих фильмов режиссёр писал сценарий самостоятельно, то и для либретто оперы «Искатели жемчуга» на французском языке он внёс корректировки, сделав повествование и экспрессию более ясными и ритмичными [1]. Сценографическое решение оперы довольно упрощено, минималистично, но свежо. Главные герои и хор изображены детально и тонко в аспекте подхода к персонажам и психологической экспрессии, пение и актёрская игра сливаются воедино. На сцене отсутствует пейзаж или реквизит. Мягкое освещение под углом падает на сцену, превращая сцену в песчаный пляж, искрящийся ракушками. Из декораций на сцене есть только занавес, символизирующий красочный шатёр [7].

Выявляя тенденции оперного фестивального искусства Китая, отметим, что современная опера устояла перед «ярмарочным», чисто зрелищным соблазном, сумела сохранить и преумножить классические традиции высокого искусства, приобрести и осмыслить театральные новации, заложенные лучшими представителями мировой режиссуры и исполнительского искусства.

Для всех совместных постановок Национальный Большой театр создавал две группы артистов А и В, которые выступали попеременно. Группа А являлась международной и состояла из приглашённых артистов мирового уровня, тогда как группа В включала именитых китайских оперных

исполнителей. Такая модель предоставляла полноценные возможности для общения между обеими группами в процессе репетиций и выступлений, что создало творческую площадку для обучения молодых артистов китайской группы. Артисты оркестра и хора также имеют возможность сотрудничать с лучшими дирижёрами, представляющими ведущие мировые дирижёрские школы.

Обобщая вышесказанное, отметим, что оперный фестиваль Национального Большого театра является одним из самых важных оперных фестивалей Китая не только по причине исключительного творческого коллектива, высокопрофессионального оркестра и хора, но и в силу того, что Большой театр принимает новации, благодаря обмену и сотрудничеству совершенствует собственный творческий опыт. Одновременно с созданием множества ярких китайских и зарубежных постановок театр предоставляет молодым китайским исполнителям площадку для творческого диалога, знакомит с лучшими творениями мирового оперного искусства, вместе с тем популяризирует выдающиеся произведения китайского оперного искусства. Это важный шаг на пути развития театра как ведущей оперной арены мирового уровня.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 中国国家大剧院 / Официальный сайт Национального Большого театра Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chncpa.org/> – Дата доступа: 21.10.2020.
2. 雅江. «雅江»LED助力《蝴蝶夫人》国家大剧院演出.. 戏剧电影与电视艺术2009年. 第04期. 第93页. = Светодиоды. «Яцзян» как помощь в постановке «Мадам Баттерфляй» Национального Большого театра // Искусство театра, кино и телевидения. – 2009. – № 4. – С. 93.
3. 左祐珺. 国家大剧院《弄臣》第三轮上演本土化成功了吗?.. 《歌剧》2011年. 第10期. 第42-43页. = Цзо, Хуфа. Успешна ли локализация третьей постановки «Риголетто» Национального Большого театра? / Хуфа Цзо // Опера. – 2011. – № 10. – С. 42 – 43.
4. 李晓冬. 穿越历史的爱恨情仇--观《安德烈谢尼埃》中国首演.. 人民音乐.2015年. 第09期. 第15-19页. = Ли, Сяодун. Любовь и ненависть сквозь историю – китайская премьера «Андре Шенье» / Сяодун Ли // Народная музыка. – 2015. – № 9. – С. 15 – 19.
5. 卜之. 旧制度的哀歌, 大革命的批判--评国家大剧院版《安德烈谢尼埃》.. 《歌剧》. 2015年. 第07期. 第16-18页. = Ка, Чжи. Элегия старой системы, критический анализ великой революции – критика постановки «Андре Шенье» Национального Большого театра / Чжи Ка // Опера. – 2015. – № 7. – С. 16 – 18.
6. 王彬入.博采众善, 匠心独具--记国家大剧院2018版《纽伦堡的名歌手》.. 《歌唱艺术》. 2018年. 第09期. 第56-62页. = Ван, Биньжу. Заимствование лучшего, уникальный замысел – записки о постановке Национального Большого театра 2018 года «Нюрнбергские мейстерзингеры» / Биньжу Ван // Музыкальное искусство. – 2018. – № 9. – С. 56 – 62.
7. 陈志音.那片海滩上的斑驳光影--听国家大剧院歌剧《采珠人》.. 《歌剧》. 2019年第06期第16-20页 = Чэнь, Чжиинь. Разноцветные светотени на пляже – слушая

оперу Национального Большого театра «Искатели жемчуга» / ЧжииньЧэнь // Опера. – 2019. – № 6. – С. 16 – 20.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируются основные тенденции развития оперного фестиваля Национального центра исполнительских искусств в Пекине. На примере совместных международных оперных проектов раскрываются режиссёрские и сценографические новации, показывается, как концепция развития фестиваля повлияла на оперную практику Китая.

#### SUMMARY

The article analyzes the main development trends of the Opera Festival of the National Center for the Performing Arts in Beijing. On the example of joint international opera projects, directorial and scenic design innovations are revealed, it is shown how the concept of the festival's development influenced the operatic practice of China.

*Мартынова В. И.*

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ СО СТРУННЫМ ОРКЕСТРОМ А. ЗНОСКО-БОРОВСКОГО КАК ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ УКРАИНСКОГО ГОБОЙНОГО КОНЦЕРТА**

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского  
(Поступила в редакцию 06.01.2021)*

В позднем периоде творчества А. Зноско-Боровского (1908 – 1983) ведущее место занимают три камерных концерта – для гобоя (1970 – 1971), флейты (1973), тромбона (1975). Обращаясь к концертному жанру в его камерной модификации, композитор ориентировался на неоклассические истоки, что в общем смысле означает, по В. Варунцу [1, с. 75]: а) воспроизведение стилезыкового комплекса, жанров и приёмов письма эпохи барокко (реже – позднего Возрождения и раннего классицизма); б) их «осовременивание» за счёт широкого использования композиционных средств музыки XX в.; в) органическое сочетание на уровне стилистики неоклассического произведения этих составляющих.

На композиционном уровне эти установки конкретизируются, по мнению автора, из: 1) «антипрограммности»; 2) сюитности как доминирующей тенденции в формообразовании, которая заменяет одночастные поэмность и принцип симфонизма; 3) камерности замысла и формы как следствие ухода от философско-обобщающих концепций; 4) «антисонатности» в виде возрождения досонатных форм музицирования с их бесконфликтностью; 5) «театрализации» музыкальной драматургии, «картинности»; 6) камерного состава оркестра; 7) использования классических форм строгого строения с рельефным тематизмом; 8) опоры на мажоро-минорную систему с подключением новой тенденции к «централизации тона»; 9) доминирования принципа вариантной оstinатности.

Характеризуя неоклассицизм А. Зноско-Боровского, С. Свиридова отмечает его родство с прокофьевским, что отражается через «рельефность,

выразительность мелодических линий и тематизма, динамическую интонацию, которая передаёт действие, движение» [3]. Прокофьевское доминирование светлого оптимистичного начала – «жизнерадостная свадьба, остроумная шутка, тонкое изящество лирики» [4, с. 70] – мировоззренческая особенность, отражённая в концертном стиле А. Зноско-Боровского, представленного первым из трёх концертов 1970-х годов – гобойным.

Этот концерт, как и два других – флейтовый и тромбонный, построен на основе трёхчастной (барочной) модели с «выпуклым» тематизмом, который «контрастирует как на уровне целого, так и на уровне основных тем, которые взаимодополняются и обогащаются» [3], представляя производные контрасты между ритмизированной активностью и песенной лирикой.

Своё произведение композитор посвятил его первому исполнителю – Н. Деснову. Все основные события здесь сосредоточены в I части – *Allegro molto*, 2/2, расширенная тональность с центральным тоном С, полная сонатная форма с оркестровыми речитативами (*Larghetto* и *Andante*) в разработке и виртуозной каденции солиста в конце. Первая тема строится на основе сочетания квартовых интонаций, среди которых выделяется тритоновая (нисходящая ум5 в партии оркестра). Со вступлением солирующего гобоя развитие строится на основе регистрово рассредоточенных кварт, септим и октав, объединённых в токкатном ритме *perpetuum mobile*. Достигнув кульминации, мелодические мотивы измельчаются паузами, чтобы потом вернуться к непрерывному движению, которое передаётся от солиста к оркестру. К концу изложения главной партии от её темы остаётся два сегмента: «тяжёлые» императивные аккорды оркестра с постепенным ритмическим замедлением (от восьмых до целых длительностей) и короткие «взлёты» гобойного соло, после чего (сначала в оркестре) вступает тема побочной партии (*Meno mosso*, 4/4, *p*, авторская ремарка – *espressivo*).

Несмотря на внешний резкий контраст тем, они интонационно родственные через те же квартовые и октавные ходы, их можно считать лейт-интерваликой всего концерта. Этому способствует и быстрый отход от «лирики» в побочной теме, которая ускоряется, имитируется, крещендируется, будто вливаясь непосредственно к разработке (*Allegro molto*, 2/2).

Разработка построена на сопоставлении тем главной и побочной партий в следующей последовательности. Сначала в видоизменённом варианте и новой тональности (условный *B-dur*) воспроизводится первая тема, дальше резко отделяясь от второй, представленной в оркестре (*Largamente*, 4/4, *f*). Это «вкрапление» эмоциональной лирики быстро будто бы гасится: в оркестре (*Allegro molto*) появляется и довольно интенсивно развивается на восходящей динамике тема главной партии, которую дальше подхватывает солист, и звучит в *tutti* до кульминации (*allargando*, *a tempo*, *marcato*, *f*), приходящейся как раз на зону «золотого сечения».

Начало репризы воспринимается как продолжение разработки, как бы утихает, оставляя после себя выразительную микрокаденцию из восходящих

кварт и нисходящих октав солирующего гобоя, звучащего на фоне выдержанных аккордов оркестра (текстовая ремарка – *calla parte*). Далее (*Meno mosso*) начинается репризное возвращение побочной партии в новой тональности (условный *D-dur* вместо предыдущего *A-dur*). Как и в экспозиции, эта тема быстро приобретает черты моторики, производной от главной партии.

Завершению тематического «диалога-согласия» предшествует сначала оркестровое *Largamente* на материале темы побочной партии (реминисценция фрагмента с разработки), а затем развёрнутая сольная каденция (авторская ремарка – *a piacere*), которая распределяется на два сегмента, разделённых фермой. Первый воспроизводит «токкату» главной партии, второй (*Andante*, авторская ремарка – *veloce*) строится на интонациях побочного, переводя их в секвенционно-фигуративные пассажи различного ритмического рисунка, с возвращением к исходной лейт-интервалике – ряду разнонаправленных кварт. Это резюмируется сжатой кодой *tutti* (*Allegro molto*), в которой господствует образ императивной главной темы, которая в пределах I части является своеобразным образным рефреном.

II часть (*Andante*, 4/4, простая трёхчастная форма свободного строения, «центральный тон» – A) выделяет солирующий гобой, трактованный в пасторальной семантике. Это лирический центр концерта, где не исключаются и «вспышки» эмоциональной экспрессии, что отражено через чередование динамических нюансов и разнохарактерных штрихов. *Andante* начинается с *solo* гобоя в стилистике пасторального наигрыша (имитация фольклорной «жалейки»), в котором первоначальное *ostinato* перерастает в открытую фигуративную мелодию, подхватываемую оркестром (авторская ремарка – *dolce*). Второе предложение этой темы-периода является развивающим и демонстрирует склонность к эмоциональной экспрессии, приводящей к разукрупнению кантиленных фраз с возвращением к интонациям сольного гобойного вступления.

Середина формы (авторская ремарка – *a piacere*) представляет собой эмоционально напряжённую фигуративную каденцию солиста, сопровождаемую оркестром (*ff*, авторская ремарка – *marcato*), который вступает в диалог с гобоем при достижении общей кульминации всей части. После небольшой связки на материале гобойного вступления (здесь изменены регистры в сторону их понижения) включается реприза основной темы (здесь она является фактически единственной). Её динамика (как по образности, так и по громкости) направлена на постепенное угасание (до *ppp* в последних тактах).

Финал (*Allegro con brio*, 4/4, форма рондо-сонаты с эпизодом вместо разработки, тональный центр – *D-dur*) имеет обобщающий смысл и создаёт семантико-структурную «арку» с I частью, что не исключает использования модифицированного материала лирической второй. Тема рефрена, изложение которой начинается в оркестре, сразу же возвращает к «токкате» главной партии I части с выделением лейт-интервалики в виде кварт и септим. Рефрен изложен в форме периода с двумя предложениями (как и в теме

II части); из них второе является развивающим, а первое – экспозиционным (необарочная диспозиция «ядро – развёртывание»). В отличие от барочных образцов такое соотношение в данном случае является масштабно достаточно развёрнутым и происходит на уровне предложений гомофонно-гармоничной структуры сложного периода.

Рефрен содержит тенденцию к репризному замыканию, причём повторяются в нём всего четыре такта темы, снова подчёркивает её сходство с барочной моделью. Вторая тема – тема побочной партии рондо-сонаты существенно контрастирует с «токкатным» рефреном и отличается мелодией широкого дыхания, близкой, несмотря на иной характер образа, теме лирической II части. Тема проводится по принципу двойной экспозиции: сначала в оркестре, затем – у солиста. Её первый показ сопровождается остиной фигурацией шестнадцатыми, а второй (авторская ремарка в партии гобоя – *cantabile*), фактически двухтемный, строится как контрапункт мелодий рефрена и эпизода.

Далее в сокращённом варианте восстанавливается исходный материал темы побочной партии, который путём темпового ускорения будто перерастает в рефрен, где восстанавливается гротескная токкатность. Вариантное сопоставление тем продолжается и в дальнейшем, при этом доминирует вторая из них, кантабильная, которая оказывается родственной теме побочной партии I части, представленной как средний эпизод (*Meno mosso, espressivo, p*, тональный центр – *h-moll*). Изложение данной темы воспроизводит динамический профиль предыдущих лирических тем концерта, изменяющегося в направлении ускорения за счёт длительностей (ритмичное уплотнение [2]) в движении от восьмых, триолей восьмыми в шестнадцатых в заключительных многорегистровых пассажах, а также темповых ремарок (*piu mosso, accelerando*).

Со вступлением раздела, обозначенного как *Allegro con brio*, возвращается материал рефрена, появление которого свидетельствует о начале репризы формы рондо-сонаты. Материал темы существенно обновляется звуковысотно, ритмически и фактурно, достигая кульминации, как бы временно прерывается, не получая логического завершения. На динамике *subito* (смена кульминационного *f* на *p*) вступает репризное проведение видоизменённой темы побочной партии, которая сначала звучит у гобоя, а затем – в оркестре, получая мотивную разработку, что частично компенсирует отсутствие разработочного раздела в форме финала. Завершается III часть стремительной кодой на теме рефрена, которая звучит после небольшой связки и окончательно уплотняет фактурную горизонталь до максимума за счёт темпового фактора (авторские ремарки – *Ancora piu mosso* и *Presto*).

В исполнительском плане концерт А. Зноско-Боровского является виртуозным современным произведением, основанным на актуальных для периода его написания тенденциях в гобойном концертном творчестве. В частности, лейт-интервалика концерта («каскады» кварт и септим) корреспондирует с опусами для гобоя зарубежных мастеров тех лет: Сонатой

Д. Кракстон (США, 1965 г.); «*Suite monodique*» для гобоя соло Е. Бозза (Франция, 1971 г.); № 3 из цикла «5 пьес для гобоя соло» А. Дорати (Венгрия – США, 1980 – 1981 гг.). О знании композитором этих или подобных произведений свидетельствует даже такая «деталь», как вариант *ossia*, предложенный им во вступлениях-связках к изложению ряда тем концерта, в частности, обеих тем I части, где предполагается использование гобоя французской системы, в то время как в тогдашнем СССР основу составляли инструменты немецкого образца.

Доподлинно неизвестно, обращался ли А. Зноско-Боровский непосредственно к гобоистам по поводу сольной партии своего концерта, но нет сомнений в том, что Н. Деснов, которому посвящено произведение, мог иметь отношение и к его технической стороне. Об этом свидетельствует довольно удобная, особенно в ответственных местах, аппликатура, позволяющая выполнять сложные интервальные последовательности, а также штриховая палитра, соответствующая характеру тем и учитывающая специфику штрихов на гобое. Нет в концерте и существенных проблем с дыханием гобоиста, что отражено с помощью продуманной фразировки, а также через специальные нотные отметки, фиксирующие возможные моменты его взятия.

Определённые трудности, которые являются, по нашему мнению, главными в данном концерте, возникают в связи с регистрами, охватывающими значительный диапазон – от самых низких доступных гобоем звуков *h* и *b* малой октавы до самых высоких точек – *e* и *f* третьей октавы. В сочетании с довольно сложной интерваликой такие регистровые «перепады» затрудняют чистоту интонирования, что заставляет гобоиста держать постоянный контроль над ней, отвлекаясь от решения художественных задач, что особенно показательно для быстрых тем крайних частей произведения.

Концерт А. Зноско-Боровского, полностью соответствующий уровню виртуозного гобойного исполнительства новейшего времени, ещё не стал востребованным среди украинских гобоистов. Причиной этого видится некая «нейтральность» его тематических комплексов, где господствующей выступают конструктивные идеи, сосредоточенные в интервальных микроинтонациях. Однако в данном произведении воссозданы и глубинные качества гобойного стиля, представленные в двух разновидностях: виртуозном *motto* (быстрые темы крайних частей) и пасторальной кантилене с явными признаками украинского фольклорного мелоса (медленная средняя часть).

Концерт А. Зноско-Боровского – произведение, способное достойно представлять Украину на арене мирового гобойного искусства последней трети XX – начала XXI в.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Варунц, В. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки / В. Варунц. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.

2. Игнатченко, Г. И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры : в 2 ч. / Г. И. Игнатченко. – Харьков : Харьковский гос. ин-т искусств, 1984. Ч. 2. Плотность фактурной горизонтали. – 24 с.

3. Свиридова, С. Камерный концерт как проявление неоклассических тенденций в творчестве А. Зноско-Боровского [Электронный ресурс] / С. Свиридова. – Режим доступа: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Mz\\_2013\\_23\\_13.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mz_2013_23_13.pdf). – Дата доступа: 22.12.2020.

4. Тараканов, М. Стиль симфоний Прокофьева / М. Тараканов. – М. : Музыка, 1968. – 432 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению композиционно-драматургических и исполнительских особенностей Концерта для гобоя с камерным оркестром А. Зноско-Боровского как первого образца претворения этого жанра в украинской музыке Новейшего времени. Выделены черты гобойного стиля композитора, сочетающего неоклассические и неофольклорные компоненты, детально проанализированы тематизм, синтаксис и фактура сочинения, систематизированы особенности применённых в нём исполнительских средств.

#### SUMMARY

The article is devoted to the consideration of the compositional, dramatic and performing features of the Concerto for Oboe with a Chamber Orchestra by A. Znosko-Borovsky as the first example of the implementation of this genre in Ukrainian music of the latest time. The features of the composer's oboe style, combining neoclassical and neo-folklore components, are highlighted, the thematism, syntax and texture of the work analyzed in detail, the features of the performing means used in it systematized.

*Мдивани Т. Г.*

### **СИМЕОН ПОЛОЦКИЙ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ (КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 14.12.2020)*

В последней трети XX – начале XXI в. в творчестве белорусских композиторов активизировался интерес к теме национальной истории, старине, манящей своим героическим прошлым и архаической образностью, познанию смысла духовной жизни и личностям, составившим славу отечества. Интерес вылился в написание ряда сочинений различных жанров – опер, балетов, симфоний, ораторий, программных камерных сочинений, среди которых балеты «Избранница» (1970) Е. Глебова, «Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани (1995), «Витовт» (2013) и «Анастасия» (2018) В. Кузнецова; оперы «Францыск Скарына» (1982) Д. Смольского, «Дикая охота короля Стаха» (1988) В. Солтана, «Князь Наваградскі» (1992) А. Бондаренко; мюзикл «Софья Гольшанская» (2013) В. Кондрусевича; симфонии «Каложа» (1972) В. Войтика, «Память земли» (1984) и «Полоцкие письма» (1987) А. Мдивани, «Францыск Скарына, жыццё і бессмяротнасць» (1990) В. Дорохина, «Покаянная» (1992) и «Белая Русь» (2000) О. Ходоско;



симфоническая поэма «Заславльская легенда» (1986) В. Помозова и мистерия «Франциск» (1990) А. Литвиновского, «Софийский собор» для фортепиано, оркестра и органа и духовная кантата «Молитва во скорбии» на тексты Симеона Полоцкого (1996) А. Короткиной, «Псалтырь пророка Давида» (1991) Л. Шлег, вариации для оркестра «Из белорусского эпоса» (1970) Л. Захлевно, оратории «Кастусь Калиновский» (1988) В. Кузнецова и концерт-феерия «Юрьев день» (1989) Л. Шлег, «Литургия Иоанна Златоуста» (1993) О. Ходоско; солидное хоровое творчество (на канонические тексты) А. Бондаренко, М. Васючкова и Л. Шлег.

Особое место в процессе освоения духовного опыта нации принадлежит полоцкой тематике, связанной с образами и деяниями Евфросиньи (Предславы) Полоцкой, Симеона Полоцкого и Франциска Скорины. Фигура Симеона Полоцкого – поэта, педагога и просветителя – стоит в этом ряду особняком, впечатляя разнообразием литературного наследия (вирши, драмы), размахом и многогранностью сфер деятельности, пронизанностью творчества глубоким патриотизмом. Поначалу композиторский интерес был сфокусирован на личности Симеона Полоцкого, а затем – на его поэтическом наследии. Одним из первых сочинений, где была дана музыкальная характеристика полоцкого библиофила, стала 6 симфония «Полоцкие письма» Андрея Мдивани. В первой части симфонии под названием «Лики» композитор даёт ассоциативное воплощение образа полоцкого иеромонаха. Музыкальный язык фрагмента складывается из массы стилистических и технических компонентов, имеющих свою внутреннюю обусловленность. Так, чувство собственного достоинства и твёрдость воли выражаются в ритмической организации, присущее же поэту чувство юмора и весёлости (особенно после удачной театральной постановки его пьес воспитанниками братского училища Полоцкого Богоявленского монастыря) – в элементах танцевальности и душевной раскованности. Эмоциональной доминантой музыки является чувственная экспрессия, в которую искусно вплетается «наступательная» токатность, символизирующая систематический труд и жизненную динамику. В целом, манера «писания» композитором портрета Симеона Полоцкого ориентирована на крупный штрих и крупный план, находящиеся в соответствии с законами симфонизма и связанной с ним сквозной процессуальностью. Примечательно, что при создании галереи образов в первой части симфонии «Полоцкие письма» композитор поместил образ поэта после образа Евфросинии Полоцкой и перед характеристикой образа Франциска Скорины. В содержательном плане это дало возможность показать фигуру Симеона Полоцкого в контексте эволюции времени и в динамике духовного роста отечества, в историко-культурном аспекте означало важную роль его разнообразных деяний в становлении просветительства на славянских землях. Таким образом, используя средства инструментальной музыки и опираясь на систему ассоциативных связей, А. Мдивани создал убедительный и целостный образ великого соотечественника, имя которого знает весь мир.

Одной из самых благородных форм высказывания мыслей и чувств Симеон Полоцкий считал сочинение в стихотворной форме, особенно молитвенных текстов. Примером воплощения этой идеи служит хор *a cappella* «Прилог к преподобной матери Евфросинии» (2002) Анны Короткиной на одноименный стих поэта (композитором сохранён старославянский язык). Сюжетной основой для поэтического текста, а затем и музыки послужила история переноса чудотворной иконы Полоцкой Богоматери в Москву (1657) [1, с. 134]. В стихе «Апрель 27. Взенто образ насвентшэй Богородзицы з Полоцка до Москвы» поэт выражает беспокойство по поводу временного отсутствия иконы в Полоцке, вопрошая: «*Камо грядешы, градзей оставляя? / Кому вручышы раб своих в оброну? / И кто соблюдет Полоцкую страну?*» [2, с. 62]. Молитвенная просьба о возвращении иконы из Москвы в Полоцк лежит в основе стиха «Прилог к преподобной матери Ефросинии»: «*Убо, о мати, припади за нами, / К господу Богу твоими рабами, / Да возвратит нам икону святую / Просвети землю белоруссийскую*» [3, с. 78]. Композитор А. Короткина следовала эмоциональному настрою стиха и создала средствами музыки атмосферу глубокого религиозного чувства. Музыкальное воплощение молитвы осуществляется аскетичной манерой пения на основе мелодики знаменного распева. Стиливым маркёром произведения выступает адаптированный византийский стиль – исон, обиходный лад, унисон, фрагментарно переходящий в аккорд. Величавое и проникновенное хоровое многоголосие есть не что иное, как истинно соборное православное песнопение, содержащее христианскую музыкальную символику. Весь интонационный стиль музыки белорусского композитора обращён к традиции православной певческой культуры без поверхностной стилизации и кичливого композиторского инвенторства.

Между тем, опыт обращения национальных композиторов к литературным и поэтическим текстам Симеона Полоцкого имеет своим истоком творчество русского композитора Василия Титова, ученика Николая Дилецкого. В 1680 г. певчий дьяк В. Титов написал псалмы на тексты «Псалтири царя и пророка Давида, рифмами переложенную» в переводе Симеона Полоцкого. Композитором была представлена новая для тех времён форма художественного высказывания – музыкально-поэтическая композиция, или монументальный вокальный цикл, созданный на основе творческого преломления как текстов «Псалтири...» Симеона Полоцкого, так и западноевропейского музыкального интонирования, светского и нерелигиозного в своей сущности. Тем самым В. Титовым был осуществлён переход от православно-церковного интонационного стиля и построения мелодики на основе знаменного распева к бытовому, песенному мелодическому строю, основанному на мажорно-минорной системе, а также заложены основы русского концертного хорового стиля и бытового светского романса. В целом, онтологический и концептуальный статус «Псалтири рифмотворной» Полоцкого-Титова можно рассматривать как музыкально-литературный памятник национальной, славянской и мировой культуры.

Между тем, анализ музыкально-литературного памятника пока не позволяет дать исчерпывающий ответ на многие вопросы, связанные с дальнейшей судьбой «Псалтири...» в её композиторской интерпретации. В частности, до сих пор не известны имена анонимов, писавших псалмы на те же стихи Симеона Полоцкого, не рассматривался вопрос о музыкальности его стихов, поскольку силлабика по определению сложна для музыкального воплощения. До сих пор остаётся актуальным и вопрос об органичности соединения закономерностей древней монодийной (модальной) системы и европейской гармонической тональности, поскольку западное нотное письмо, связанное с тональными ладами, пришло на древнеславянские земли только в 1679 г. Интересен вопрос и о формировании музыкальных традиций: например, не есть ли длительный поиск и «вечное движение» по церковному кругу музыкального стиля рубежа XVII – XVIII вв. признаком того, что элементы и структура каждой из музыкальных систем обладали «резистентностью», устойчивостью к чужеродным проникновениям, и как тогда рассматривать творчество композиторов того времени: как новый стиль или копия западноевропейского? В этой связи неизбежно встаёт и проблема контекста, поскольку творчество Симеона Полоцкого, как и восточнославянское композиторское творчество прошлого и современности, непосредственно связаны с поэтической стилистикой западноевропейского ренессанса, городского песенного фольклора и православной певческой традицией. С этих позиций полочанин Самуил Гаврилович Петровский-Ситнянович (иеромонах Симеон Полоцкий) выступает знаковой фигурой в художественной культуре древнеславянских народов, связавшей Восток и Запад, историю и современность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Звонарёва, Л. У. Образ Богородицы в творчестве поэта-педагога Симеона Полоцкого / Л. У. Звонарёва // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Философия, педагогика, психология. – 2011. – № 4. – С. 132 – 136.
2. Полоцкий, С. Апрель 27. Взенто образ насвентшэй Богородицы з Полоцка до Москвы / С. Полоцкий // Вирши / С. Полоцкий; сост., вступ. ст., коммент. В. К. Былинина, Л. У. Звонарёвой. – Минск, 1990. – С. 62 – 64.
3. Полоцкий, С. Прилог к преподобной матери Ефросинии / С. Полоцкий // Вирши / С. Полоцкий; сост., вступ. ст., коммент. В. К. Былинина, Л. У. Звонарёвой. – Минск, 1990. – С. 77 – 78.

#### РЕЗЮМЕ

Рассматривается интерес белорусских композиторов к исторической тематике, отражённый в балетах Е. Глебова, В. Кузнецова, А. Мдивани, операх А. Бондаренко, Д. Смольского, В. Солтана, мюзикле В. Кондрусевича, симфониях В. Войтика, В. Дорохина, А. Мдивани, О. Ходоско, а также ораториях, вокально-инструментальных композициях и хорах *a cappella*. Отмечается, что фигура поэта, педагога и просветителя впечатляет разнообразием литературного наследия (вирши, драмы), размахом и многогранностью сфер деятельности, пронизанностью творчества глубоким патриотизмом.

## SUMMARY

The interest of Belarusian composers in historical subjects is presented, represented by the ballets E. Glebov, V. Kuznetsov, A. Mdivani, operas A. Bondarenko, D. Smolsky, V. Soltan, the musical V. Kondrusevich, symphonies V. Wojtik, V. Dorokhin, A. Mdivani, O. Hodosko, as well as oratorios, vocal and instrumental compositions and a cappella choirs. It is noted that the figure of the poet, teacher and enlightener impresses with the variety of literary heritage (verses, dramas), the scope and versatility of the fields of activity, the penetration of creativity with deep patriotism.

*Мельникова Л. И.*

## **ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП ТЕЛЕВИЗИОННОГО ТВОРЧЕСТВА**

*Белорусский государственный университет  
(Поступила в редакцию 01.03.2021)*

Документальность телевидения, априори погружённого в реальную действительность, обусловлена такими первородными свойствами этой медийной сферы экранной культуры, как сиюминутность, симультанность, «эффект присутствия», вездесущность. Накопление творческих практик, сопровождающееся перманентным совершенствованием производственно-технической базы, расширением сферы распространения и влияния на аудиторию, необходимостью конкурировать с другими субъектами системы массовой коммуникации в условиях конвергенции, мультиканальности и трансмедийности, не могло не отразиться на документальности как первородном свойстве телевидения, в своё время во многом определившем его содержательно-смысловое и жанрово-стилевое наполнение. Об этом свидетельствует и функционирование белорусского телевидения, отметившего 01.01.2021 г. своё 65-летие.

Языковедение рассматривает понятие «документальный» («documentum», лат. – «свидетельство») как «основанный на документах / свойственный документу» [1, стб. 751]. Применительно к телевидению документальность изначально рассматривалась исследователями как объективно данная особенность, обретенная телеэкраном от природы. В. Саппак определял телевидение как искусство «безусловной подлинности». Называя телеобъектив «хроникёром», первый советский телекритик видел главное предназначение ТВ в прямом обращении к жизненному факту, исключая какую бы то ни было «подстроенность» [2, с. 51, 88].

Последующие теоретические исследования специфики телевидения как медийной сферы экранного творчества были нацелены, с одной стороны, на дальнейшее осмысление феномена документальности, с другой – на обобщение принципов типологизации телевизионных передач, формирующих систему документального ТВ. В частности, Р. Борецкий называл документальным «неигровое» телевидение, ограничивая его рамки информационно-публицистическими жанрами, которые свидетельствуют о родстве ТВ и прессы, а также документально-художественными жанрово-стилевыми формами, свидетельствующими о значительном эстетическом

потенциале и принадлежности телевидения к техногенным искусствам. В качестве критерия типологизации программ документального ТВ, по мнению Р. Борецкого, следует рассматривать ролевую функцию конкретного факта или события повседневной действительности. В информационно-публицистических жанрах реальный факт выступает как цель и объект, в то время как в документально-художественных жанрово-стилевых формах – лишь в качестве повода, импульса, открывающего простор для авторского переосмысления жизненного материала [3].

Э. Багиров предложил классифицировать телепрограммы по типу условности, лежащей в их основе, на документальные, документально-художественные, художественно-игровые, обобщив наиболее распространённые, устойчивые формы структурной организации документальных телепрограмм (телевизионной документалистики). Исследователь ввёл в научный оборот теории телевидения понятие «степень творческой переработки жизненного материала». По мнению Э. Багирова, именно этот критерий детерминирует различные организационно-технические формы вещания [4].

В основе типологизации телевизионных программ О. Нечай – принцип использования документа и художественного вымысла, иными словами, степень образного переосмысления действительности. Исследователь рассматривала документальность как понятие, соотносимое с оппозиционной парой «документальное – игровое», разграничивающей типы предкамерных объектов: реальная действительность или действительность вымышленная, сочинённая, воссоздаваемая с помощью актёрской игры. Рассматривая телевидение в комплексе как сложную целостную систему, различные зоны которой по-разному осваивают и отражают реальность, О. Нечай выделила зоны «внехудожественного» и «художественного» ТВ. «Внехудожественное» телевидение (информационно-публицистические, образовательные, учебные, спортивные и другие передачи) активно взаимодействует с художественным ТВ, в той или иной степени эстетизируясь, вбирая элементы образности. Результатом пересечения внехудожественной и художественной зон телевидения является «документально-игровое» ТВ, в том числе и из внехудожественной зоны [5, с. 94 – 95, 106].

В систему документального телевидения, по мнению Н. Фрольцовой, следует включить эфирные трансляции с места события, информационно-хроникальные выпуски, прямые и в записи передачи разной тематики, документальные телефильмы. Справедливо считая документалистику особой формой художественной условности, основанной на безусловной достоверности отображаемого, Н. Фрольцова вместе с тем обращает внимание, что применительно к телевизионному творчеству понятие «документальный» значительно шире понятия «жизнеподобный», так как выступает как «признак, характеризующий стиль художественного мышления, принцип творчества, в основе которого лежит особая форма воспроизведения жизни, с особым характером условности по отношению к действительности» [6, с. 16].

Следует отметить вклад в осмысление документальности как принципа экранного творчества С. Дробашенко, который обратил внимание на «феномен достоверности» телевидения – объективно данную особенность телеэкрана, указывающую на «заземлённость» ТВ в повседневной реальности, которое не отчуждается от действительности, а, фиксируя её сиюминутные проявления в конкретных фактах, событиях, реальных людях, участниках и свидетелях этих событий, претворяет зафиксированное в определённым образом осмысленный на телеэкране контекст. Основным «строительным материалом» документального телевидения, по мнению С. Дробашенко, является репортажный кадр (документальный кадр лайф – примеч. авт.), непосредственно запечатливший реально совершающееся событие, облик конкретного человека, жизненный факт – любое проявление подлинности, достоверности мира на телеэкране. Включая в систему экранного документализма, помимо традиционного документального кино, «фильм, очерк, сюжет, снятые на ТВ или для ТВ», исследователь подчёркивал синонимичность понятий «экранный документализм» и «экранный публицистика» [7]. Иными словами, исследовательская мысль 1970 – 1980-х годов выдвигала документальность как мощное, обладающее особым эстетическим потенциалом выразительное средство телевидения, важнейший формообразующий принцип творчества в данной сфере экранной культуры. С другой стороны, метод документализма в теории ТВ 1970 – 1980-х годов преподносится в первую очередь как публицистический метод отображения окружающей действительности – метод убеждающего воздействия, что нашло подтверждение в контенте советского, в том числе белорусского телевидения [8, с. 10].

На рубеже XX – XXI вв. данный подход подвергается ревизии вследствие существенно изменившейся практики телевидения, которая расширила представление о функциональном предназначении документального ТВ: не только информировать, просвещать, пропагандировать, но и развлекать. По мере того, как в контенте «неигрового» ТВ получили широкое распространение докудрама, «репортажи под драму» (трэш-публицистика) и так называемое «документальное развлечение» – разнообразные ток-шоу, реалити-шоу, построенные на реальных, конкретных фактах действительности или на фундаменте «построенной реальности», а характерной особенностью телевидения XXI в. стал инфотейнмент (англ. infotainment – entertainment) – информирование через развлечение, актуализировалась проблема доверия не только к документальному кадру, но и к документальности «неигрового» телевидения в целом. В этой связи далеко не случайно исследователи обращают внимание на использование создателями современного телеконтента опыта и методов воздействия докудрамы – её способности «заражать документальностью весь материал, вне зависимости от его происхождения», приучая аудиторию к переоценке таких понятий, как правда, ложь, вымысел, фальсификация фактов. Отмечая одно из важнейших формообразующих свойств телевизионных реалити-шоу – утрирование

исходного документального материала (жизненных ситуаций-прототипов), чтобы сделать его «более выпуклым, однозначным», аналитики справедливо констатируют появление на телеэкране «своеобразных пародий на повседневные, стандартные жизненные ситуации» [9, с. 197, 199]. Таковыми являются, в частности, тиражируемые белорусским телевидением отечественные и зарубежные реалити типа «Деревня. Live», «Хата на тата», «Барышня-крестьянка» и другие. Их герои, оказавшись в спроектированных обстоятельствах, делятся со зрительской аудиторией своими «переживаниями» [10, с. 272]. Смысло- и формообразующим принципом, который эксплуатируется создателями данных и подобных им реалити-шоу, является театрализация псеводокументальности.

Характеризуя жанрово-стилевые особенности общественно-политического телеконтента, в том числе информационно-аналитических и публицистических передач, традиционно сохраняющих приоритетные позиции в программной сетке белорусских общенациональных телеканалов новейшего времени («Панорама», «Главный эфир» – Беларусь 1; «Контур», «ОбъективНо» – ОНТ; «Неделя», «Азарёнок. Тайные пружины политики-2020» – СТБ), следует отметить тенденцию к «декоративной документальности визуального стиля», превалированию «эстетики иллюзионизма», которая, будучи детерминированной компьютерной графикой, цифровым монтажом, теряет связь с содержанием документального кадра [11, с. 62, 63, 64]. Ранее не характерное для отечественного документального ТВ отношение к репортажному кадру, который становится в процессе экранной презентации не целью, а средством, не только усложняет возможность типологизации телепередач по критериям, характеризующим достижение максимального соответствия экранной и внеэкранный реальности, но и актуализирует проблему девальвации документальности телеконтента.

Таким образом, практика телевидения новейшего времени актуализирует необходимость, с одной стороны, пересмотреть традиционные подходы к системе документального ТВ, с другой – переосмыслить общие критерии документальности как формо-, смысло-, стилеобразующего принципа телевизионного творчества, приёмов и методов репрезентации на телеэкране конкретного факта, события – первоосновы достоверности медийной сферы экранной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Советская энциклопедия ; ОГИЗ ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов. – 1935 – 1940. – Т. 1. А – Кюрины. – 1935. – 1568 стб.
2. Саптак, В. Телевидение и мы. Четыре беседы / В. Саптак. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 168 с.
3. Борецкий, Р. А. Осторожно, телевидение!: научно-публицистические заметки / Р. А. Борецкий. – М. : ИКАР, 2002. – 260 с.
4. Багиров, Э. Г. Очерки теории телевидения / Э. Г. Багиров. – М. : Искусство, 1978. – 152 с.

5. Нечай, О. Ф. Телевидение как художественная система / О. Ф. Нечай. – Минск : Наука и техника, 1981. – 256 с.
6. Фрольцова, Н. Т. Телевидение: хроника, документ, образ / Н. Т. Фрольцова. – Минск : Наука и техника, 1977. – 120 с.
7. Дробашенко, С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство, 1986. – 320 с.
8. Мельникова, Л. И. Творческие стратегии белорусского документального телевидения (на материале телепрограмм 1956 – 2000-х гг.): автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Л. И. Мельникова ; НАН Беларуси, Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы. – Минск, 2016. – 24 с.
9. Новикова, А. А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А. А. Новикова. – СПб. : Алетей, 2008. – 208 с.
10. Мельникова, Л. И. Телевидение с «человеческим лицом» / Л. И. Мельникова // Журналістыка-2020: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 22-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12-13 лістапада 2020 г. / рэдкал.: В. М. Самусевіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2020. – С. 271 – 273.
11. Малькова, Л. Ю. Девальвация документальности: фильм и ток-шоу в общественно-политическом телевидении / Л. Ю. Малькова // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2019. – № 2. – С. 52 – 73.

#### РЕЗЮМЕ

В статье обобщаются теоретико-методологические подходы к документальности как методу и формообразующему принципу телевизионного творчества; подчёркивается, что практика современного ТВ актуализирует проблему доверия к документальному кадру на телеэкране; обращается внимание на необходимость переосмысления общих критериев документальности телеконтента, традиционных подходов к системе документального телевидения.

#### SUMMARY

The article summarizes theoretical and methodological approaches to documentary as a method and formative principle of television creativity; it is emphasized that the practice of modern TV actualizes the problem of trusting documentary footage on the TV screen; Attention is drawn to the need to rethink the general criteria for documentary television content, traditional approaches to the documentary TV system.

*Попова И. А.*

### **ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ДИКЦИИ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ИНОСТРАННОМ ЯЗЫКЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

*Институт подготовки научных кадров НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Белорусская вокальная (сольная, ансамблевая и хоровая) исполнительская практика развивалась в русле европейской академической музыкальной традиции, органично включая в себя исполнение произведений на языке оригинала. Современные белорусские исполнители всё чаще обращаются к музыке, написанной на английском, немецком и других иностранных языках. Синтез слова и музыки в вокальных произведениях требует особого внимания к литературному тексту, так как композиторы в разные историко-стилевые эпохи следовали композиционным приёмам и



техникам, органично связанным как с семантикой, так и звучанием слова, его фонетикой. Это и уходящая корнями в эпоху европейского барокко музыкальная риторика (музыкальные риторические фигуры), и традиция интонирования слова в художественной песне, и экспериментальные приёмы сонорики европейского авангарда XX в., связанные с речью. Всё это требует особого внимания к фонетической стороне языка в вокальной музыке: исполнительский анализ произведения, направленный на создание убедительной его трактовки, включает обращение к проблемам исполнительской дикции, в том числе и корреляции фонетики с вокализированием.

При исполнении вокальной музыки на иностранном языке не все певцы владеют тем иностранным языком, который использует автор. Но даже если иностранный язык, на котором написано произведение и изучался исполнителем, то, как правило, требуется специальная коррекция в области синтеза фонетики и вокала. Иными словами, речь на иностранном языке и пение на иностранном языке принципиально отличаются тем, что в пении вокальная дикция и фонетика речи предполагают навык взаимодействия на уровне вокальной техники. При этом правильное вокализирование гласных, точное произношение согласных, а также многочисленных (специфических для каждого языка) сочетаний различных звуков, представляет собой важнейший компонент создания исполнительского художественного образа. На этом пути вокалист встречает целый ряд исполнительских трудностей, среди которых выделяется фонетическая интерференция (лат. *interferens*, от *inter* – между + *-ferens* – несущий, переносящий), создающая прецеденты механического переноса навыков произнесения текста из родного языка в иностранный, которые недопустимы для качественного исполнения и донесения до слушателя смысла текста исполняемой музыки [1, с. 12].

Зарубежные солисты и хоры обладают соответствующими вокальными и дикционными навыками, исполнительскими технологиями, чего мы не можем констатировать касательно белорусских исполнителей. Высокий качественный уровень пения на иностранном языке (включая и трудный для западноевропейских музыкантов русский язык) доказывает, что за рубежом при подготовке вокалистов и дирижёров проблемам исполнительской дикции уделяется достаточно внимания. В мировом искусствоведении данное проблемное поле разработано, создан научный и методический базис для подготовки вокалистов, умеющих петь на разных языках [4 – 7]. В отечественной науке данные вопросы специально не рассматривались, хотя у нас есть свои сложности, связанные с фонетической спецификой русского и белорусского языков, априори приводящие к интерференции в пении. Что же касается исполнения музыки на латинском, немецком, английском, французском и других языках носителями русского и белорусского, то исполнители, владеющие иностранным языком, на котором они поют, уделяют мало внимания проблеме взаимодействия вокальной дикции и речевой фонетики, что приводит к интерференции, к неточному или невнятному исполнению текста, а зачастую и искажению семантики

литературной основы и, как результат, художественного содержания вокального произведения. Специальный исполнительский анализ дикции в вокальных произведениях на иностранном языке — актуальная проблема теории и практики исполнительства. Именно в русле этой проблематики и находится проводимое нами исследование.

Исполнительский анализ вокального произведения на иностранном языке требует специального подхода к проблеме исполнительской интерференции, учитывая тот факт, что вокальная артикуляция существенно отличается от речевой. Поэтому исполнение вокалистом музыки с иностранным для певца текстом требует прохождения нескольких этапов аналитической работы. Кроме постижения семантики и фонетики иностранного языка, надо освоить технику именного вокального артикулирования иностранных звуков и их сочетаний, что без специального анализа литературного текста с позиции проблематики интерференции не приводит к необходимым результатам. Отсюда цель нашей работы — на основе аналитического обзора и сравнения артикуляционных баз английского, белорусского и русского языков, обосновать необходимость привлечения специальных подходов к исполнительскому анализу дикции вокального произведения на иностранном языке с позиции поиска возможных интерференций. Для достижения поставленной цели мы проанализируем исполнительские концепции песни на английском языке русскоязычными вокалистами; найдём фонетические интерференции на основе имеющихся данных по проблематике; укажем путь, по которому надо двигаться исполнителю в процессе анализа дикции музыкального произведения на иностранном языке для достижения убедительного результата; покажем специальные приёмы исполнительского анализа дикции вокального произведения на иностранном языке, служащие основой поиска путей преодоления трудностей, направленных на избежание интерференции.

Прежде всего, определимся с самим понятием фонетической интерференции. В нашем исследовании под этим понятием мы будем иметь в виду отклонения от нормы произнесения звуков и их сочетаний иностранного языка под влиянием родного. Примером фонетической интерференции может быть иноязычный акцент в речи человека, владеющего двумя языками. Основным источником интерференции являются различия в системах взаимодействующих языков: разный фонемный состав, разные правила позиционной реализации фонем, их сочетаемость [3, с. 36; 7, с. 8].

Обратимся к анализу вокальной дикции певцов с позиции фонетики исполняемого на английском языке произведения, чтобы показать области фонетической интерференции, создать подробное описание каждого из звуков этой фразы и дать исполнительские рекомендации для правильного артикулирования звуков литературного текста произведения.

Учитывая формат данной статьи, ограничимся анализом первой фразы из текста Рождественской песни «Silent Night» («Тихая ночь») Франца Ксавьера Грубера в переводе на английский язык («Silent night, holy night, all

is calm, all is bright»). Оригинал литературного текста был создан на немецком языке Йозефом Мором, но наиболее широкое распространение получил его англоязычный вариант, написанный в 1859 г. Джоном Янгом и остающийся популярным по сегодняшний день. Мы обратимся к исполнительским интерпретациям этой песни носителями русского и английского языков, которые можно найти в свободном доступе. Мы выбрали вариант трактовки, представленный Келли Кларксон (<https://www.youtube.com/watch?v=5BRVkgalcaE>), Элвисом Пресли (<https://www.youtube.com/watch?v=XO7Cubs4zVw>), Николаем Басковым (<https://www.youtube.com/watch?v=Elyk1aTz21A>), дуэтом Муслим Магомаев и Тамара Синявская (<https://www.youtube.com/watch?v=-DBMRyWUoqg>). Выделяются основные фонетические ошибки у русскоязычных исполнителей, такие как неверное артикулирование некоторых гласных и согласных звуков. Но особенно обращает на себя внимание интерференция при вокализации дифтонгов.

В слове «silent» дром дифтонга «aI» является звук переднего ряда, от которого скольжение осуществляется в направлении гласного «I» [2, с. 37]. Русскоговорящие исполнители в анализируемом исполнении в этом дифтонге звук переднего ряда произносят как звук заднего ряда, более «далеко, глубоко». Для правильного артикулирования позиция губ должна быть как при произношении звука «л», но губы немного больше напряжены. После первого звука сразу же язык двигается вверх на произношение звука «I». При этом второй элемент дифтонга должен произноситься с меньшей интенсивностью.

В этом же слове следует обратить внимание на согласный звук «l» (переднеязычный альвеолярный боковой сонант), при произнесении которого кончик языка прижат к альвеолам, а края языка опущены, образуя щели для прохождения струи воздуха [2, с. 26]. Русскоговорящие исполнители произносят этот звук не на альвиолах, а на верхних зубах, что и создаёт фонетическую интерференцию.

На стыке слов «Silent night» возникает такое явление, как «носовой взрыв», при котором взрыв согласного «t» происходит одновременно с артикуляцией сонанта «n», и воздух проходит через носовую полость, а не через полость рта [2, с. 58]. Видимо, не зная о существовании такого явления, русскоязычный певец произносит ассимилированные звуки отдельно, вследствие чего первый согласный взрывной не теряет аспирацию, что также не соответствует нормам английского языка и является фонетической интерференцией.

Звук «t» на конце слова «night» переднеязычный (апикально-альвеолярный смычно-взрывной согласный) [2, с. 42] и произносится с «придыханием». Этот звук русскоговорящие исполнители также произносят не на альвеолах, а на верхних зубах и без придыхания.

Звук «h» в слове «holу» (фарингальный щелевой глухой согласный) [2, с. 68] отличается от русского «х» тем, что образуется при сужении полости глотки, в результате чего появляется акустический эффект – слабый шум, возникающий при выдохе. Русскоговорящие исполнители приближают этот звук к русскому «х», что является фонетической интерференцией.

Фонема «эУ» в слове «holу» — дифтонг, ядром которого является звук смешанного ряда, узкой разновидности среднего подъёма [2, с. 91]. При этом второй элемент дифтонга представляет собой скольжение в направлении к гласному «У». Нами замечены ошибки при произнесении этого звука исполнителями. Они используют «о-образную» или «э-образную» артикуляцию первого элемента дифтонга. При этом фонетической интерференции можно избежать, если сохранить плоский уклад языка, при котором мышечное напряжение равномерно рассредоточено по телу языка.

Фонема «ɔ:» в слове «all» — монофтонг глубокого заднего ряда, узкой разновидности низкого подъёма, долгий, напряжённый, лабиализованный [2, с. 109]. Степень лабиализации английского «ɔ:» значительно слабее, чем у русского (или белорусского) «о». Для правильного произнесения английского гласного «ɔ:» важно помнить, что язык расположен ниже и оттянут назад дальше, чем для сходного русского (белорусского) гласного.

В слове «is» фонема «i» – монофтонг переднего отодвинутого назад ряда, широкой разновидности высокого подъёма, краткий, ненапряжённый, нелабиализованный [2, с. 27]. При произнесении этого звука губы слегка растянуты, немного шире, чем для русского «и», передний край языка прижат к нижним зубам. Русскоязычные исполнители в данных примерах этот звук произносят как русский звук «и», который хоть и похож на английский, но всё же отличается.

Ещё одна фонетическая интерференция связана с тем, что в английском языке звонкие согласные не оглушаются на конце слова. Нами замечено неправильное произношение в слове «is», где фонема «z» – звонкий, переднеязычный апикалярно-альвеолярный щелевой согласный [2, с. 36]. Этот звук должен произноситься звонко.

В слове «calm» обращает на себя внимание фонема «k» (заднеязычный смычно-взрывной согласный) [2, с. 132]. Здесь звук находится в ударном слоге перед гласным звуком, поэтому должен произноситься с придыханием. В предложенном варианте исполнения русскоязычные певцы данному правилу не следуют, отсюда и интерференция. В этом же слове есть фонема «a:» – монофтонг глубокого заднего ряда, широкой разновидности низкого подъёма, долгий, напряжённый, нелабиализованный [2, с. 86]. При его произнесении язык должен быть оттянут вниз значительно больше, чем для русского «а». При этом расстояние между челюстями невелико. Язык отодвинут от нижних зубов, основание языка немного приподнято (для работы над этим звуком полезно прислушаться к рекомендации «ощущение такое, как будто в задней части рта расположено что-то круглое»).

Особое внимание при исполнении англоязычных текстов надо обратить на фонему «г» в слове «bright». Это переднеязычный, заальвеолярный срединный щелевой сонант. Произнесение «г» характеризуется «какуминальным» укладом языка. Данное понятие означает форму языка с вертикально поднятым кончиком и углублённой спинкой [2, с. 207]. Этот звук сильно отличается от русского: в начале его произнесения язык лежит плоско, а затем кончик языка поднимается, сворачиваясь в своеобразный «рулетик», при этом не касаясь нёба. При этом русскоязычному певцу важно обратить внимание на то, что в английской речи язык не образует преграды для движения воздуха и не вибрирует.

В результате анализа исполнения русскоязычными певцами произведения на английском языке мы пришли к выводу, что интерференция присутствует в каждом слове. Это означает, что исполнители не ставили перед собой задачу петь на английском языке с целью качественного донесения содержания литературного текста. На наш взгляд, такой подход не является перспективным с точки зрения профессионализма и создания исполнительской концепции.

Исполнение вокального произведения на иностранном языке требует специальной научной разработки в сфере теории и практики исполнительства. Существуют вокальные исполнительские трудности, так как вокализирование гласных с целью их выстраивания в единую вокальную позицию в резонаторе должно сочетаться с фонетическими особенностями языка, на котором исполняется вокальное произведение. Эта проблематика требует особого внимания, так как мировой уровень современного исполнительства предполагает владение технологиями пения на иностранных языках. Отсутствие внимания к этой проблеме приводит к установившейся практике исполнения иностранных текстов с устойчивой фонетической интерференцией, что непрофессионально. Кроме того во многих произведениях фонетическая интерференция также служит препятствием к решению проблем не только в области дикции и семантики текста (порой и искажения художественного содержания в целом), но и в сфере артикуляции, тесно связанной с певческим звукообразованием и звуковедением. Поэтому для исполнения вокального произведения на иностранном языке требуется специальный исполнительский анализ дикции с позиции проблематики фонетической интерференции, определяемой родным языком. Такой анализ также может быть применён в создании специальных подтекстовок для нотных изданий и исполнительских рекомендаций для певцов-солистов, вокальных ансамблей и хоров.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарко, Л. В. Фонетическое описание языка и фонологическое описание речи / Л. В. Бондарко. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1981. – 172 с.
2. Практическая фонетика английского языка / Е. Б. Карневская [и др.]. – 3-е изд., перераб. – Минск : Симон, 2004. – 354 с.
3. Фонетика английского языка. Нормативный курс / В. А. Васильев [и др.]. – 2-е изд., перераб. – М. : Высшая школа, 1990. – 256 с.

4. Ladefoged, P. A. A course in phonetics / P. A. Ladefoged. – New York ; Chicago ; San Francisco ; Atlanta : T. Learning, 1995. – 296 p.
5. Phonetics, Phonology and Cognition / ed. by J. Durand, B. Laks. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 338 p.
6. Roach, P. Phonetics / P. Roach. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 116 p.
7. Weiler, S. M. Solving Counterproductive Tensions Induced by Russian Diction in American Singers : diss. ... Doctor of music (Dmus) / S. M. Weiler ; Florida State University Libraries. – Tallahassee, 2004. – 66 p.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исполнительскому анализу дикции вокального произведения на иностранном языке с позиции поиска возможных фонетических интерференций. Автор анализирует исполнительские концепции песни на английском языке русскоязычных вокалистов и указывает путь, по которому надо двигаться вокалисту для достижения убедительного результата.

#### SUMMARY

The article is devoted to the performing analysis of the diction of a vocal work in a foreign language from the point of view of searching for possible phonetic interferences. The author analyzes the performing concepts of the song in English of Russian-speaking vocalists and indicates the way that the vocalist should follow in order to achieve a convincing result.

*Сергачоў С. А.*

### **ЛІТАЎРЫ Ў МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ (ВІЗІТЫ КАСЦЁЛАЎ ХVІІІ – ПАЧАТКУ ХХ СТ.)**

*Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 30.09.2020)*

Вядома, што рэлігійная тэматыка прысутнічала ў творчасці кампазітара і арганіста Станіслава Манюшкі. «Вострабрамскія літаніі» (1843 – 1855) ён напісаў у разліку на музыкантаў-аматараў [1]. А таму імкнуўся, каб выкананне гэтых твораў не было для іх цяжкім. І вельмі непакоіўся, што музыканты квартэта, на які ён разлічваў, былі пасрэдняя, і інструменты, што меліся (фагот, габой, кларнет, валторны, трубы, кантрабас), былі так сабе. Кампазітар лічыў, што літаўры («kotły») падышлі б лепш за ўсё, але смуткаваў, што няма такога музыканта, каб іграць на іх: «Літаўры адпавядаюць, літаўрыста не маем» («Kotły są doskonałe, ale kotlisty nie mamy»). З чаго вынікае, што С. Манюшка добра ведаў такія музычны інструмент, як літаўры, і не проста яго магчымасці, але і тое, што яны выдатна адпавядаюць выкананню рэлігійнай музыкі. Мог чуць, як яны гучаць у касцёле. Але спецыялістаў, якія б валодалі майстэрствам ігры на літаўрах, адшукаць было ўжо цяжка. А літаўры ў распараджэнні кампазітара, хутчэй за ўсё, меліся. Ва ўсялякім разе, матэрыялы візітаў каталіцкіх храмаў тых часоў, а таксама ранейшых і пазнейшых, сведчаць, што ў касцёлах нават у пачатку ХХ ст. існаваў гэты музычны інструмент.

У візітах (інвентарныя апісанні) касцёлаў ХVІІ – ХХ стст. знаходзіцца шмат інфармацыі аб арганізацыі інтэр'ераў культавых будынкаў і

асаблівасцях рэлігійнага жыцця, хоць гэта фактычна дакументы эканамічнага прызначэння. У візітах увага акцэнтавалася на розных аспектах: стан будынкаў, наяўнасць юрыдычных дакументаў на нерухомую маёмасць, а то і поўная інвентарызацыя непасрэднага начыння інтэр'ера (алтары, абразы, скульптура, мэбля, арнаты, абрусы, рэчы са срэбра, медзі, волава, цынку ці жалеза, музычныя інструменты, кнігі і інш.). У выніку па павеце ці дыяцэзіі атрымлівалася дастаткова аднолькавая інфармацыя аб стане культавых пабудоў.

За тэкстам кожнага архіўнага матэрыялу праглядаецца асоба таго, хто яго складаў: узровень ведаў, асабістыя інтарэсы, на што больш звярталася ўвага. Прасочваюцца рысы характару: педантычнасць, здольнасць сістэмна арганізаваць сваю працу, імкненне прытрымлівацца інструкцый або, наадварот, павярхоўнасць, калі нават вопіс і зроблены сістэмна, то ўвага ў ім засяроджана толькі на галоўных фактах, а не на дробязях, і іншае.

Заўсёды сярод самых адметных элементаў інтэр'ера ўвагу прыцягваў арган [2 – 4], які сваім выглядам, і тым больш гукамі духоўнай музыкі, быў адным з галоўных сродкаў стварэння асаблівай атмасферы, што спрыяла вернікам выходзіць на ўзровень зносін з вышэйшым. Але візіты паказваюць, што музычныя інструменты ў касцёлах не абмяжоўваліся арگانамі.

У XVIII – пачатку XIX ст. мелі даволі шырокае распаўсюджванне пазітывы – невялікія арганы. Інструмент пераносны, яго лягчэй было ўсталёўваць, бо меншы за арган, да таго ж і таннейшы. Даныя візітаў паказваюць, што пазітывы тады мелі ўжо доўгі тэрмін існавання: «Пазітыў шкатулавы стары сапсаваны, пры неабходнасці аднак выкарыстоўваецца» (Лагойск, 1782 г.); «Пазітыў маецца, але стары, пацукамі пагрызены і для выкарыстання няздольны» (Маркава, 1782 г.) [5, арк. 52 адв., 95] і іншыя. Разам з невялікімі («пазітыў ... стары ад галасоў чатырох» – Обаль, 1805 г.) былі і больш выбітныя па тэхнічных характарыстыках: «на галасоў сем» (Груздава, 1782 г.), «ад галасоў васьмі» (Лебедзева, 1782 г.). Такую ж разнастайнасць мелі і арганы, бо адначасова існавалі невялікія інструменты, напрыклад, «на шэсць галасоў» – у кармелітаў у Чавусах, а не так далёка больш магутны – «арган ад галасоў 16 аб трох мяхах» у Журавічах.

Арганы паміж сабой, як і пазітывы, адрозніваліся магчымасцямі імітацыі і спалучэння розных тэмбраў. Таму тыя, хто складаў візіты, розніцу паміж гэтымі інструментамі не заўсёды бачылі. Касцёл у Іллі меў «арган або пазітыў, усталяваны на васьмі галасах», касцёл у Красным – «арган або пазітыў, усталяваны на галасоў дзесяць ... добры, новы», у Заслаўі – «арган або пазітыў, усталяваны на галасоў восем, драўляны» [5, арк. 234 адв., 263, 305адв.]. Але па матэрыялах візітаў адчуваецца, што ішоў працэс замены пазітываў арگانамі, хоць часам арган у касцёле ўжо мелі, але і пазітыў захоўвалі: «Арган ад галасоў 12 цудоўна фарбаваны і вызлачоны з пазітывам» (Бялынічы, 1805 г.) [6, арк. 15 адв.]. Але ў сярэдзіне XIX ст. пазітывы ўжо рэдкасць.

У касцёлах Лунінца і Восава ў 1910 г. візіты зафіксавалі на хорах фісгармонію [7, арк. 54, 56 адв.]. У Быхаве ў 1912 г. у касцёле меўся «арган

аб чатырнаццаці галасах з унутранай фісгармоніяй і педаллю з прыемным тонам», у Талачыне ў 1921 г. на хорах стаялі «арган аб 12 галасах і фісгармонія аб 11 рэгістрах» [8, арк. 19, 99]. У 1912 г. у Нясвіжскім касцёле акрамя аргана і дзвюх фісгармоній (на 13 і 7 рэгістраў) меліся кларнеты, альтгорн, барытон, тэрнагорн, бас-гелікон, кантрабас, барабаны і іншыя інструменты [7, арк. 75]. Вядомы і іншыя касцёлы з вялікай колькасцю інструментаў; пры іх нават ствараліся музычныя калектывы (Магілёў, Заслаўе, Радашковічы, Дзятлава).

Але асаблівую значнасць мелі ўдарныя музычныя інструменты, якія забяспечвалі найбольш рэальную сувязь храма з вернікамі. Заўсёды ўзгадваліся ў візітах званы: наяўнасць, колькасць, стан («добры», «парэпаны», «трэснуты» і інш.). Часам, хоць і дастаткова агульна, адзначаліся іх памеры: «звон», «званок», «звон дужы», «званок малы», «званок невялікі», «званочак». Акрамя званаў «на званіцы» ці «на вежы» былі і званы непасрэдна ў храме, каля алтара, яны прызначаліся для ўдзелу ў літургіі. Візіты ўніяцкіх цэркваў адзначалі іх прыналежнасць («да сігнавання вялебнага айца» – Беразіно, 1682 г.) і тое, што іх колькасць была рознай («званкоў алтаровых малых два» – Цырын; «званкоў алтаровых тры» – Ляхавічы, 1680 г.) [9, с. 69, 123, 133]. Звычайна ў візіце пры апісанні таго, што было ў алтары касцёла, іх не ўзгадвалі. Яны з'яўляюцца ў канцы дакумента («званок», «званочак») у раздзелах, дзе пералічвалі рэчы з медзі ці іншую маёмасць. Але роля такога музычнага інструмента ў літургіі была не апошняй. Наадварот, звон невялікага алтарнага званочка абазначаў пачатак імшы, падкрэсліваючы асаблівае значэнне яе асобных момантаў.

Іншыя ўдарныя музычныя інструменты ў візітах сустракаюцца пад рознымі назвамі: літаўры, «kotły», «baraban», бубен, «beŋben» – барабан, «tulumbas» – вялікі барабан. З іх найбольш пашыраным было выкарыстанне літаўраў, пра якія ў візітах пісалі па-польску – «kotły». Ніводнае даследаванне гісторыі музычнай культуры Беларусі не ўзгадвае выкарыстання літаўраў у літургіі, асобна ці ў спалучэнні з іншымі інструментамі – званкамі або арганам. Між тым, візіты, калі фіксавалі іх наяўнасць, то звычайна канкрэтна пазначалі месцазнаходжанне ў храме – «на хорах». А каб усё было зразумела, часам дадавалі і прыметнік: «Літаўраў два хоравых (Ілля, 1784 г.); «Літаўраў пара хоравых» (Заслаўе, 1779 г.) [10, арк. 234 адв., 305 адв.]; «Літаўры хоравыя» (Станькаў, 1805 г.) [6, арк. 347] і іншыя. У візіце 1749 г. касцёла ў Бераставіцы пра іх прызначэнне так і запісана: «...літаўраў, каб барабаніць, – 2» [11, арк. 240]. Гэта можна ўспрымаць як сведчанне іх прыналежнасці да музычных дзеяў, якія суправаджалі рэлігійныя спевы.

Міжвольна адлюстроўвала сувязь літаўраў з літургіяй і тое, што нават калі на хорах ужо стаяў арган, літаўры знаходзіліся побач, што таксама падкрэслівала прызначанасць гэтых інструментаў да аднолькавай дзейнасці: «Арган аб галасах 12 фарбаваны вызлачоны, там жа літаўраў медных два» (Востраў, 1805 г.) [12, арк. 176 адв.]. Тое самае фіксавалася і раней, калі аргана не было, а меўся толькі пазітыў. Так, у Беняконях у 1750 г. на хорах



касцёла меліся «пазітыў стары, але добры, не раз рамантаваны ... літаўраў медных пара адна з палкамі» [11, арк. 252].

Літаўраў заўсёды было двое, іх узгадваюць парай. Патрапіўся толькі адзінкавы выпадак, калі ў касцёле меўся адзін такі інструмент: «Літаўра медная барабанная – 1» (Варонча, 1907 г.) [7, арк. 2 адв.]. Хутчэй за ўсё, другі інструмент з гэтай пары сапсаваўся да такой ступені, што захоўваць яго не было сэнсу. А медзь, як метал высокай пластычнасці, прыдатны да коўкі нават і без папярэдняга нагрэву, магла выкарыстоўвацца для вырабу іншых рэчаў. У мястэчках Беларусі было шмат меднікаў – рамеснікаў, якія працавалі з гэтым матэрыялам. Часам у візітах падкрэслівалі, што літаўры зроблены не проста з медзі, а з «чырвонай медзі»: «Арган у дзесяць галасоў, патрабуе папраўкі, і два барабаны, г. зн. літаўраў старых з чырвонай медзі» (Клецк, 1856 г.) [16, арк. 48]. Гэтым імкнуліся абазначыць высокую грашовую каштоўнасць інструмента, бо існавала і так званая «жоўтая медзь», – сплаў яе з цынкам, які быў таннейшы.

Літаўры адносяць да найбольш старадаўніх музычных інструментаў, нават да амаль што самых першых. Найбольш лёгкі іх варыянт – драўляны абруч з нацягнутай з аднаго боку скурай, гэта звычайны бубен, які да сённяшніх дзён захаваў старадаўні выгляд. Але калі бубен з’яўляўся і застаўся аблегчанай разнавіднасцю ўдарнага інструмента, то літаўры былі вялікімі па памерах, бо прызначаліся для значнага ўзмацнення гуку. Літаўру стварае абалонка, нацягнутая на корпус у выглядзе катла, выкананага з медзі, з адтулінай на донцы. Выкарыстанне літаўраў парай дазваляла двума аднолькавымі па форме, але рознымі па памерах інструментамі ствараць адчувальную розніцу ў вышыні гуку. У адрозненне ад іншых ударных інструментаў, якія дазвалялі атрымліваць моцныя гукі, хоць і больш падобныя да шуму, літаўры стваралі гукі рознай вышыні і заўсёды музыка дакладна вызначаныя.

У старадаўнія часы літаўры выкарыстоўвалі ў колькасці дзвюх – вялікай і малой. Складанай была настройка і перанастройка літаўры, калі з’яўлялася патрэба змяніць гук, на які яна была першапачаткова наладжана. Дакладнасць настройкі залежала ад таго, наколькі павольна і асцярожна нацягвалася скура на медны кацёл корпуса. Справа была вельмі далікатнай і адказнай. Для здабывання гуку літаўрыст карыстаўся дзвюма палачкамі, галоўкі якіх рабілі са скуры (каб іграць *forte* або *piano*), лямца ці фланелі (каб атрымаць *pianissimo*). Ігра на літаўрах складаецца з двух асноўных прыёмаў выканання: адзіночныя ўдары (нават самыя складаныя рытмічныя строі) і *tremolo* (можа дасягаць надта вялікай частаты). Самы прыгожы і сакавіты гук на літаўры здабываецца звычайна ў прамежку паміж сярэдняй скуры і яе краем. Асаблівы эфект – прыглушанае гучанне літаўраў, пакрытых кавалкамі мяккага сукна. Своеасабліваму распаўсюджванню музыкі ў касцёле дапамагалі таксама формы скляпенняў і купала, памеры і глыбіня ніш па сценах, шурпатасць фактуры тынкоўкі і іншыя элементы архітэктурна-мастацкай аддзелкі інтэр’ера, размяшчэнне абсталявання ў ім і іншае.

На літаўрахах добра выконваць усё, што звязана з задаваннем патрэбнага рытму і падтрымкай яго, а гэта неад’емная сутнасць літургічных дзеяў. Музыкант мог іграць на літаўрахах, знаходзячыся тварам да алтара, а таму добра бачыць ксяндза і забяспечваць музычнае суправаджэнне літургіі больш аптымальна. Цяжэй гэта зрабіць, калі іграць на аргане.

У тэкстах візітаў сустракаюцца розныя назвы літаўраў, што сведчыць аб тым, што адзін і той жа інструмент маглі ў пэўнай мясцовасці і ў розныя часы называць па-свойму. Так, у касцёле ў Олькавічах у 1796 г. былі «арган з бубнамі (літаўры?), бенбнем (барабан?) і званкамі», у Гайне – «арган з бенбнамі, літаўрамі і званкамі» [4, арк. 25, 29]. Назва ў Клецку ў 1856 г. інструмента «барабан» («Барабанаў на хорах з чырвонай медзі два») [13, арк. 49] дазваляе ідэнтыфікаваць яшчэ адну назву літаўраў, бо толькі яны маглі быць зроблены з гэтага металу. А ўзгадка ў 1745 г. пра клецкі касцёл, дзе меліся адначасова «пазітыў новы фарбаваны і пазлачоны з бубнамі паабапал» і «літаўры медныя дзве на паясах з рамянёў, з палкамі новымі» [11, арк. 28 адв.], дазваляе лічыць «бубен» і «літаўры» рознымі інструментамі. Аднак гэтаму супярэчыць звестка аб касцёле ў Койданава, 1796 г.: «...літаўраў, ці бубнаў медных, крыху сапсаваных, – два» [20, арк. 41]. Паколькі бубен парай не выкарыстоўвалі, то ў дадзеным выпадку меліся на ўвазе менавіта літаўры.

Звычайна ў візітах літаўры проста ўзгадваліся. А калі яны чымсьці ўражвалі візітатара, ён пазначаў іх добры стан ці асаблівасці канструкцыі: «Літаўры медныя нацягнутыя два» (Фашчаўка, 1805 г.); «Літаўраў медных, скурай абцягнутых, пара» (Горкі, 1805 г.) [12, арк. 35, 194 адв.]. У Беняконях у 1750 г. візітатар зафіксаваў поўны камплект «літаўраў медных пара адна з палкамі» [11, арк. 252]. «Палкі», якімі здабывалі гук, з’яўляліся важнымі, але як бы расходнымі элементамі, маглі ламацца, губляцца і не заўсёды меліся ў наяўнасці. А ў Беняконях яны былі.

Абавязкова візітатар адлюстроўваў, калі знаходзіў, і кепскі стан інструментаў, напрыклад, што ў Койданава (1796) літаўры «надпсутыя», у Клецку (1911) «на адным з іх скура лопнула», у Крошыне (1911) «літаўраў бубнаў сапсаваных 2», у Нясвіжы (1912) «барабан літаўра медная – скура разбітая». Але, нягледзячы на недахопы, літаўры працягвалі захоўваць, магчыма, і таму, што яны былі матэрыяльным пацвярджаннем мясцовай гісторыі.

Пра арганістаў у візітах звесткі сустракаюцца, а пра музыкантаў, якія валодалі прафесійным майстэрствам ігры на літаўрахах (літаўрысты), нічога няма. У Ляхавічах арганістам у 1856 г. працаваў Міхась Бубен, які быў «з дзяржаўных сялян» [13, арк. 43]. Паколькі многія прозвішчы мелі прафесійнае паходжанне, то, магчыма, хтосьці з яго продкаў таксама быў музыкантам і, хутчэй за ўсё, іграў менавіта на літаўрахах. Прафесія музыканта, які быў звязаны з касцёлам, магла перадавацца ў сям’і ад аднаго пакалення да другога. Таму гэты арганіст і меў прозвішча, што зыходзіла ад музычнага інструмента, якім карысталіся ў касцёле раней яго продкі.

Аналіз візітаў беларускіх касцёлаў XVII – XX стст. дае падставы выказаць меркаванне аб тым, што ў часы ранейшыя, калі органы яшчэ не атрымалі распаўсюджвання ў суправаджэнні літургіі, менавіта літаўры выкарыстоўваліся паўсюдна ў якасці музычных інструментаў для гэтай мэты. У адным з самых выдатных помнікаў беларускай архітэктуры – касцёле Божага Цела ў Нясвіжы – маецца такі інструмент, хоць і ў адзінкавым экзэмпляры. Спіс музычных інструментаў у візіце касцёла ад 16 верасня 1912 г. узгадваў, верагодна, менавіта яго [7, арк. 75].

Хоць ужо з XVIII ст. літаўры сыходзілі з выкарыстання ў літургіі, іх працягвалі захоўваць шмат у якіх касцёлах, магчыма, на ўсялякі выпадак: калі што здарыцца з органам, бо яго рамонт – справа звычайна працяглая і дарагая. А там, дзе літаўры захоўвалі, яны існавалі звычайна поўнымі камплектамі – парай і па большасці ў добрым стане, падрыхтаваныя для дзеяння. Адносіны да літаўраў былі дастаткова паважанымі, бо яны рэальна сведчылі пра гістарычнае мінулае культавага будынка і наогул апавадалі пра багацце музычнай культуры.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Litanie ostrobramskie [Zasoby elektroniczne]. – Tryb dostępu: <https://moniuszko200pl/pl/media/litanie-ostrobramskie-5332>. – Data dostępu: 13.08.2019.
2. Назіна, І. Д. Органы на Беларусі / І. Д. Назіна // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: новыя даследаванні : зб. арт. / рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1989. – С. 154 – 160.
3. Органы Беларусі / склад. А. У. Бурдзялёў. – Мінск : БелЭн, 2018. – 368 с.
4. Барыло, Ю. В каких костёлах Беларуси можно послушать новые и старинные органы? [Электронный ресурс] / Ю. Барыло. – Режим доступа: <https://planetabelarus.by/publications/v-kakikh-kostelakh-belarusi-mozhno-poslushat-novye-i-starinnye-organy/>. – Дата доступа: 28.04.2020.
5. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 1781. Воп. 1. Спр. 219.
6. НГАБ. – Ф. 1781. Воп. 26. Спр. 1387.
7. НГАБ. – Ф. 1781. Воп. 26. Спр. 1499.
8. НГАБ. – Ф. 1781. Воп. 26. Спр. 1500.
9. Візіты ўніяцкіх цэркваў Мінскага і Навагрудскага сабораў 1680 – 1682 гг. : зб. дакументаў / склад. Д. В. Лісейчыкаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 270 с.
10. НГАБ. Ф. 1781. Воп. 27. Спр. 219.
11. НГАБ. Ф. 1781. Воп. 27. Спр. 213.
12. НГАБ. Ф. 1781. Воп. 27. Спр. 1387.
13. НГАБ. Ф. 1781. Воп. 27. Спр. 468.
14. НГАБ. Ф. 1781. Воп. 27. Спр. 272.
15. НГАБ. Ф. 1781. Воп. 27. Спр. 240.

#### РЕЗЮМЕ

Инвентарныя апісанні (візіты) костёлов XVII – XIX вв. сведчаюць аб наяўнасці ў інтэр'ерах храмов розных музычных інструментаў, сярод якіх часта згадваюцца літаўры. Архіўныя матэрыялы даюць аснову падаваць, што до распаўсюдання ў костёлах Беларусі органаў літургія суправаджалася літаўрамі. Літаўры дазваляюць задаваць неабходны рытм і падтрымліваць яго, што неабходна ў літургіі. Гэтыя ударныя інструменты заўсёды выкарыстоўвалі парой – большай і малой.

Единственный экземпляр литавров, возможно, XVIII в. сохранился в костёле Божьего Тела в Несвиже.

#### SUMMARY

Inventory descriptions (visits) of churches of the XVII – XIX centuries indicate the presence in the interiors of the temples of various musical instruments, among which the timpani are often mentioned. Archival materials give reason to believe that before the distribution of organs in the churches of Belarus, the liturgy was accompanied by timpani. Timpani allow you to set the necessary rhythm and maintain it, which is necessary in the liturgy. These percussion instruments have always been used in pairs – large and small. The only instance of the timpani, possibly of the XVIII century, has been preserved in the church of the Divine Body in Nesvizh.

*Старикова В. В.*

### **ПЕРИОДИЗАЦИЯ РАЗВИТИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ФИКСАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 21.09.2020)*

Аудиовизуальная фиксация музыкально-исполнительского искусства Беларуси всегда находилась в тесной взаимосвязи с историческими и политическими процессами. Изучение аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства требует выделения основных этапов исторической эволюции, в которых происходили качественные изменения на уровне технических и художественных возможностей создания артефактов музыкально-исполнительского искусства Беларуси.

В разработке периодизации развития аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства мы опирались на собственную периодизацию эволюции звукозаписи белорусского музыкального искусства, исследования в области развития отечественного художественного радиовещания (Д. Яконюк), исследования белорусских киноведов, определяющих в своих работах стратегически важные аспекты истории кинопроизводства (О. Сильванович, Л. Мельникова), развитие телевидения (О. Нечай, Н. Фрольцова), музыкального телевидения (Е. Сушко), взаимодействие искусства и экрана, и, в частности, музыкального исполнительского искусства Беларуси и экранного искусства (А. Карпилова, И. Смирнова).

Выстраивая эволюционную траекторию аудиовизуальной фиксации отечественного музыкально-исполнительского искусства, мы выделяем три относительно самостоятельных периода, опираясь, прежде всего, на принцип создания аудиовизуального документа: в звукозаписи – грамзапись, магнитная и цифровая запись; в экранной культуре – кинематограф, телевидение, видеозапись, цифровая съёмка. Нами учтены и социально-исторические факторы.

Кроме того, мы принимаем во внимание время создания и саму деятельность государственных кинематографических организаций, создававших кинодокументы исполнительского искусства: Московская

студия кинохроники (1927), Минская студия кинохроники (1925 – 1968), система белорусского телевидения (с 1956 г.), творческое объединение «Телефильм» (1965), студия «Летопись» (1968), Республиканское производственно-творческое предприятие «Белорусский видеоцентр» (1989).

Основным критерием периодизации мы считаем именно технические возможности создания аудиовизуальных документов с учётом их жанровых, композиционных и стилистических отличий. Обозначим следующие историко-хронологические границы аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства Беларуси:

**Первый**, начальный **период** формирования фондов и самой системы аудиовизуальной фиксации белорусского музыкально-исполнительского искусства – с середины 1930-х годов до середины 1950-х годов. Он может быть условно разделён на три относительно самостоятельных этапа:

- формирование аудиовизуальной системы фиксации белорусского музыкально-исполнительского искусства как системы (1935 – 1941);
- этап войны и разрушения системы аудиовизуальной фиксации на территории Беларуси (1941 г. – конец 1940-х гг.);
- этап восстановления системы звукозаписи и кинематографа в республике (конец 1940-х – середина 1950-х гг.).

Границами **второго периода**, который можно охарактеризовать как период расцвета аудиовизуальной фиксации белорусского музыкально-исполнительского искусства, являются середина 1950-х – 1980-е годы. В это время оформляются основные фонды аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства, включая как сам акт музицирования, так и информацию о нём: грампластинки с записями белорусской музыки (фирма «Мелодия»), магнитофонные записи исполнителей, кинохроника, фильмы-концерты, радио- и телетрансляции концертов и оперных постановок, документальные фильмы и радио- и телепрограммы. В звукозаписи это годы стереофонии и долгоиграющей пластинки, а также время распространения магнитофонной плёнки, что непосредственно повлияло на репертуар: фиксируется во всём многообразии музыка самых разных жанров и стилевых направлений. Развитие звукового и цветного кинематографа, создание и развитие музыкального телевидения, а также деятельность республиканских творческих объединений «Телефильм» и «Летопись» позволяют создать экранные документы музыкально-исполнительского искусства во всём видовом разнообразии экранных форм. Исполнительское искусство ведущих оркестровых и хоровых коллективов, а также солистов представлено фильмами-портретами, фильмами-концертами, многочисленными трансляциями с концертных и театральных площадок, авторскими программами. Разделение этого периода на два этапа основано на смене приоритетов в выборе форм и содержания аудиовизуальных документов:

- создание собственной системы производства аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства (середина 1950-х – начало 1970-х гг.);

– создание новых форм организации аудиовизуальной фиксации и её использование с позиции содержания и интересов потребительского рынка (начало 1970-х – 1980-е гг.).

С начала 1990-х гг. наступает **третий**, современный **период**, отличительной чертой которого становится формирование собственно белорусской системы аудиовизуальной фиксации (вне системы СССР) на основе цифровых технологий в условиях существования государственных и коммерческих студий звукозаписи и кинопроизводства.

Здесь также выделяются два этапа:

– поиск новых форм создания и распространения музыкально-исполнительского искусства в аудиовизуальной фиксации (1990-е – 2000-е гг.)

– оцифровка всех сохранившихся аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства и создание их электронных каталогов (2010-е – по настоящее время).

Что касается первого периода, в 1935 – 1941 гг. звукозапись и кинопроизводство осуществляются централизованно (в рамках СССР). Этому содействует расширение социальной базы самой музыкальной культуры республики и поддержка государством в области фиксации музыкального искусства республик. Для формирования системы аудиовизуальной фиксации музыкального исполнительства появляются необходимые условия: материальная база, техническое оснащение процесса фиксации (соответствующая аппаратура), государственное планирование звукозаписи и кинохроники, на профессиональный уровень выходит исполнительское творчество, начинает развиваться звуко- и кинорежиссура.

Лучшие достижения периода становления отечественного профессионального музыкального исполнительства зафиксированы в грамзаписи. В исполнении ведущих музыкантов белорусского радиокомитета и солистов Государственного театра оперы и балета звучат белорусские народные песни, обработки произведений народной музыки и оригинальные сочинения И. Любана, А. Туренкова, Н. Чуркина. В кинохронике (первые сюжеты кинохроник относятся к 1939 г.) отражены знаковые официальные моменты мероприятий, происходивших в довоенный период в белорусской культуре: выступления коллективов филармонии – ансамбля песни и танца Белорусской филармонии в Белостоке, первого состава симфонического оркестра под управлением И. Мусина в новом концертном зале, отдельные номера из концертной программы на декаде белорусского искусства в Москве (1940).

На Белорусском радио аппаратура для звукозаписи начала использоваться впервые в 1936 г. Отдельная студия звукозаписи появилась в 1938 г. в построенном Доме радио. В этом же году создана Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, создававшая только хронику непосредственно на территории республики.

На втором этапе процесс звукозаписи музыкальных произведений прекратился в связи с Великой Отечественной войной, а кинопроизводство

осуществлялось на московской киностудии. Кроме кинохроники, появляется первый фильм-концерт – «Мастера белорусского искусства – своему народу» (1943).

В киносюжетах военного периода очерчено творчество исполнителей, утвердившихся в довоенный период: солистов Государственного театра оперы и балета Л. Александровской, А. Арсенко, И. Болотина, Р. Млодек, дуэта цимбалистов С. Новицкого и Н. Шмелькина.

Аудиовизуальные документы первых послевоенных лет немногочисленны. Как и кинематограф военного периода, они фиксируют творческую деятельность исполнителей, успешно подтвердивших свой профессиональный уровень ещё в довоенный период: вокалистов, хоровых коллективов, представителей цимбальной школы.

При всём разнообразии аудиовизуальных документов первого периода, репертуар определялся преимущественно техническим уровнем развития звукозаписи и кинематографа. В звукозаписи – несовершенное качество воспроизведения звука и длительность звучания грампластинки (не более шести минут). Последний фактор наиболее явно прослеживается в репертуаре. Созданные белорусскими композиторами ещё в 30-е годы XX в. произведения оперного, балетного и симфонического жанров стало возможно зафиксировать лишь с появлением долгоиграющей грампластинки. В кинематографе – возможность создания только постановочного фильма на основе уже готовой фонограммы.

На первом этапе второго периода (середина 1950-х – начало 1970-х гг.) в нашей республике происходят кардинальные изменения в области технического оснащения. В середине 50-х годов XX в. на белорусском радио появляется соответствующая аппаратура и начинается процесс формирования собственного фонда звукозаписи музыкального исполнительства. Кинопроизводство полностью осуществляется на территории республики, и кинохроника активно освещает все знаковые культурные мероприятия в киножурналах «Искусство Беларуси» и «Советская Беларусь». Белорусское телевидение, начав вещание в 1956 г., становится транслятором культурных ценностей (фильмы-концерты, музыкальные программы и т. д.). На технической базе «Беларусфильма» создаются творческое объединение «Телефильм» (1965) и студия «Летопись» (1968).

В звукозаписи и кинематографе выбор фиксируемых исполнителей находился в зависимости от государственной политики СССР, поэтому представлены только профессиональные исполнители республики. Были выпущены долгоиграющие грампластинки с записями и созданы хроникальные сюжеты оркестровых и хоровых коллективов республики, а также камерно-инструментальных ансамблей (струнный квартет Союза композиторов БССР и квартет флейт). Значительно шире по сравнению с предыдущим периодом были очерчены достижения вокальной школы – это грамзаписи исполнений народных и заслуженных артистов БССР М. Адамейко, З. Бабия, Л. Бражника, В. Гончаренко, С. Гулевич, Д. Зубрича,

Б. Казанцева, М. Морозовой, Т. Нижниковой, В. Прищепёнка, А. Сухина, Т. Шимко, В. Чернобаева и К. Ясинской. В киносюжетах зафиксированы выступления З. Бабия, Н. Ворвулева, Н. Гайды, С. Данилюк, В. Кучинского, Т. Нижниковой, И. Сорокина, Н. Ткаченко, И. Шикуновой, органиста О. Янченко. Народно-инструментальное творчество очерчено записями В. Бурковича, дуэта А. Петрашевич и В. Дубинский (цимбалы). Исполнительское искусство государственного народного оркестра БССР под управлением (далее – п/у) И. Жиновича и солистов широко представлено как в грамзаписи, так и кинохронике. Появляются и первые документальные фильмы: фильм-концерт «Сибирь», посвящённый гастролям белорусских исполнителей по Сибири (1955) и «Белорусский концерт» 1955 г., созданный киностудией «Беларусфильм». Они включали музыкальные номера, разные по жанровой принадлежности, стилю и соединённые закадровым дикторским текстом.

С одной стороны, выпуск грампластинок фирмой «Мелодия» и производство хроникальных сюжетов и фильмов-конcertов, фиксирующих в целом музыкальное искусство республик СССР, способствовали созданию фонда аудиовизуальных документов белорусского музыкально-исполнительского искусства. С другой – фиксировались только лучшие и характерные именно для нашей республики музыкальные артефакты (музыка белорусских композиторов, лучшие достижения исполнителей цимбальной школы). Только благодаря магнитофонной записи, а затем развитию музыкального телевидения начал формироваться собственный фонд музыкальных аудиовизуальных документов Белтелерадиокомпания, который по составу исполнителей и по музыкальному материалу значительно шире, чем тот, что был зафиксирован в грамзаписи и кинопроизводстве.

Второй этап второго периода (начало 1970-х – 1980-е гг.) характеризуется техническими нововведениями. В звукозаписи – это магнитофонная лента и компакт-кассета, которые постепенно становятся наиболее популярными аудионосителями; на экранных искусствах – цветной кинематограф и телевидение, появление передвижных камер. В создании аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства происходит переориентация в репертуарной политике. Доминирует выпуск тематических пластинок и фильмов-конcertов, посвящённых деятельности нескольких коллективов и солистов-исполнителей как классического, народно-инструментального, хорового, так и эстрадного направлений.

В 1970-е годы роль телевидения значительно возрастает по сравнению с кинематографом. На этом этапе появляются первые трансляции филармонических концертов и оперных постановок, телеверсии опер, телепередачи-конcertы. Творческим объединением «Телефильм» и студией «Летопись» созданы фильмы-конcertы («Поёт Светлана Данилюк», «Звените, цимбалы!», «Напевы родного края», «Поёт Ирина Шикунова», «Моя мелодия», «Беларусь моя – песня моя», «Когда мы влюблены», «Три тысячи песен», «Поёт Зиновий Бабий», «Купалинка», «Жаворонки, прилетите!..», «Поющая земля», «Свята») и фильмы-портреты



(«Зачарованный цимбалами», «Лариса Александровская», «Лицом к вам», «Сын земли белорусской»).

Ко 2-й половине 1980-х годов относится зарождение авторского телевидения. Е. Сушко отмечает: «Авторские музыкальные телепрограммы создавались профессиональными музыковедами и, как правило, были посвящены элитарному музыкальному искусству» [1, с. 103].

В этот период сформировалась вся система аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства на высоком технологическом и профессиональном уровнях. Само музыкально-исполнительское искусство республики представлено многочисленными звукозаписями, фильмами-концертами и трансляциями. Об исполнителях и их творчестве созданы радио- и телепрограммы, фильмы-портреты и очерки. Многообразие аудиовизуальных документов свидетельствует о максимально полном отражении исполнительского искусства коллективов и солистов республики.

Первый этап третьего, современного периода (1990 г. – по настоящее время) характеризуется в нашей стране серьёзными социальными изменениями в обществе. Распад Советского Союза и формирование самостоятельного государства явились определённым потрясением для общества, и значимость эстетических ценностей на некоторое время отодвинулась на второй план.

Знаковым для продолжения аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства стало создание в 1989 г. рекламно-издательской фирмы «Ковчег» и производственно-творческого предприятия «Белорусский видеоцентр». Одним из направлений деятельности фирмы «Ковчег» стал выпуск кассет и компакт-дисков белорусских исполнителей, а «Белорусским видеоцентром» создавались фильмы-концерты и фильмы-портреты ведущих коллективов и исполнителей республики. В звукозаписи сохранились записи оркестровых и хоровых коллективов: Государственного концертного оркестра Беларуси под управлением М. Финберга, Государственного академического симфонического оркестра под управлением П. Вандиловского, камерного оркестра Республики Беларусь, Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича под управлением М. Козинца, Государственного академического народного хора им. Г. Цитовича и Государственного камерного хора Республики Беларусь под управлением И. Матюхова.

Народно-инструментальное искусство демонстрируют звукозаписи дуэта гитаристов С. Антишина и А. Терехова, гитаристов Д. Асимовича, Я. Скрыгана, ансамбля народных инструментов под управлением Я. Волосюка.

В этот период «Белорусским видеоцентром» созданы фильмы-портреты белорусских музыкантов («Моя восьмидесятая осень» о В. Ровдо, «На пути к танцующей звезде» о Г. Проваторове) и видеоконцерты («Грёзы», «Играет Игорь Оловников», «Классик-авангард»). На телевидении продолжается традиция записи трансляций концертов и опер и создания авторских программ о музыке и исполнителях. В рамках музыкального телевидения Е. Сушко выделяет музыкальные телепередачи автора и ведущей Л. Хотенко «Большой театр», «Воскресение классики. Диалоги о музыке» (Л. Хотенко и А. Анисимов), «Золотая

десяток белорусской оперы», «Опера без границ» и отдельные телепередачи на канале «Лад» в жанре музыкальной телепередачи-очерка в циклах «Настальжы», «Плошча мастацтваў», «Святло далёкай зоркі» [1, с. 104].

На этом этапе появление соответствующего технического оснащения значительно упростило осуществление звукозаписи и тиражирования компакт-дисков, видеосъёмку с последующим копированием на DVD-диски, в связи с чем почти все музыкальные коллективы и исполнители республики имеют свои коллекции аудиовизуальных документов концертных и студийных исполнений программ.

2010-е годы – по настоящее время – работа по оцифровке фондов Белтелерадиокомпании и Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов, их систематизации. На основе оцифрованного материала создаются радиoprogramмы на канале «Культура» Белорусского радио и телепрограммы на канале «Беларусь» об известных исполнителях прошлого, издаются компакт-диски на основе фондовых аудиозаписей, отдельные фрагменты кино- и телефильмов, программ и театральных постановок представлены в социальных сетях, продолжаются трансляции концертов и театральных постановок.

На сегодняшний день в Республике Беларусь проведена значительная работа по созданию фондов аудиовизуальной летописи, а также обеспечению необходимых условий их хранения. Государственные концертные организации на своих сайтах предлагают аудио- и видеоматериалы выступлений коллективов и исполнителей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сушко, Е. О. Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая типология и основные тенденции развития : дис. ...канд. искусств. : 17.00.03 / Е. О. Сушко. – Минск, 2016. – 246 л.

#### РЕЗЮМЕ

В статье предложена периодизация аудиовизуальной фиксации отечественного музыкально-исполнительского искусства. Основные периоды эволюции выделены на основе качественных изменений на уровне технических и художественных возможностей создания артефактов музыкально-исполнительского искусства Беларуси.

#### SUMMARY

The article proposes the periodization of audiovisual fixation of domestic musical and performing art. The main periods of evolution are highlighted on the basis of qualitative changes at the level of technical and artistic possibilities of creating artifacts of musical and performing arts of Belarus.

## **К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БЕЛОРУССКОГО ФОЛЬКЛОРА В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ (ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 12.03.2021)*

Современными белорусскими композиторами создано немало концертных произведений для хора, в основе которых – художественное осмысление белорусской фольклорной певческой традиции. Музыкальный фольклор находится в специальной связи на уровне обусловленности с академической (профессиональной) музыкой фольклорного направления, предназначенной для концертного исполнения. Актуализируется проблема взаимодействия народной и профессиональной художественных систем. Для создания музыкантами-исполнителями художественно убедительной интерпретации произведения требуется опора на фундаментальные исследования специфики претворения фольклорных источников в современном композиторском творчестве в жанрово-стилевом аспекте. Таким образом, мы поставили перед собой цель – на основе специального анализа партитур хоровой концертной академической музыки национальных композиторов фольклорного направления выявить особенности художественного претворения белорусского фольклора в жанрово-стилевом аспекте. В центре нашего внимания – хоровая музыка, которая развивается на основе преемственности многовековых традиций европейской академической концертной культуры [1]. В качестве примеров мы избрали произведения, на наш взгляд, демонстрирующие высокие художественные результаты национального композиторского творчества фольклорного направления и вошедшие в репертуар ведущих хоровых коллективов Беларуси. Среди них: свободные обработки для хора («Гаварыла поле») Леонида Захлевногo; «Три песни» («Туман-туман матушка», «З-пад белага камушка», «Ой, там, на гарэ») Александра Ращинского; «Жавароначкі, прыляціце» (из хорового цикла «Каляндарныя песні») Людмилы Шлег; Кантата для хора и солистов «Зборная суботка» (слова народные) Александра Литвиновского; «Абрад-дзеяства для народнага хору “Палескае вяселле”» (слова и мелодии народные в записи З. Я. Можейко), Хоровая сюита для смешанного хора, дудки, скрипки и ударных «Вясковыя святы» (слова народные) Вячеслава Кузнецова; «Купальскія сцэны для хора і салістаў, габоя, ударных інструментаў і аотэнтчных галасоў “Раса пала на Купала”» Ларисы Симакович.

Композитор, обращаясь к фольклору, создаёт произведение для профессионального (академического или народного) хора и предлагает свою, концертную интерпретацию жанров, функционирующих в фольклорной (устной) традиции [2]. Обращает на себя внимание то, что в процессе интерпретации образцов белорусского музыкального фольклора концертное предназначение музыки мотивирует композиторов обращаться к

имманентным жанровым идиомам хорового концерта, которые, сформировавшись в его недрах в процессе исторического движения к современности на протяжении более четырёх веков, были экстраполированы на другие жанры музыкального искусства. (Более подробно об имманентных жанровых идиомах хорового концерта мы писали в нашей монографии [3].)

Прежде всего в произведениях фольклорного направления актуализируется имманентный жанровый признак хорового концерта – переменчивость социокультурного бытийного статуса жанра. Так, концертная презентация целостной семейно-обрядовой фольклорной жанровой сферы осуществляется в музыке В. Кузнецова (Обряд-действие «Палескае вяселле»), А. Рацинского («Три песни»), А. Литвиновского (Кантата «Зборная суботка»). Календарно-обрядовый круг выступает в музыке В. Кузнецова (Хоровая сюита «Вясковыя святы»), Л. Шлег («Жавароначкі, прыляціце»), Л. Симакович (Купальские сцены «Раса пала на Купала»).

Амбивалентность жанрового содержания – одна из важнейших имманентных жанровых идиом хорового концерта. Как правило, она основывается на действии основополагающих хоровых концертных принципов «состояния-согласия» в условиях «пения-игры» вокальных голосов, дополненных инструментальными. В качестве одной из ведущих стиливых категорий выступает собственно музыкальная театральность, которая проявляется на всех уровнях композиционной структуры произведений. Уже само авторское номинирование партитур подчёркивает «игровое» начало художественного содержания («весёлые игры», «обряд-действие», «купальскія сцэны»). В произведениях посредством тематической персонификации и тембро-фактурной индивидуализации музыкального материала создаются коллективные и индивидуальные художественные образы-персонажи. Так, у В. Кузнецова в шестой части «Як маладыя за стол разам сядуць» Обряда-действия «Палескае вяселле» ведущая тема проходит у альтов, в то время как сопрано и мужские голоса как бы «комментируют» её проведение короткими «репликами». Эффекты «музыкального пространства» наполняют хоровую фактуру, создавая многогранные взаимодействия «фонов» и «пластов». Это «звучащий фон» основной темы, имитирующий как бы шелест колосьев в финале свободной обработки Л. Захлевногo «Гаварыла поле», многогранные контрастные тембро-фактурные «переливы» инструментального «фона» и вокальных тем в Купальских сценах Л. Симакович.

Театральный показ, где музыкальная театральность создаётся хоровым концертным стилем, лежит в основе возвышенного, приподнятого эмоционального строя произведений. Здесь надо подчеркнуть особый пафос подачи художественной идеи в русле эстетики хоровых сцен в опере. Так, яркие, эмоционально насыщенные разделы формы содержатся в Купальских сценах Л. Симакович. Композитор использует широкий диапазон жанрово-стилевых и тембро-фактурных средств: возгласы-диалоги солистов, единовременный контраст гетерофонных пластов и сольных тем. В Обряде-

действе «Палескае вяселле» В. Кузнецова это разделение исполнительского массива на группы, которые представляют собой коллективные персонажи (диалог женского, мужского составов, «подхват» хором солиста, объединение всех персонифицированных тембровых групп в тутти в девятой части «Як сваты жартуюць-перабрэхваюцца»). В Кантате А. Литвиновского персонификация партии соло меццо-сопрано (текст «Ой, сягодня суботка»), которое звучит на фоне вокализа хора (хоровые педали и кластеры), есть в первой части произведения.

Специальная концертная интерпретация текста композиторами лежит в основе концертной системы музыкальных образов. При этом музыка расширяет семантику слова, и во главу угла ставится произвольное членение, компановка и повторяемость литературного текста: источник подвергается авторской обработке и компонуется в соответствии с общим музыкально-художественным замыслом концертного по предназначению произведения. Так образуются остинатные музыкально-текстовые структуры в Хоровой сюите «Вясковыя святы» («Купала», «Восень», «Талака») В. Кузнецова, Кантате «Зборная суботка» А. Литвиновского («Каравай»), «Трёх песнях» А. Ращинского («З-пад беллага камушка»), «Каляндарных песнях» Л. Шлег («Жавароначкі, прыляціце»). «Иллюстративное» музыкальное «прочтение» посредством синхронно излагаемой словесным рядом «программы» – один из типичных для хорового концерта приёмов. Например, в анализируемой музыке фольклорного направления используется «эмоциональный фон» с постоянно повторяющимся текстом, несущим скорее колористическую, чем семантическую нагрузку, и проявляется в полифонических (имитационных) разделах формы. Это каноническая имитация у Л. Шлег («Жавароначкі, прыляціце»), Л. Захлевногo («Гаварыла поле»), Л. Симакович (Купальские сцены).

Концертный характер музыкального воплощения текста осуществляется на основе включения в арсенал средств выразительности приёмов декламационного и ораторского искусства в хоровую виртуозную дикционную технику. Это проявляется в особом внимании к сонорным свойствам определённых фонем, колористическим качествам согласных звуков. Ярким концертным художественным приёмом является силлабический распев в быстром темпе мелкими длительностями с частой сменой слогов литературного текста. Композиторы дробят слова на слоги и используют их как структурную единицу ритмо-интонационной системы, наполняя её периодическим чередованием коротких длительностей. Эти явления наблюдаем в частях «Купалле», «Талака» Хоровой сюиты В. Кузнецова, «Каравай» Кантаты А. Литвиновского, «Ой, там на гарэ» из «Трёх песен» А. Ращинского. Художественный приём *ostinato* мелодико-ритмических структур с многократным повторением текста идёт от фольклорных жанровых первоисточников, среди которых выделим «заклинания», «заклички» и другие.

Яркий вокально-инструментальный тембровый колорит, при определяющей роли хора в создании музыкальной целостности, –

имманентный жанровый признак именно хорового концерта. Композиторы в музыке фольклорного направления используют академический и народный вокал (Л. Симакович и В. Кузнецов), ударные и духовые инструменты (А. Литвиновский, В. Кузнецов, Л. Симакович). Важнейшим средством выразительности является концертная антитеза вокального и инструментального начал, характерная для европейского хорового концерта. При этом композиторы применяют антитезу *quasi*-инструментального и вокального начал: *quasi*-инструментальная трактовка хора – имманентный жанровый признак хорового концерта. Так, назовём функциональную трактовку хоровой партии по отношению к сольной (подобно функциональной роли оркестровой партии в произведениях музыкально-театральных жанров): хор выполняет функцию сопровождения («реагирует» на музыкально-семантические события и «развитие сюжета» у солистов); «досказывает», «комментирует», «предвосхищает» партию солиста. Таких примеров множество в Кантате А. Литвиновского, Купальских сценах Л. Симакович, Хоровой сюите В. Кузнецова.

Всеохватное действие хоровой концертности как идентификационной жанровой основы осуществляется путём синтеза этнических музыкальных маркёров с современными приёмами хоровой концертной техники композиции. Разделы, основанные на фольклорных приёмах многоголосия (подголосочная полифония, гетерофония) в их синтезе с диссонирующей аккордикой, находятся в антитетическом взаимодействии с фрагментами формы, наполненными кантиленными унисонами, вокальными по своему генезису и плавно развёртывающимися мелодическими линиями (Третья часть «Вясна-красна» Хоровой сюиты В. Кузнецова, «Узыдзі, зорачка» и «Каравай» Кантаты А. Литвиновского).

Имманентным признаком жанра хорового концерта является хоровая концертная логика развития содержания, где целостный художественный образ предстаёт в контексте контрастного сопоставления разных его граней. Все рассматриваемые партитуры – композиции, в которых действует концертный принцип чередования разделов при важной роли контраста сопоставления темпа, метра, гармонии, тематизма, фактуры и других аспектов музыкальной формы. Важнейшим качеством произведений является детерминированность литературным текстом музыкальной логики становления формы: в организованной автором целостности композиционная роль того или иного фрагмента текста predetermined концепцией строения произведения. Каждая часть цикла индивидуализирована, имеет свой музыкальный материал, который последовательно сопоставляется. Таким образом, концертные качества в области формы предстают в виде воплощения принципа циклического контраста. При этом в Обряде-действе «Палескае вяселле» части группируются исходя из драматургии обряда, следуя задаче показа «действия», последовательно, в соответствии с зафиксированной фольклорной устной традицией. В Хоровой сюите «Вясковыя святы» все части цикла, исполняющегося *attaca*, имеют функциональную определённость: каждый раздел играет особую роль в

становлении целого (например, шестая часть «Восень» – это своего рода «лирическое отступление», а седьмая часть «Талака» – яркий, «искромётный» финал). Функциональную и тематическую определённую частям и разделам формы наряду с интонационными, тематическими и тонально-гармоническими соотношениями между частями придаёт такой аспект, как фактура.

Хоровая фактура исследуемых партитур наделена концертными качествами. Этот имманентный признак жанра хорового концерта предстаёт в составных элементах фактуры, содержащих такие атрибуты, как полихорность, вокально-хоровая виртуозность, техника *cori spezzati* и другие [3]. Композиции представляют собой полихорные концертные структуры, в которых хоровая концертная фактура – особая система, организующая художественное «пространство» концертной композиции. В Хоровой сюите «Вясковыя святы» фоническая и функциональная стороны фактуры находятся в тесном взаимодействии на основе связи содержания литературного текста с сонорно-звуковыми эффектами, их эмоциональным наполнением. В основе первой части «Святы вечар» – респонсорный тип антитетического взаимодействия исполнительских групп, скомпонованных на основе техники *cori spezzati* (т. е. по темброво-регистровому принципу). Это инструментальная группа исполнителей (дудка и ударные), солирующие партии сопрано или альтов (в сопровождении кратких «реплик» дудки), *tutti* хора. Во второй части («Масленіца») темброво-регистровые группы, которые становятся участниками антитетического развёртывания, иные: скрипка и ударные; хоровое *tutti*; женская и мужская группы. В Обряде-действе «Палескае вяселле» также имеет место разделение массива исполнителей на группы по темброво-регистровому принципу (*cori spezzati*). Так, в десятой части («Як дораць маладую») есть «низкий хор» (БТ1Т2) и «высокий хор» (АС1С2), которые на протяжении всей части сопоставляются и вместе не звучат. Этот же старинный способ воплощения концертной антитезы (антифон), только в виде разделения на два одинаковых по тембровому составу «хора», с последующим их объединением в один темброво-регистровый комплекс, используется В. Кузнецовым в пятнадцатой части («Як маладую вязуць у дом жаніха»). При этом, не порывая с традициями антифонного контраста, композитор опирается на фольклорные традиции гетерофонии.

Разделение звучности на функциональные тембровые пласты: солирующий – аккомпанирующий, главный – фоновый, близкий (или громкий) – далёкий (или тихий) и другие – лежит в основе многообразия хоровых фактурных комбинаций в Купальских сценах Л. Симакович, Кантате А. Литвиновского.

Хор в музыке фольклорного направления трактуется так же, как и в хоровом концерте, как вокальный «инструмент», уникальность которого определяется виртуозностью вокально-хорового оптимума хоровой партитуры. Причём в каждом из произведений предстаёт иной состав исполнителей: смешанный академический («Вясковыя святы», «Зборная

суботка», «Жавароначкі, прыляціце», «Гаварыла поле»), смешанный народный («Палескае вяселле»), смешанный академический и аутентичные голоса («Купальскія сцэны»), женский народный («Тры песні»). Все партитуры предназначены для хора высокого исполнительского уровня: концертность хорового фактурного изложения, группировка и трактовка голосов требует особой подготовки и виртуозной вокально-хоровой техники.

Среди важнейших техник хорового изложения, придающих партитуре концертные черты, – контрастное сочетание исполнительского ансамблирования. Оно динамизирует характер изложения и лежит в основе концертных качеств хоровой фактуры, поскольку основано не только на «игре чистых тембро-красок», но и на смене регистровых «оттенков». Например, в партитуре Хоровой сюиты «Вясковыя святы» («Талака»), Кантаты «Зборная суботка» («Каравай» і «Вянок»), «Гаварыла поле» заложена виртуозность как качество исполнения с позиции владения регистровыми оттенками и хоровым ансамблированием. Здесь ритмическое движение мелкими длительностями в быстром темпе при частой смене тембро-фактурных комплексов и динамичная смена регистровых зон в партиях хора – ведущее средство создания художественного образа.

Концертность хорового изложения во всех анализируемых произведениях определяется частой сменой типов расположения голосов (широкое, тесное, смешанное) и попеременным «включением» и «выключением» партий. Так создаются «пульсирующий» характер звучания, «пространственные» эффекты («выдвижение» тем на разные «планы» музыкального «пространства»). Эти приёмы хорового письма требуют виртуозного владения приёмами исполнительской техники, концертной по своему существу.

Особо обратим внимание на то, что виртуозная хоровая концертная исполнительская атрибутика функционирует в её взаимодействии на уровне обусловленности с фольклорными исполнительскими приёмами. Композиторы мастерски интерпретируют фольклорные исполнительские традиции, создавая концертную по стиливым качествам хоровую партитуру.

Народный хор обладает исполнительской спецификой, которая учитывается Л. Симакович, А. Рацинским и В. Кузнецовым в партитурах для хора народной манеры пения (у Л. Симакович – аутентичных голосов). Это прежде всего касается регистровых красок и тембровых характеристик звучания женского хора. Так как крайние регистровые зоны диапазона в качестве контрастирования и динамизации тематизма в данном составе исполнителей не используются, уделяется внимание специальным приёмам фактуры, идущим от техник фольклорного звуковедения и звукообразования. Все анализируемые партитуры построены на контрастировании штрихов, разнообразии хоровых педалей и задержаний, переменности функций голосов (солирующих и ансамблирующих пластов музыкальной ткани). На первый план часто выходят техники виртуозного концертного колорирования. Среди них: пение с закрытым ртом, вокализирование (в том числе *ostinato*), глиссандо, мелизматика, речевая алеаторика и другие.



Белорусские композиторы демонстрируют владение техникой хорового письма: они используют не только диапазон партий и голосов, но и их тесситурный потенциал; не только выстраивают линии голосоведения, но и соединяют различные голоса в тембровые комплексы для соответствующего художественного эффекта; не только опираются на известные правила подтекстовки, но и интерпретируют фольклорную традицию. Всё это даёт основу к персонификации тембра и его взаимосвязи с тематизмом, что в результате формирует уникальные приёмы хоровой концертной тембровой драматургии.

Подводя итоги, подчеркнём следующее. В. Кузнецов, Л. Симакович, А. Литвиновский, Л. Захлевный, Л. Шлег, А. Ращинский в своём хоровом творчестве на основе трактовки имманентных жанровых идиом хорового концерта и интерпретации белорусского фольклора достигают высоких художественных результатов. Предложенный подход к постижению жанрово-стилевых особенностей хоровых партитур фольклорного направления современных национальных композиторов, несомненно, имеет выход в исполнительскую практику и может послужить основанием для создания концепции исполнительской интерпретации высокого уровня подлинности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 377 с.
2. Цмыг, Г. П. Белорусский хоровой концерт и его связь с национальной певческой традицией / Г. П. Цмыг // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Вып. 3 : у 2 ч. – Ч. 1. – С. 428 – 433.
3. Цмыг, Г. П. Европейский хоровой концерт. История. Теория. Практика / Г. П. Цмыг. – Минск : Белорусская наука, 2018. – 412 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению жанрово-стилевых особенностей концертных хоровых партитур фольклорного направления современных белорусских композиторов. Концертное предназначение музыки мотивирует композиторов обращаться к имманентным жанровым идиомам хорового концерта. Поэтому автором на основе выявления имманентных жанровых идиом хорового концерта определены жанрово-стилевые особенности художественного претворения белорусского фольклора в современной хоровой концертной академической музыке.

#### SUMMARY

The article is devoted to identification of genre and style features of concerto choral scores of the folklore style of contemporary Belarusian composers. The concert purpose of music motivates composers to use immanent genre idioms of a Choral concerto. Therefore the author on the basis of detection of immanent genre idioms of a Choral concerto defined features of art realization of the Belarusian folklore in modern academic choral music.

## **МИЗАНСЦЕНА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО РЕЖИССУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ**

*Белорусская государственная академия искусств  
(Поступила в редакцию 18.02.2021)*

В истории театрального искусства существенное значение имеет такой феномен, как «режиссёрский театр», возникший на рубеже XIX – XX вв. Полноправным создателем спектакля становится режиссёр, замыслу которого подчиняются остальные участники и постановочная группа. В этот период возникает новая профессия – режиссура. С её появлением изменились требования к актёрскому искусству, драматургии, особое значение обрели сценография, хореография. Появляется возможность говорить о целостности всех компонентов спектакля, которые стали подчиняться единой режиссёрской концепции.

В эпоху становления режиссёрского театра важным средством художественной выразительности становится мизансцена. Согласно П. Пави, «мизансцена – это совокупность средств сценической интерпретации: декорация, освещение, музыка и игра актёров. В узком смысле этим термином обозначается деятельность, заключающаяся в сведении в определённые временные и пространственные рамки различных элементов сценической интерпретации драматического произведения» [3, с. 178].

Мизансцена подразумевает расположение актёров в пространстве сцены по отношению друг к другу, к отдельным элементам декорации, к зрителю. Российский исследователь театра О. Мальцева определяет мизансцену как пространственно-временную характеристику, как минимальный сдвиг драматического действия, выраженный всеми средствами сценического языка и соответствующий минимальному режиссёрскому высказыванию. Таким образом, мизансцена трактуется как единица действия [1, с. 277].

Мизансценирование как часть театрального языка режиссуры, использующегося наряду с пластикой, хореографией, сценографией, световой партитурой, является важнейшим профессиональным навыком постановщика спектакля. Именно при помощи чётко выстроенного мизансценического рисунка режиссёр создаёт пластическую форму спектакля. Особое внимание принципам построения мизансцен в своих работах уделяли такие режиссёры-реформаторы, как К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос, Б. А. Покровский и другие [2; 4 – 6; 8 – 10]. Образная мизансцена не может возникнуть сама по себе и не должна являться самоцелью для режисёра. Она необходима для решения ряда творческих задач: раскрытия сквозного действия, физического самочувствия персонажей, возникновения атмосферы и, в конечном итоге, формирования сценического образа.

Создание современного музыкального спектакля требует от режиссёра применения разнообразных постановочных средств. Музыкальный театр,

синтезирующий всевозможные достижения средств художественной выразительности других видов театра и сценических искусств, должен уделять значительное внимание созданию мизансценической партитуры спектакля, которая имеет такое же фундаментальное значение, как и музыкальная партитура, и, более того, должна базироваться на последней. Мизансцена – это тесное сочетание не только пространственного расположения актёров на сцене, но и пластики, жеста, мимики. Часто в спектаклях музыкального театра можно наблюдать излишнюю патетику, надуманность и фальшь в пластическом исполнении роли. От этого мизансцены лишаются органичности, естественности и смысла. Наиболее распространена эта проблема в спектаклях оперного жанра. Здесь следует упомянуть о взаимодействии актёра и режиссёра, где первый ищет пластическую характеристику роли, а второй предлагает соответствующее мизансценическое решение.

Освоение мизансцены – это непосредственно актёрская задача. Оперный режиссёр Б. Покровский отмечал: «Увы, слишком часто “игра” сводится к простейшим перемещениям по сцене и жестикуляции, сопровождающей пение. В данном случае перед нами, разумеется, не оперный актёр, скорее, жестикулирующий певец. Его поведение – механика, лишённая художественной достоверности и той действенности, которая превращает поющего на сцене артиста в оперный персонаж» [4, с. 53].

Одной из главных проблем мизансценического языка оперы зачастую является чрезмерная статичность: решение сцен сводится к бесцельному брожению или стоянию актёров на площадке. От этого спектакль становится скучным и бездейственным. Подобные проблемы можно проследить в постановках Большого театра Беларуси «Евгений Онегин» П. Чайковского (реж. В. Шишов, 1986 г., реж. новой редакции А. Прохоренко, 2012 г.), «Иоланта» П. Чайковского (реж. М. Изворска-Елизарьева, 2004 г.), «Седая легенда» Д. Смольского (реж. М. Панджавидзе, 2012 г.) и др.

Прежде чем приступить к практическому освоению мизансцены, режиссёр должен создать подробную мизансценическую партитуру. Часто в музыкальных спектаклях она возникает путём совместной работы режиссёра и хореографа. Мизансцена – это не техническая разводка актёров по сцене, главной задачей режиссёра в данном случае является логическое объяснение и даже приведение актёра к нужной мизансцене. Содержание мизансцены должно соответствовать ряду требований: быть оправдано психологическим актёрским исполнением, вбирать в себя составляющие внутренней жизни персонажа, их физическое самочувствие, темпоритм и другое. Мизансцена должна быть композиционно встроена в определённую сценическую среду и пространство, возникать органично и непринуждённо, как логичное разрешение той или иной коллизии.

С этой точки зрения рассмотрим мизансценический рисунок музыкального номера «Молитва» из мюзикла А. Укупника «Ромео VS Джульетта. XX лет спустя» (Белорусский государственный академический музыкальный театр, далее – Музыкальный театр, реж. И. Устьянцев, 2020 г.).

Главная героиня получает письмо от тайного поклонника – влиятельного гонуэзского дожа. Это происходит в предшествующем «Молитве» музыкальном номере «Одно лишь слово...». Героиня должна принять решение: уйти от мужа, жизнь с которым в последнее время становится невыносимой и опасной, или сделать над собой усилие и попытаться сохранить семью. Рассматриваемый музыкальный эпизод довольно статичен, героиня располагается на первом плане, что подчёркивает значимость её решения. Финальной и решающей точкой всей сцены становится выбор Джульетты: она рвёт письмо, не давая себе ни малейшего шанса бросить семью. Данная мизансцена чётко работает на выполнение сверхзадачи и общий визуальный образ спектакля.

Мизансценическая разработка постановки подразумевает разделение и выстраивание мизансцен по видам, степени значимости и характеру. Особенно важно соблюдать этот принцип в создании музыкального спектакля, где главным средством выразительности является музыка, а сцены имеют специфическое построение: арии, дуэты, ансамбли, массовые музыкальные фрагменты.

Выделяют следующие виды мизансцен: симметричные (в них есть очевидный центр), асимметричные, фронтальные, диагональные, шахматные (в музыкальном театре часто используются при решении массовых сцен), хаотические, круговые, полукруговые, спиральные, мизансцены-пунктиры, барельефно-монументальные. По степени значимости выделяют основные и переходные (проходные) мизансцены. К основным относятся мизансцены, раскрывающие основную мысль сцены, эпизода. В соответствии с возрастающей динамикой сквозного действия они также развиваются [12].

В этом контексте рассмотрим несколько основных мизансцен из спектакля «Письмо незнакомки» по одноимённой новелле С. Цвейга на музыку Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Рейхардта, И. Брамса (Музыкальный театр, реж. В. Чигилейчик, 2018 г.). Одним из визуальных образов спектакля являются розы, которые главный герой подарил героине при их первой встрече. С течением действия и раскрытием новых обстоятельств их взаимоотношений розы меняют цвет – из белого они превращаются в ярко-алые. На протяжении спектакля Мария неоднократно взаимодействует с цветами: танцует, вспоминая о счастливых минутах, бросает, когда Гельмут предаёт её, целует их, укрывает, будто успокаивает маленького ребёнка. Ключевое значение розы имеют в финальной сцене. В своей предсмертной арии Мария хладнокровно уничтожает их, наступая на каждый бутон, не давая ни себе, ни им ни единого шанса на жизнь. Эта мизансцена является одной из ключевых в данном спектакле, она ярко отражает главную мысль: равнодушие способно растоптать даже самую искреннюю, проверенную временем любовь.

Несмотря на то, что переходные мизансцены, как правило, не несут основной смысловой нагрузки, их значение в общей мизансценической партитуре не менее важно. Переходные мизансцены не должны прерывать логику действия, они являются важнейшими компонентами монтажа

спектакля, соединяя сцены как структурные части в единое целое. Зачастую в музыкальном театре можно заметить тенденцию к избеганию этих мизансцен. Так называемые перестановки часто носят чисто технический характер и происходят за счёт перемены сценографических элементов спектакля без участия актёров. Такой приём довольно сомнителен, так как теряется общий темпоритм постановки, зритель утрачивает интерес к происходящему, и новый эпизод или музыкальный фрагмент должен вновь его возвращать к действию. Такая проблема существует в спектаклях Музыкального театра «Летучая мышь» И. Штрауса (реж. А. Молчанов, 1981 г., реж. возобновленной версии В. Петлицкая, 2001 г.), «О, милый друг!» В. Лебедева (реж. З. Вержбицкая, 2019 г.).

Практиками и исследователями театра выработана целая система принципов и приёмов построения мизансценической партитуры музыкального спектакля.

Одним из основных является принцип глубинного построения. Специфика музыкального театра подразумевает присутствие на сцене большого количества людей: солистов, хора, балета, миманса, иногда – оркестра. Первый план – это пространство авансцены перед первой линией кулис, второй – центр сцены. Здесь просматриваются и будут уместны все виды мизансцен. Третий план – пространство, расположенное ближе к заднику. Обычно постановщики используют его для выстраивания массовых мизансцен, стоп-кадров, крупных пластических фрагментов [12].

Существует также ракурсный принцип построения мизансцен. Он основывается на повороте фигур в пространстве сцены. Например, разворот актёра или группы актёров на зрительный зал, как правило, говорит о вынужденности поведения персонажа в тех или иных предлагаемых обстоятельствах и используется, когда герой остаётся наедине с собой. Зачастую такой мизансценический приём актуален, если артист работает апарт [12]. Подобным образом даётся решение монологов-рассуждений Менделя из спектакля «Еврейское счастье» В. Баснера (Музыкальный театр, реж. М. Ковальчик, 2020 г.). Такое мизансценическое существование актёра диктуется драматургией. Мендель сидит в кресле и разговаривает с залом, работает на швейной машинке и т. д. Монологи также выполняют монтажную функцию, осуществляя собой переход от сцены к сцене. В ракурсном принципе построения мизансцен выделяют также положение полуфас – оно выгодно для прямого общения персонажей; положение профиль – подчёркивает окаменелость, напряжённость фигуры.

Существуют также полуспинный и спинной ракурсы. Как правило, полуспинный ракурс используется, чтобы сосредоточить внимание зрителя на главном объекте, подчеркнуть таинственность, зловещность происходящего, а спинной – подчёркивает негибкость, разочарование. Полуспинный и спинной ракурсы построения мизансцены часто используют в оперных постановках. Однако злоупотребление и навязчивость любого приёма делают его банальным, скучным и бессмысленным.

Сосредоточим внимание на иносказательном, или знаковом, приёме построения мизансцен. Он непосредственно связан с символом, метафорой и визуальным образом спектакля. Например, по такому принципу мизансценически выстроены пролог и эпилог в спектакле «Купала: жизнь среди молний» О. Ходоско (Музыкальный театр, реж. М. Ковальчик, 2018 г.). В качестве центрального сценографического образа спектакля художник предлагает большой купальский венок, который в конце спектакля превращается в терновый, что символизирует жизненный путь и испытания, выпавшие на долю великого белорусского поэта Янки Купалы. В финале главные герои оказываются внутри этой жёсткой конструкции, символизируя тем самым невозможность противостояния общественно-политической системе советского времени.

Любая мизансцена должна отвечать ряду определённых критериев: быть действенной, пластически контрастной, иметь жизненную основу, осуществлять собой контрапункт. В большинстве своём мизансцены носят центростремительный или центробежный характер. Центростремительный характер мизансцены – это стремление всех присутствующих на сцене друг к другу или к какой-либо точке между ними. Преимущественно центростремительными можно назвать финальные мизансцены музыкальных спектаклей в целом. Что касается центробежного характера, то сюда следует отнести мизансценические решения, когда все испытывают желание оттолкнуться друг от друга [12]. В музыкальных спектаклях так преимущественно решают массовые сцены. К ним можно отнести сцену казни Изольды из мюзикла «Тристан и Изольда» А. Симона (Музыкальный театр, реж. Н. Андросов, 2017 г.), половецкие пляски из оперы «Князь Игорь» А. Бородина (Большой театр Беларуси, реж. Г. Галковская, 2019 г.), сцену драки Ромео и гвардейцев из мюзикла «Ромео VS Джульетта. XX лет спустя» А. Укупника (Музыкальный театр, реж. И. Устьянцев, 2020 г.).

Особые требования к мизансцене предъявляет такой жанр музыкального театра, как балет, где главным средством выразительности являются танец и пластика. Учитывая его специфику, тяжело выделить мизансцену в отдельный элемент. Мизансцена в общепринятом понимании данного понятия более очевидна в таком жанре, как современный балет, которому, в отличие от балета классического, свойственны использование неканонических образов и приёмов, смешение различных танцевальных стилей и направлений.

В балетном искусстве белорусского театра огромное внимание мизансцене уделяет В. Елизарьев. Его творческий метод позволил сформировать новый тип балетной драматургии, а также такое понятие, как «действенный танец», который рождается на стыке классического и абстрактного танцев, где мизансцена несёт пластический смысл события, отражает внутренний и внешний конфликт персонажей. Важнейшим фактором в создании мизансценической партитуры спектаклей балетного жанра является умение актёров оправдать, прожить заданную мизансцену. Когда все компоненты соединяются воедино, балетный спектакль производит

на зрителя яркое эмоционально-психологическое впечатление, например, балет «Анна Каренина» Р. Щедрина (Музыкальный театр Республики Карелия, хореограф К. Симонов, 2014 г.). Мизансценический рисунок данного спектакля выстроен в тесном синтезе таких жанров, как балет и драматический спектакль. Это лишает постановку штампов, характерных для балетного спектакля. А созданное балетмейстером и художником сценографическое решение соединяет мизансценическую партитуру в единый образ спектакля, где тесно переплетаются явь и сон, неясные терзания и противоречия главной героини.

Известный практик театра М. Рехельс утверждает: «Мизансцена, как всякий художественный образ, есть сплав мысли, воображения и жизненной правды, соединение подлинного с вымышленным во имя некоей идеи, единство содержания и формы» [7, с. 108]. Искусство создания мизансцены заключается в том, чтобы разместить в пространстве то, что драматург и композитор сумели распределить лишь во времени. Именно режиссёр должен знать, как соединить различные элементы мизансценической партитуры спектакля, а это играет одну из первостепенных ролей в создании общей концепции постановки. Нельзя недооценивать значимость мизансцены в общей системе средств художественной выразительности при создании музыкального спектакля. Мизансцена должна создать и обеспечить связность общей органической системы, где каждый элемент музыкального театра вписывается в единую канву, и выполняет определённую функцию в воплощении общей идеи спектакля.

Создать мизансцену – значит сделать физически осязуемым глубинный смысл драматургического и музыкального текста. Для достижения этих целей мизансцена располагает всем разнообразием сценических средств. Осуществление сверхзадачи, воплощение художественного образа постановки невозможно без построения точного мизансценического ряда.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мальцева, О. Театр Эймунтаса Някрошюса / О. Мальцева. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – 302 с.
2. Мейерхольд, В. Э. О театре / В. Э. Мейерхольд. – СПб. : Просвещение, 1913. – 203 с.
3. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
4. Покровский, Б. Введение в оперную режиссуру / Б. Покровский. – М. : ГИТИС, 2009. – 88 с.
5. Покровский, Б. А. Сотворение оперного спектакля: шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы / Б. А. Покровский. – М. : Детская литература, 1985. – 144 с.
6. Покровский, Б. А. Ступени профессии / Б. А. Покровский. – М. : Всероссийское театральное общество, 1984. – 344 с.
7. Рехельс, М. Режиссёр – автор спектакля / М. Рехельс. – Л. : Искусство, 1969. – 231 с.
8. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К.С. Станиславский. – М. : Искусство, 1959. – Т. 6. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917 – 1938. – 466 с.

9. Товстоногов, Г. О профессии режиссёра / Г. Товстоногов. – М. : Всероссийское театральное общество, 1967. – 355 с.
10. Эфрос, А. В. Профессия: режиссёр / А. В. Эфрос. – М. : Вагриус, 2000. – 572 с.
11. История русской культуры [Электронный ресурс] // Режиссёрский театр: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1312>. – Дата доступа: 02.02.2021.
12. Принципы построения мизансцен [Электронный ресурс] // Российский литературный портал. – Режим доступа: <https://proza.ru/2016/03/21/1642>. – Дата доступа: 04.02.2021.

#### РЕЗЮМЕ

Представленная статья посвящена поискам средств выразительности музыкального спектакля. Объектом внимания является такое понятие как мизансцена. Рассмотрено взаимодействие мизансценической партитуры спектакля, актёрского исполнения, сценографии на примерах спектаклей, поставленных в музыкальных театрах Беларуси.

#### SUMMARY

The article is devoted to the search for means of expressiveness of musical performance. The object of attention is such a concept as the mise en scene. The article also examines the interaction of the mise en scene score of the play, the actor's performance and scenography on the examples of performances staged in the musical theaters of Belarus.

*Чэнь Паньинь*

### **К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ ФЭНТЕЗИ В КИНО**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Жанр фэнтези – один из самых молодых и популярных жанров современного кинематографа. Фильмы этого жанра включают в себя мифические повествования о Властелине колец, героические – о Супермене, Флэше Гордоне и Индиане Джонсе, волшебные – о Лабиринте, Эдварде Руки-ножницы и Гарри Поттере. Общим для данных фильмов является требование, чтобы зритель принял фундаментальный разрыв с реальностью и поверил в волшебство в его многочисленных и разнообразных формах.

Методология исследования кинофантастики, в рамках которой рассматривается заявленный жанр, определяется работами англоязычных учёных Вивиана Собчака [9], Скотта Бьюкатмана [7], Катерины Фоукс [8]. Теорию фантастического фильма во многом формируют немногочисленные исследования русскоязычных авторов Г. И. Гуревича [3], Ю. М. Ханютина [6], М. Т. Братерской-Дронь [2]. В целом не критичная традиция описания фантастического кино определяет его через нарративные аспекты. С другой стороны, прямая зависимость фантастического кино от производственных технологий позволяет рассматривать его с позиций спецэффектов. По замечанию Скотта Бьюкатмана, «если мы уделим особое внимание спецэффектам, это позволит восстановить нарушенный баланс между идеологической критикой репрезентации (и нарратива), давно одержавшей верх в cinema studies, и феноменологическим подходом, для которого, по



удачной формулировке Стивена Шавиро, “кино есть одновременно форма восприятия и материя для восприятия; новый способ встречи с реальностью и часть реальности, таким образом открывающейся” [5, с. 261]. Вивьен Собчак считает, что знаковой функцией спецэффектов в фантастике представляется передача «радостной напряжённости», «эйфории» и «возвышенного» [5, с. 285]. В любом случае, технологический прогресс в кино, особое значение спецэффектов играют определяющее значение в развитии фантастического кино в целом.

Цель статьи – выявить жанрологические черты фильмов фэнтези.

Прежде чем говорить о жанровой специфике фэнтези как самостоятельном поджанре фантастического кино, следует выяснить, что имеется в виду под понятием «фантастическое кино». Мы разделяем мнение составителя сборника статей «Фантастическое кино. Эпизод первый» Н. В. Самутиной, которая переводит термин «science-fiction cinema» как «фантастическое кино» и считает неуместным русскую кальку «научно-фантастический» применительно к подавляющему массиву фильмов этого жанра [5, с. 14]. Свою позицию автор объясняет следующим образом: «Если жанр массовой литературы ещё стремится частично передавать значение “научности” в некоторых своих произведениях, то фантастическое кино может пытаться указывать на “научность” лишь иронически, через фигуры “сумасшедших профессоров” и “навороченный” антураж космических кораблей; в современном восприятии термина “science-fiction” “научность” практически стёрта» [5, с. 14]. Действительно, по поводу «научности» фантастических фильмов иронизируют многие критики и киноведы. Брукс Лэндон заявляет, что «фантастический фильм не обязательно должен предлагать нам фантастический сюжет; что визуальная сторона фильма и связанные с ней использование и изображение технологии вполне могут вызвать у зрителя реакцию, сходную с той, что провоцируется фантастическими историями» [5, с. 257].

В советском киноведении понятию «science-fiction cinema» соответствовало понятие «кинофантастика». Кинофантастикой называли фильмы о будущем («футурологические фильмы») с фантастическими ситуациями, связанными с прошлым или настоящим временем. Героями кинофантастики являлись как люди, так и вымышленные существа (инопланетяне, одухотворённые животные, мыслящие роботы и пр.). Основными направлениями научной фантастики, активно развивавшимися в 1970 – 1980-е годы, были: космическая тема («Молчание доктора Ивенса» Б. Метальникова, 1973 г.; «Лунная радуга» А. Ермаша, 1983 г.; «Семь стихий» Г. Иванова, 1984 г.); тема «человек – машина» («Дознание пилота Пиркса» М. Пестрака, 1979 г.; «Под созвездием Близнецов» Б. Ивченко, 1978 г.; «Приключения Электроника» К. Бромберга, 1979 г.); фильмы, посвящённые судьбе необычных открытий («Крах инженера Гарина» Л. Квинихидзе, 1973 г.; «За пять минут до катастрофы» А. Иванова, 1977 г.; «Человек-невидимка» А. Захарова, 1984 г.); политическая тема («День гнева» С. Мамилова, «Вариант “Зомби”» Е. Егорова (оба – 1985 г.), «Письма

мёртвого человека» К. Лопушанского, 1986 г.) [2, с. 7 – 13]. Киновед О. Ф. Нечай представляла кинофантастику как широкую жанровую систему, связанную с приключенческими и философско-поэтическими жанрами, среди которых антиутопия, галактический фильм, фильм катастроф и фильм ужасов [4, с. 194 – 195].

В свою очередь, фэнтези тоже можно представить в виде жанровой системы. В своей нарративной структуре фэнтези как жанр приключенческого кино может сочетать черты романтической комедии («Всплеск», 1984 г.), комической сказки («Шрек», 2001 г.), мюзикла («Волшебник из страны Оз», 1939 г.), фильма ужасов («Дракула», 1931 г.), научной фантастики («Терминатор», 1984 г.) и других жанров. Фильмами фэнтези часто называют те картины, которые в своём «чистом» виде не попадают ни под одну из других категорий. По этой причине исследователь Кэтрин Фоукс предлагает рассматривать фэнтези в качестве зонтичной категории для объединения фильмов связанных, но отличных от научной фантастики и фильмов ужасов (хоррора) [8, с. 2].

По универсальному определению И. В. Блинец, «фэнтези – это художественная структура, в которой воплощается вымышленный автором мир (автономное пространство, мифический мир, вымышленная реальность), построенный по законам мифологического мышления, представляющий синтез средневекового мировоззрения в романтической стилистике» [1, с. 66]. В фэнтези за счёт определённых средств конструируется пространство, определяемое принципами мифотворчества.

В киноведении жанр «фэнтези» (от англ. *fantasy* – фантазия) представляется разновидностью кинофантастики и объединяет произведения, в которых прослеживается конструирование вымышленного мира, допускающего объяснение происходящего посредством мистики, магии и волшебства. Провести чёткую границу между фэнтези и другими жанрами кинофантастики достаточно сложно. Фэнтези граничит с научной фантастикой, вторгается в кинофантастику, в то же время как кинофантастика накладывается на фэнтези. Принципиальное отличие фэнтези заключается в опоре на сказочно-мифологической традиции. В фэнтези с особой гибкостью осуществляются перемещения между мирами (историческими, футуристическими или мифическими), стилями повествования (героическими, эпическими, магическими) и зрительскими аудиториями (детской, юношеской, взрослой).

Фэнтези – это жанр игрового и анимационного кино. Его устойчивым признаком является увлекательная история, в которой герои – вымышленные существа. По мнению К. Фоукс, ядро фантастических тем и идей существует в каком-то метафорическом центре и фильмы могут иметь общие черты, такие как магия, физические трансформации, способность летать [8, с. 5].

При размышлении о природе фэнтези возникает извечный вопрос о жизнеподобии образов в кино. Именно с этой позиции обычно оценивается сюжет фильма данного жанра, а его авторов критикуют за оторванность от реальности и буйную фантазию. Фантастические явления понимаются как

реально присутствующие в мире истории, где существование столь же реально, как и вымышленный референтный мир. Их истолкование невозможно с позиции психологической интерпретации событий. «Реальность» фэнтези не пугает зрителя и не вызывает ужас. Как правило, фэнтези имеет счастливый финал. Фантастическое является таковым не в силу простого нарушения некоторых правил, усвоенных нами в реальном мире, а в силу изменения основных правил, которым мы следуем, воспринимая происходящее в фэнтези. Писатель Д. Р. Р. Толкин характеризовал фэнтези как литературу надежды, чувство, повторяемое многими исследователями фэнтези и широко отмечаемое поклонниками жанра [9, с. 6].

Фэнтези часто обвиняют в эскапизме и развлекательности. Оно лишено нарочитой идеологичности, и его истории по-детски наивны. Но именно в этом, по мнению Эрика Рабкина, и заключена привлекательность жанра фэнтези для зрителя. Ложная дихотомия между эскапистской и так называемой «серьёзной» литературой содержит в себе два заблуждения: во-первых, «серьёзность» лучше, чем «бегство»; во-вторых, бегство – это беспорядочный отказ от порядка [8, с. 22]. Зритель получает удовольствие от самого просмотра фильма фэнтези. События фильмов фэнтези часто отображают период детства и содержат мотив игры. Только в детстве разрешено играть, веселиться и быть беззаботными. Часто фильмы фэнтези говорят о взрослении детей. Джек Зипс считает, что трансформация является ключевым элементом традиционной сказки, независимо от того, характеризуется ли она как фактическая трансформация физической материи с нарушением классовых границ («Золушка») или как трансформация совершеннолетия, когда ребёнок может стать королем или героем [10, с. 49].

Несмотря на то, что фэнтези рассчитаны на детскую аудиторию, сам по себе жанр предполагает внутреннее путешествие. Фантазия вовлекает зрителя в воображаемые переживания и приглашает временно выйти за пределы реальности. Фантазия даёт возможность переживать вне границ разума и повседневной реальности. Настойчивость фантазии на «образном переосмыслении» может быть одной из вещей, которые связывают жанр на тематическом и визуальном уровнях. Когда зрители принимают некое общее видение, они создают виртуальную групповую идентичность. Это объясняет существование фанатов экранизаций фантастических фильмов, например трилогии «Властелин колец» по произведениям Д. Р. Р. Толкина. Существование интернет-сайтов по таким фильмам говорит о том, что их поклонники принимают предложенный в них способ восприятия мира. Поклонники Гарри Поттера могут воспринимать себя как часть сообщества, которое формирует свою идентичность в противостоянии реальному миру маглов.

Постоянной темой фэнтези является магическая (физическая) трансформация. С другой стороны, сам жанр – это фантазия, которая создаёт иллюзию стазиса перед лицом хаоса и перемен. И если в научной фантастике способность переноситься из одного места в другое будет оправдана

экстраполяцией научных или квазинаучных принципов, то в фэнтези это может быть приписано только магии и волшебству.

В фильмах фэнтези особой силой наделяются слова. Их нужно правильно использовать, произносить к месту или не говорить вообще. Так, в серии фильмов о Гарри Поттере (2001 – 2009) нельзя произносить вслух слово «Волдеморт» (приблизительное значение французского словосочетания «vol de mort» – «полёт смерти»), которое является именем великого тёмного волшебника, обладающего большой магической силой и практически достигшего бессмертия. Неправильно произнесённые слова-заклинания могут привести к конфузам или трагическим неприятностям. С другой стороны, знать волшебное слово – значит являться избранным, быть наделённым особым знанием и силой.

Устойчивым в фэнтези выступает образ-мотив дома. В основе кинематографа, в особенности американского, лежит множество мифов, среди которых счастливый конец и идея о том, что любовь победит всё. Но ни один из них не является настолько сильным и устойчивым, как миф о доме – лучшем возможном месте на земле. При этом следует отметить двусмысленность, присущую понятию «дом». Его трудно представить, поэтому он должен быть обязательно изображён на экране. Это ментальная и эмоциональная конструкция, наделённая положительными и отрицательными коннотациями, которые меняются с течением времени. Дом – это идея, связанная с древнейшими мифами и народными сказками в противовес приключениям и путешествиям. И если в фильме ужасов дом – это место зла, то в фильме фэнтези – это хранилище детских воспоминаний, символ безопасности и объект ностальгии.

Фэнтези отвечает на ужас своим торжеством, а не страхом перед сверхъестественным и предлагает альтернативный ответ на нашу тревогу перед лицом технологий, рационализма и отчуждения.

Борьба за власть не является уникальной для фэнтези или научной фантастики, но каждый жанр отражает проблемы через собственную призму. В научной фантастике контроль может быть осуществлён при помощи техники или монстра, созданного новейшими технологиями; в фэнтези фокусом силы часто становится магия. Оба варианта могут быть совмещены, как, например, в фильме «Звёздные войны» (1977), где научно-фантастические технологии сочетаются с весьма фантазийным духовным измерением Силы.

Таким образом, фэнтези – один из жанров кинофантастики. Широкое смысловое наполнение и отсутствие чёткого теоретического определения позволяет причислять к фэнтези большой пласт фильмов, где главным критерием является онтологический разрыв между реальным миром и миром вымысла. Сюжеты фэнтези часто построены на историях, невозможных в реальном мире и нарушающих представления о законах физики. Мир фэнтези населён антропо- или зооморфными существами, способными к трансформациям. В фильмах фэнтези часто идёт речь о детстве и взрослении, отсюда – константный мотив-образ дома. За внешней развлекательностью

фильмов фэнтези стоят размышления о проблемах бытия, человеческих ценностях, извечном противостоянии добра и зла.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блинец, И. В. К проблеме определения жанра фэнтези в современном искусстве / И. В. Блинец // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2011. – № 1. – С. 62 – 67.
2. Братерская-Дронь, М. Т. Эволюция советского научно-фантастического фильма : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / М. Т. Братерская-Бронь; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л., 1990. – 16 с.
3. Гуревич, Г. И. Карта страны фантазий / Г. И. Гуревич. – М. : Искусство, 1967. – 174 с.
4. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай. – М. : Просвещение, 1989. – 287 с.
5. Фантастическое кино. Эпизод первый : сб. ст. / сост. и науч. ред. Н. Самутина. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 403 с.
6. Ханютин, Ю. М. Реальность фантастического мира: проблемы западной кинофантастики / Ю. М. Ханютин. – М. : Искусство, 1977. – 304 с.
7. Bukatman, S. Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction / S. Bukatman. – Durham : Duke University Press Books, 1993. – 420 p.
8. Fowkes, K. A. The Fantasy Film / K. A. Fowkes. – Chichester ; Malden : John Wiley & Sons, 2010. – 216 p.
9. Sobchak, V. Screening Space: The American Science Fiction Film / V. Sobchak. – New Brunswick : Rutgers University Press. – 352 p.
10. Zipes, J. Fairy Tales and the Art of Subversion / J. Zipes. – London : Routledge, 2007. – 272 p.

#### РЕЗЮМЕ

Фэнтези в кинематографе существует как самостоятельный жанр, объединяющий фильмы, для которых характерен разрыв между миром реальности и миром вымысла. В статье утверждается, что фэнтези – зонтичная категория, объединяющая на тематическом уровне фантастические фильмы о прошлом. Ключевыми для жанра являются темы взросления, магической трансформации, мотив-образ дома. Обращение к мифологическому пласту культуры, визуальная зрелищность, широкая адресность фильмов фэнтези объясняет их востребованность у зрительской аудитории разных возрастов. Выявление жанрологических черт кинофэнтези даёт возможность атрибутировать фильмы заявленного жанра с большей точностью и проводить дальнейшие изыскания в области теории жанра.

#### SUMMARY

Fantasy film in cinema exists as an independent genre, combining films that are characterized by a gap between the world of reality and the world of fiction. The article claims that fantasy is an umbrella category that combines on a thematic level science-fiction cinema about the past. The key themes for the genre are growing up, magical transformation, and the motif and the image of the home. The appeal to the mythological layer of culture, visual entertainment, wide targeting of fantasy films explains their demand among the audience of different ages. The identification of genre features of fantasy film makes it possible to attribute films of the declared genre with greater accuracy and to conduct further research in the field of genre theory.

## **АРАНЖИРОВКА ФОЛЬКЛОРА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 22.02.2021)*

XXI век характеризуется циркуляцией объёмов информационных потоков в обществе посредством внедрения новейших компьютерно-коммуникационных технологий во все сферы человеческой деятельности. Существенные изменения в способе обработки и передачи информации привели к интенсивному проникновению цифровых технологий в различные области музыкального образования и творчества. Наряду с традиционными формами обучения, на которые ориентирована система музыкального образования, всё большее распространение получают музыкально-компьютерные технологии (МКТ), обладающие широким спектром возможностей.

Музыкальный компьютер становится незаменимым в деятельности композитора, аранжировщика, музыкального оформителя, редактора и всё шире применяется в образовательной деятельности. МКТ открывают новые возможности для творческого эксперимента, расширяют музыкальный кругозор, художественный потенциал обучаемых, и это делает их актуальными. В свою очередь, включение МКТ в систему общего музыкального образования (детские музыкальные школы, детские школы искусств, музыкальные колледжи, училища и др.) порождает свои проблемы в музыкальной педагогике, что обуславливает поиск новых подходов в этой области. Новые технологии, ориентированные на современное музыкальное образование, создают условия для подготовки музыкального деятеля нового типа, владеющего музыкальным компьютером как новым инструментом [4].

Задачи, поставленные перед музыкальной педагогикой, требуют глубокого анализа сложных процессов, происходящих в современной высшей школе, призывают более широко применять активные формы и методы обучения, технические средства, повышать эффективность и качество музыкального образования. Традиционные методы обучения музыкально-теоретическим и специальным дисциплинам изменяются, обновляются с учётом требований современности. Созданные в последнем десятилетии новые формы, учебно-методические комплексы и программы, планы обучения – свидетельство решения актуальных проблем музыкального образования на государственном уровне. Сегодня в русле всеобщей стратегии обучения большое внимание уделяется поддержке новаторских, экспериментальных обучающих методик и платформ.

Следует учитывать, что нынешнее поколение студентов значительно отличается от предыдущего. Оно компетентно ориентируется в мире современных коммуникаций, адаптировано к новым способам поиска информации, умело пользуется различными технологическими новинками. Использование в обучении самых современных информационных программ

и высокотехнологичных продуктов сделалось нормой и обязательно предусматривается в новых образовательных стандартах [2].

Постепенно традиционное музыкальное образование переходит на новый уровень, а музыкально-компьютерные технологии выступают новым инструментарием. Современные ВУЗы, в том числе России, Беларуси, Китая, уже открыли направления и специальности, связанные с музыкально-компьютерными технологиями: «Музыкально-компьютерные технологии» (Российский государственный педагогический университет (РГПУ) им. А. Герцена); «Режиссура мультимедиа» (Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов); «Звукорежиссура» (Белорусский государственный университет культуры и искусств) и другие. В данном направлении продуктивно работают различные экспериментальные лаборатории и студии (лаборатория «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. Герцена, медиа-студии Пекина, Шанхая и др.).

Однако в данном направлении отсутствует вертикаль образования: школа – училище – ВУЗ. На профильные специальности поступают абитуриенты, не обладающие базовыми знаниями акустики, звукорежиссуры, теории музыки. В свете этой проблемы внедрение МКТ в обучающие программы в музыкальных школах и колледжах также видится актуальным.

Компьютер сегодня позиционируется как универсальный инструмент. Широко используется как база аудио, фонотека (хранение значительного объёма информации и быстрый поиск), информационный центр, студия звукозаписи (возможности для записи пения и игры на инструменте), издательская система (набор, редактирование и печать нотного текста любой сложности, дополнение его иллюстрациями, текстом, комментариями, украшение различными элементами графического дизайна). Программное компьютерное обеспечение помогает диагностировать диапазон любого инструмента, беглость исполнителя в пассажах, исполнение штрихов и динамических оттенков, артикуляцию и т. д. Включение компьютеров в программу способствует лучшему освоению материала, позволяет студентам развивать свои творческие способности (музыкальные диктанты, викторины, развитие навыков импровизации и аранжировки). Применение информационных технологий повышает активность, насыщенность и результативность занятий (аудиосопровождение, использование фонограмм «минус»). Компьютер также даёт возможность разучивать пьесы с «оркестром» и «хором», выполнять функции своеобразного «тренажёра» по дирижированию, проводить музыкально-слуховой анализ произведений в курсе истории музыки. Это также источник библиографических и энциклопедических сведений. Компьютерные программы применимы в композиторской деятельности, при проведении прослушивания музыкальных произведений, подборе мелодий, аранжировке, импровизации, наборе и редактировании нотного текста. Компьютер воспринимается как новый современный инструмент музыканта, основная задача которого – полимузыкальная деятельность [1].

В идеале компьютер становится самостоятельным музыкальным инструментом со значительным потенциалом. Изучение специальных профессиональных музыкально-компьютерных программ, таких как «Band-In-A-Box», «Steinberg Cubase», «Cakewalk Sonar», «Pinnacle Studio», «Adobe Audition», «Sound Forge», «Magic Score», «Finale», «Sibelius», «Ableton Live», даёт возможность реализовать широкий спектр задач и профессиональных компетенций студентов.

В образовательной сфере стало заметно стремление учреждений профессионального образования в области музыки, театра, кино, радио и телевидения к введению у себя соответствующих специализаций. Назрела необходимость профессиональной подготовки компьютерных аранжировщиков, звукорежиссёров и мультимедиа-специалистов на уровне стремительно меняющихся потребностей современной жизни.

МКТ активно внедряются в образовательную среду студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств. Так, для студентов специальности «Народное творчество» разработан учебный курс «Аранжировка инструментального фольклора», который включает блок «Компьютерная аранжировка». Данная дисциплина ставит своей целью приобретение и углубление теоретических знаний и практических навыков в области новых информационных технологий применительно к задачам профессиональной деятельности музыканта. В данном контексте аранжировка должна стать органичной частью всей музыкальной деятельности будущего специалиста [6].

Аранжировка как творческий метод представляет собой создание нового формата произведения, который заключается в изменении темпа, ритма или размера, нередко стиля музыкального произведения. Она может менять его стилевую окраску, тембры, а в некоторых случаях изменения касаются и мелодии. Процесс аранжировки может кардинально преобразовать музыкальный материал первоисточника. Однако даже в этом случае фольклорные темы сохраняют первичный образ, мысль, что-то присущее только ему. В этом значении аранжировка – это переработка исходного музыкального материала. Во-вторых, процесс аранжировки может быть созвучен работе композитора. В этом случае при наличии одной линии солирующего инструмента или вокала сочиняются партии для остальных инструментов. Ведь с самого начала в музыкальном произведении присутствуют только мелодия и гармония, а в процессе аранжировки эта мысль обретает форму [6].

Аранжировка фольклорного материала требует особого творческого подхода. От качества аранжировки зависит практически всё звучание произведения, степень сохранности первоисточника. Для качественной аранжировки необходимо сочинить партии для разных инструментов, выбрать эти инструменты, правильно расположить партии по тесситуре, найти нужное сочетание тембров и правильную насыщенность звучания как отдельных инструментов, так и всей композиции. Аранжировка такой же важный элемент работы над музыкальным произведением, как и композиция.



Первоначально народная песня или инструментальный мотив имеет вид просто напетой мелодии. Аранжировка же способна выгодно выделить её среди массы похожих песен, придать ей оригинальную особенность. Правильно подобранные тембры и стилистические ходы могут дать произведению новую жизнь. Музыка в процессе аранжировки становится более многогранной и приобретает новое обрамление. Работая со звуком, ритмом, темпом и гармонией, можно красиво воплотить в жизнь идею, сделать её более доступной и понятной аудитории [6].

Нередко забытая мелодия песни или танца приобретает новые грани и завоёвывает всенародную любовь благодаря интересной аранжировке. В качестве примера приведём телепроект «Наперад у мінулае», где фольклорные аутентичные песни, записанные в разных регионах Беларуси, по-новому звучат в исполнении ведущих белорусских эстрадных исполнителей. Музыкальный материал аранжирован с опорой на традиционные для поп- или рок-музыки ритмы и стилистику. Особенно интересны творческие эксперименты Арины Войт, Анны Шаркуновой, Ольги Сатюк, Алексея Хлестова, Тео, Алёны Ланской, групп «Дядя Ваня», «Да Винчи», «РАВА», «Рокаш» и других.

Наибольшее распространение в инструментальной музыке получила традиционная аранжировка, которая иллюстрирует народную мелодию, по-новому портретирует её, дополняя новыми выразительными средствами, но всё же обходится без радикального переосмысления. Авторская (композиторская) аранжировка способна внести кардинальную трансформацию в музыкальный материал, что вполне закономерно, так как композитор руководствуется своим видением и идеей. Наиболее представительной в народно-инструментальной музыке белорусских композиторов оказались обработки и аранжировки танцевальных, обрядовых и шуточных песен. Компьютерная аранжировка фольклора – новый вид музыкальной деятельности, который предполагает обработку музыкального материала при помощи МКТ, музыкальных программ, предназначенных для написания аранжировок, а также обработку звука, фиксацию результатов аранжировки в виде *midi*-файла, *wave*-файла или партитуры (на бумаге) для дальнейшего исполнения [6].

Учебно-творческая работа в рамках курса «Компьютерная аранжировка» складывается из многочисленных специальных операций и приёмов технического и творческого характера, овладение которыми составляет основное содержание дисциплины. Приведём далеко не полный перечень таких видов работы: работа с контроллерами *midi*; цифровая звукозапись с помощью звуковой карты *PC* и *midi*-клавиатуры; микширование и панорамирование *midi*-треков, нотатор, *Piano-roll view*; компрессия и шумоподавление; использование звуковых эффектов (дилэй, флэнжер и фэйзер, хорус, реверберация); работа с *midi*-синтезатором; редактирование в разных режимах; работа с партиями и дорожками в разных стилях; функции квантизации; использование *midi*-микшера; владение микшерным пультом, эквалайзером и другими средствами; реализация

основных параметров и деталей аранжировки произведения; основы владения мультимедиа программами и подобное. Перечисленные приёмы работы постоянно присутствуют и используются по мере необходимости в разных объёмах, пропорциях и на разных уровнях в зависимости от характера задач, складывающихся в процессе создания творческого продукта. Основная работа, связанная с созданием компьютерной аранжировки фольклорного материала, осуществляется в программах «Sonar», «Sound Forge», «Cubase» и других. Многие элементы и партии записываются с «живых» источников (фортепиано, вокал и т. п.). Композиции для аранжировки или материал по звукорежиссуре студент выбирает сам, что выступает существенным стимулом в работе.

Важной является возможность экспериментировать на синтезаторе или *midi*-клавиатуре с компьютером, поиск новых звучаний, музыкальных форм, стиля. Компьютер допускает мгновенную фиксацию удачной импровизации, но с возможностью исправления ошибок (вплоть до отдельного звука), точных купюр и вставок, даёт возможность изучать принципы формообразования, исследовать тембры, темпы и другие элементы музыкальной речи. При этом целесообразно использование компьютера для анализа музыкального произведения (исследование и сравнение музыкальных стилей, жанров, типов композиции и т. д.) [4, с. 4 – 5].

Таким образом, в образовательной сфере ключевой является проблематика подготовки специалистов нового типа, задачей которых становится приобретение знаний, умений и навыков, необходимых для дальнейшей профессиональной деятельности, самообразования и самореализации в условиях компьютеризированного общества. Для современного музыканта, композитора, звукоинженера и просто любителя музыки владение навыками работы с компьютером выступает необходимым условием успешной музыкальной деятельности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова, И. Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда [Электронный ресурс] / И. Б. Горбунова. – Режим доступа: <https://www.cyberleninka.ru/article/n/fenomen-muzykalno-kompyuternyh-tehnologiy-kak-novaya-obrazovatel'naya-tvorcheskaya-sreda/viewer>. – Дата доступа: 20.01.2021.
2. Кириченко, М. С. Музыкально-компьютерные технологии как основа реализации и развития индивидуальных творческих способностей учащихся ДМШ [Электронный ресурс] / М. С. Кириченко. – Режим доступа: <https://www.urok.1sept.ru/статьи/647671/>. – Дата доступа: 04.02.2021.
3. Полозов, С. П. Обучающие компьютерные технологии в музыкальном образовании : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / С. П. Полозов. – Новосибирск, 2000. – 238 с.
4. Романенко, Л. Ю. Музыкально-компьютерные технологии как феномен современной культуры : автореф. дис... канд. культурологии : 24.00.01 / Л. Ю. Романенко. – СПб., 2015. – 25 с.
5. Сомов, Д. С. Специфика применения музыкально-компьютерных технологий на уроках музыки в школе / Д. С. Сомов, В. О. Голубков // Аспекты и

тенденции педагогической науки : материалы I Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, декабрь 2016 г. – СПб., 2016. – С. 153 – 154.

6. Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Аранжировка инструментального фольклора» / сост. С. С. Оводок. – Минск : БГУКИ, 2018. – 49 с.

#### РЕЗЮМЕ

Для современного музыканта, композитора, звукоинженера и просто любителя музыки владение навыками работы с компьютером является необходимым условием успешной музыкальной деятельности. В статье раскрывается проблема обучения музыкально-компьютерным технологиям в высшей школе. Выделены аспекты, отражающие особенности обучения студентов МКТ в рамках освоения учебного курса «Аранжировка инструментального фольклора». Представленный материал позволяет сделать вывод, что использование данных технологий даст возможность реализовать чёткий образовательный алгоритм подготовки квалифицированных специалистов, обладающих высоким уровнем информационной компетентности и способных применять широкие возможности МКТ в творческой и профессиональной деятельности.

#### SUMMARY

For a modern musician, composer, sound engineer and just a music lover, computer skills are absolutely necessary for successful musical activity. The article reveals the problem of teaching music and computer technology in high school. The article also reflects aspects that reflect the peculiarities of teaching students as part of the development of the training course «Arrangement of instrumental folklore». The presented material allows us to conclude that the use of these technologies will allow us to implement a clear educational algorithm for the training of qualified specialists with a high level of information competence and capable of applying the wide capabilities of MCT in creative and professional activities.

*Ярмалінская В. М.*

### **СПЕКТАКЛІ Ў СЦЭНАГРАФІІ АСКАРА МАРЫКСА: ДА 100-ГОДДЗЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА ТЭАТРА ІМЯ Я. КУПАЛЫ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Прафесійны этап фарміравання беларускай сцэнаграфіі неадлучны ад імя Аскара Марыкса, мастака еўрапейскай школы тэатральнага жывапісу, які працаваў у БДТ-І з самага пачатку дзейнасці першага дзяржаўнага тэатра нашай краіны. Прывядзем наступныя энцыклапедычныя звесткі: тэатральны мастак, графік, педагог. Народны мастак Беларусі (1961). Скончыў Акадэмію мастацтваў у Празе (1912), вучыўся ў Варшаўскай школе прыгожых мастацтваў (1912 – 1914), у Вене і Львове. У 1922 – 1929 і 1934 – 1939 гг. – галоўны мастак БДТ-І [3, с. 89 – 90]. Яго сцэнаграфічныя вырашэнні вызначаюцца кампазіцыйнай выразнасцю, маштабным бачаннем падзей і персанажаў драматургічных твораў, а эскізы – высокай жывапіснай культурай выканання. Творчасць гэтага мастака сфарміравала аблічча беларускага тэатра пачатку ХХ ст. і актыўна паўплывала на творчасць тэатральных мастакоў наступных пакаленняў. У БДТ-І А. Марыксам былі аформлены знакавыя спектаклі: «Раскіданае гняздо» Я. Купалы (1921), «Машэка» і «Кастусь Каліноўскі» (1923), «Кар’ера таварыша Брызгаліна» і «Каваль-ваявода» Е. Міровіча (1925), «Мешчанін у шляхецтве» Ж.-

Б. Мальера (1924), «Мост» Я. Рамановіча (1929), «Салавей» З. Бядулі (1937), «Ваўкі» Р. Ралана (1923), «Капітанская дачка» паводле А. Пушкіна (1937), «Ваўкі і авечкі» А. Астроўскага (1936), «Апостал сатаны» («Вучань д'ябла») Б. Шоу, «Іх чацвёрка» Г. Запольскай, «Жрэц Тарквіній» С. Паліванава, «Польскі жыд» Эркмана-Шатрыяна, «Пасланец» Л. Родзевіча (1922) і іншыя, без якіх сёння немагчыма ўявіць гісторыю Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы.

У першай пастаноўцы на сцэне тэатра – «Раскіданым гняздзе» Я. Купалы (1921) – А. Марыкс прытрымліваўся рэжысуры Фларыяна Ждановіча. Пастаноўшчыкі не акцэнтавалі ўвагі на сацыяльным гучанні купалаўскага твора, а падкрэслена ідэалізавалі характары і іх узаемаадносіны. «Касцюмы ў большасці сваёй не раскрывалі сацыяльнай прыналежнасці кожнага персанажа, члены збяднеўшай сям'і Лявона Зябліка на працягу ўсяго спектакля былі апрануты ў новыя, чыстыя касцюмы. Адзенне Незнаёмага – шырокі цёмны плашч, які спадае вялікімі прыгожымі складкамі, – яшчэ болей узмацняла сімвалічнае тлумачэнне гэтага вобраза пастаноўшчыкам спектакля. Аднак, нягледзячы на памылковую трактоўку п'есы, дадзеную рэжысёрам, і некаторую ідэалізацыю ў мастацкім афармленні спектакля, сама спроба А. Марыкса выявіць ідэйную задуму Я. Купалы ў рэалістычнай дэкарацыі мела вялікае значэнне для далейшага развіцця тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва рэспублікі» [2, с. 60 – 61].

Сцэнічная прастора пастановак мастака заўсёды вызначалася вынаходлівасцю і ўласным бачаннем драматургічнага твора. Гісторыя беларускага тэатра захоўвае побач з іншымі ў сваёй скарбніцы і спектакль «Жрэц Тарквіній» Сяргея Паліванава (рэж. Еўсцігней Міровіч, 1922г.) у мастацкім афармленні А. Марыкса. Мастак выбудоваў на сцэне пампезны храм з магутнымі калонамі, шырокімі прыступкамі лесвіц і падмуркам, аздобленым ляпнінай. А. Марыкс імкнуўся наблізіць да глядача галоўнае месца дзеяння спектакля. Высокая лесвіца сімвалізавала шлях да высокіх дасягненняў і мар герояў пастаноўкі. Касцюмы выконваліся ў стылі эпохі, у якой адбываліся падзеі. Яны адрозніваліся лёгкасцю і прастатой. Жрацы былі апрануты ў белае доўгае адзенне, аздобленае золатам, магчыма, таму што лічылі сябе роўнымі недасягальным і магутным багам. Гэтым касцюмам павінны былі адпавядаць жэсты, рухі біблейскіх персанажаў. «Жрэц Тарквіній» з'яўляўся карысным вопытам для Тэатра імя Я. Купалы ў вобласці сцэнаграфіі, а таксама для кожнага актёра, занятага ў спектаклі: Уладзіміра Крыловіча (Тарквіній), Лідзіі Ржэцкай (Марыя), Генрыхы Грыгоніса (жрэц Хілон), Фларыяна Ждановіча (Вярхоўны жрэц).

Адзін з першых спектакляў на Купалаўскай сцэне – «Машэка» Е. Міровіча (1923) – стаў адным з этапных у творчасці мастака і дэманстраваў сінтэтычную пабудову сцэнічнай прасторы: у інтэр'еры замка, этнаграфічных прадметах і архітэктурных збудаваннях. Захаваліся эскізы дэкарацый да гэтага спектакля ў фотаздымках і малюнках. Яны дакладна ілюструюць і творчую манеру мастака, і тэатр тых часоў, накіраваны на маштабнасць бачання сусвету і існавання ў ім моцных герояў. Як і ў вядомым

творы, усё ў малюнках сцэнографа звернута да непрыступнага замка. Недасягальным, змрочным паўстае прытулак князя, які схаваны за густой чорнай сцяной і ахоўваецца вартавымі вежамі. У правай частцы ліста вымалёўваюцца старыя шаравата-сінія дрэвы без лісця, сіратліва звісаюць з голых галін адзінокія арэлі. Магутнае архітэктурнае збудаванне замка ўдала спалучаецца з блакітным небам, пейзажам на задніку сцэны. Эскіз выкананы графічна, пераважна ў чорна-белых колерах, якія дакладна перадаюць тужлівую атмасферу падзей спектакля і акрэсліваюць адзін з яго асноўных вобразаў.

«У “Машэку”, магчыма, упершыню на беларускай прафесійнай сцэне можна было выразна ўбачыць імкненне пастаноўшчыкаў (рэж. Е. Міровіч) выкарыстаць нацыянальны каларыт, этнаграфічныя дэталі, архітэктурныя збудаванні не проста як прыкметы быту, што акружаюць чалавека, але як і сродак вобразнага эмацыйнага ўздзеяння на глядача, – адзначана ў «Гісторыі беларускага тэатра». – Спектакль “Машэка” можна лічыць пачаткам новага этапа у беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве, што прыйшоў на змену этнаграфічна-бытавому афармленню» [1, с. 69].

Знакавая пастаноўка Тэатра імя Я. Купалы – «Кастусь Каліноўскі» Е. Міровіча (1923) вызначалася маштабнасцю падзей, выразнасцю візуальна-вобразных сродкаў. Галоўным для рэжысёра і мастака пры стварэнні гэтага сцэнічнага твора была гістарычная канкрэтнасць: «Дэкарацыі, створаныя па эскізах А. Марыкса, – праўдзівае і канкрэтнае адлюстраванне рэвалюцыйных падзей мінулага. Для мастацкага афармлення “Кастуся Каліноўскага” характэрна рамантычная прыўзнятасць, дакладнасць рэалістычнай формы, вялікая жывапісная культура, вобразнасць. Мастак змог у рамках сваіх дэкарацый стварыць дзеючае асяроддзе, якое дапамагае выявіць сутнасць адлюстраванай у спектаклі рэвалюцыйнай падзеі, паўстання» [2, с. 74]. Сцэнічная прастора, зафіксаваная на эскізах мастака, падкрэслівае рэалістычны накірунак пастаноўкі. Шматслойны па сваім выкананні (архітэктурныя дэталі збудаванняў, колеры, паўтоны) эскіз «Святаянскія мury». Менавіта на ім створаны вобраз пасткі, у якую трапляе галоўны герой. На малюнку зафіксавана вузкая вулачка Вільні, якая падзяляе сабой Святаянскі касцёл і манастыр. Над ёй навісаюць аркі каменных домікаў, напластоўваюцца і ў канцы калідора закрываюць праход. У гэтым сціснутым праходзе вымалёўваюцца фігуры салдат са зброяй, яркі агеньчык ліхтара, нахіленага ад моцнага ветру, белыя гурбы снегу, што яшчэ больш сціскаюць праход па вуліцы. Менавіта ў такі зімовы вечар і быў арыштаваны Кастусь Каліноўскі. Нягледзячы на непрывабныя абставіны, нешта містычнае ўяўляецца ў гэтым маленькім заснежаным завулку з халоднымі застылымі постацямі вартавых каля дзвярэй. Таямніца хаваецца і за імі, і за лесвіцай з круглымі парэнчамі, і ў цёмных вокнах старога, халоднага закінутага дома. І нават у бясконцай дарозе, якая знікае за збудаваннямі. Шэраг мізансцэн, намаляваных мастаком, выбудоўвае няпросты па настроі спектакль. Эскізы ілюструюць канкрэтнае месца дзеяння: невялікую шэрую плошчу, дзе шматлюдна і няўтульна; пустую непрывабную цёмна-зялёную камеру турмы,

дзе знаходзіўся галоўны герой. Мастак дакладна перадае атмасферу кожнай мізансцэны: трывожную, напружаную, але заўсёды нязменна загадкава-прыцягальную.

Зусім іншыя фарбы з’яўляюцца ў палітры прасторы спектакля «Каваль-ваявода» Е. Міровіча (1925), створанай А. Марыксам. У гэтай пастаноўцы мастак разам з рэжысёрам імкнуўся да спалучэння яркай відовішчнасці з умоўнасцю вобразных сродкаў. Умоўным на сцэне быў і палац Ваяводы. На адным з эскізаў дэкарацый да спектакля ў блакітна-шэрых фарбах намаляваны пакой палаца. У агульнай стрыманай гаме яркай кропкай вылучаецца чырвоны трон з прыступкамі і бакавой дзверцай, з якой павінны выходзіць выканаўцы. Калоны тэрасы ўпрыгожаны факеламі і тэатральнымі маскамі. Такім чынам, палац ваяводы можна было ўявіць і канкрэтным месцам дзеяння, і цыркам, і закулісsem, дзе весяліліся актёры. На чорным аксамітавым фоне былі змешчаны лесвіцы, якія давалі магчымасць самай нечаканай пабудовы мізансцэн.

Асновай мастацкага афармлення ў эскізах дэкарацый стала падкрэсленая тэатральнасць, нават абсурднасць, якая аб’ядноўвае ў адной прасторы неспалучальнае: веліч непарушнага, недасягальнага палаца, з якога няма выйсця, і побач – адчуванне свабоды ў зафіксаваным бясконцым полі з жоўтымі снапамі, нібы знітанымі з недасягальным небам, дзе плывуць лёгкія блакітныя аблогі. Незвычайнымі на малюнках з’яўляюцца і касцюмы персанажаў Ваяводы і Блазна. У іх вырашэнні пераважаюць яркія жоўта-аранжавыя, чырвоныя, малінавыя колеры, якія павінны ствараць на сцэне настрой свята, гульні і вяселля. Мастацкае афармленне А. Марыкса канкрэтна працавала на сінтэтычную ідэю пастаноўкі. У «Кавалю-ваяводзе» тэатр імкнуўся да спалучэння розных відаў мастацтва: драматычнага, музычнага і харэаграфічнага. Гэтая спроба была даволі ўдалай як для пастаноўшчыкаў спектакля, так і для выканаўцаў: «Па-мастацку завершанымі атрымаліся ў спектаклі масавыя сцэны, апрацаваныя рэжысёрам да дробязей. Многа было народных песень, танцаў, карагодаў, у падрыхтоўцы якіх удзельнічалі кампазітар Л. Маркевіч, хормайстар У. Тэраўскі і балетмайстар К. Алексютовіч» [1, с. 81].

1920 – 1930-я гады звязаны з фарміраваннем першага прафесійнага тэатра і беларускай сцэнаграфіі. На афішах побач з імёнамі сцэнографіаў Канстанціна Елісеева і А. Марыкса пачалі з’яўляцца новыя імёны. Найбольш выразнымі па сваім прасторавым рашэнні былі наступныя спектаклі: «Мост» Яўгена Рамановіча (рэж. Е. Міровіч, мастак А. Марыкс, 1929 г.), «Міжбур’е» Дзмітрыя Курдзіна (рэж. Е. Міровіч, мастак Давід Крэйн, 1929 г.), «Гута» Рыгора Кобеца (рэж. Е. Міровіч, мастак Д. Крэйн, 1930 г.) і іншыя. Відавочна, што мастацкае афармленне спектакля павінна быць цесна звязана з заяўленай драматургіяй і рэжысёрскай задумай таго ці іншага твора. Гэтыя дзве акалічнасці былі самымі важнымі ўжо і ў той час для мастакоў пры стварэнні мастацкага вобраза спектакля. У канцы 20-х – пачатку 30-х гадоў ХХ ст. у БДТ-І спектаклі афармлялі таксама Ісак Рабічаў, Дзмітрый Уласюк, Сігізмунд Тоўбін, Ліпа Кроль, Валянцін Шкляеў, Вадзім Рындзін, Іван

Ушакоў, Барыс Малкін, Меер Аксельрод, Міхаіл Варпех, Соф'я Вішнявецкая, Алена Фрадкіна і іншыя.

Мастакі, якія працавалі ў беларускім тэатры ў названы перыяд, імкнуліся да стварэння на сцэне канкрэтнага месца дзеяння, рэканструкцыі быту і касцюмаў персанажаў таго часу. Амаль у кожнай пастаноўцы ўсё вывяралася, і мастацкае афармленне не павінна было адыходзіць ад традыцыйных канонаў. Але разам з тым, з самага пачатку арыенцірам быў прафесіяналізм у выкананні эскізаў касцюмаў, мізансцэн і дэкарацый, што відавочна з захаваных матэрыялаў у тэатрах і архіўных фондах.

У гэты ж час побач з рэалістычным накірункам сцэнаграфіі з'яўляюцца і першыя эксперыментальныя работы, вакол якіх ішлі дыскусіі і ў самім тэатры, і па-за яго межамі. Мастакі ў некаторых пастаноўках ўпершыню пачалі адыходзіць ад быту, выкарыстоўваць на сцэне не проста рэчы, а нават фантастычныя архітэктурныя збудаванні, якія як прыцягвалі гледача, так і здзіўлялі смеласцю задумы. Акцёры ж ігралі ў смелых на той час касцюмах, карысталіся больш, чым звычайна, грывам, дэманстравалі складаныя галаўныя ўборы і прычоскі. У той перыяд амаль што не дазвалялася адыходзіць ад тэксту аўтара п'есы, па-свойму ставіцца да выпісаных персанажаў, выказваць асабістыя адносіны да сітуацый, якія сустракаліся ў творах. Гэта мела дачыненне да спектакляў «Недарасць» Дзяніса Фанвізіна (рэж. Леў Літвінаў, П. Данілаў, мастак С. Тоўбін, 1933 г.), «Жакерыя» Праспера Мерымэ (рэж. Л. Літвінаў, мастак М. Аксельрод, 1934 г.) і некаторых іншых. Было відавочна, што, будучы зменлівай і часам непрадказальнай для гледача, сцэнаграфія непасрэдна ўздзейнічала на ўсе складнікі спектакля. І магутна сцвярджала сябе праз творчасць мастакоў як бяспрэчна выключнае мастацтва. Відавочна і тое, што творчасць Аскара Марыкса аказала станоўчы ўплыў на развіццё разнастайных накірункаў сцэнаграфіі Тэатра імя Я. Купалы. Такім чынам, дзякуючы мастакам папярэдніх пакаленняў, сучасная сцэнаграфія – гэта не проста абазначэнне месца дзеяння, але і высокапаэтычная, духоўная прастора спектакля. Прафесія тэатральнага мастака сёння, бяспрэчна, прэстыжная і запатрабаваная. Яна ж і неверагодна складаная. Мастак тэатра павінен не толькі валодаць сваёй прафесіяй, але і спалучаць талент іншых спецыяльнасцей: гісторыка, этнографа, рэжысёра, інжынера, архітэктара, грывёра, бутафора. Сцэнограф не можа не выкарыстоўваць у сцэнічнай прасторы жывапіс, графіку, скульптуру, прадметы народнага быту. Пры гэтым, будучы залежным ад рэжысёрскай задумы, візуальны вобраз спектакля заўсёды з'яўляецца самастойным і належыць толькі мастаку-пастаноўшчыку.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983 – 1987. – Т. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1917 – 1945 гг. / У. І. Няфёд [і інш.] ; рэд. тома: Т. Я. Гаробчанка, К. Б. Кузняцова, У. І. Няфёд. – 1985. – 607 с.

2. Зборнік навуковых прац / Беларус. дзярж. тэатр.-маст. ін-т ; рэдкал.: А. І. Бутакоў (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Выд-ва Белдзяржуніверсітэта, 1958. – Вып. 1. – 105 с.

3. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : БелЭн, 2002 – 2003. – Т. 2 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2003. – 571 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории Национального академического театра имени Я. Купалы. Рассмотрены постановки первых спектаклей в сценографии Оскара Марикса.

#### SUMMARY

Article is devoted history of National academic theatre of a name of Y. Kupaly. Considers statements of the first performances in Oscar Mariksa's scenography.

*Ячная Т. А.*

### **ДА ПЫТАННЯ ВЫКАНАЛЬНІЦКАГА АНАЛІЗУ ЛІТАРАТУРНАГА ТЭКСТУ Ё АПРАЦОЎКАХ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ПЕСЕНЬ ДЛЯ АКАДЭМІЧНАГА ХОРУ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ПАРТЫТУРЫ «ГАВАРЫЛА ПОЛЕ» ЛЕАНІДА ЗАХЛЕЎНАГА)**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2020)*

Адной з адметных з'яў сучаснай культурнай прасторы Беларусі выступае інтэрпрэтацыя фальклору на сучаснай сцэне. Народна-песенныя традыцыі (у тым ліку і ў сувязі з мадэрнізацыяй сялянскага побыту) паступова страчваюцца, але нашы сучаснікі звяртаюцца да песень мінулага і ў новых гісторыка-культурных умовах ажыццяўляюць разнастайныя падыходы да ўвасаблення нацыянальных традыцый на канцэртнай пляцоўцы. Звяртаюць на сябе увагу выступленні захавальнікаў жывой фальклорнай традыцыі (народных спевакоў, музыкантаў і танцораў, якія могуць аб'ядноўвацца ў калектывы); рэстаўрацыя прыкладаў традыцыйнага фальклору, у тым ліку і тых, што ўжо не існуюць у народным асяроддзі; прафесійныя апрацоўкі фальклору і выкананне гэтых партытур прафесійнымі музыкамі ці аматарамі. У гэты працэс арганічна ўключаюцца арыгінальныя аўтарскія формы апрацовак народных песень, іх кампазітарская і выканальніцкая інтэрпрэтацыя. Таму фальклорны жанрава-стылявы напрамак з'яўляецца адным з найбольш запатрабаваных у выканальніцкай практыцы.

Існуе шмат надрукаваных зборнікаў, у якія ўключаны зафіксаваныя ўзоры жывой народнапесеннай традыцыі. У пачатку ХХ ст. амаль адначасова былі выдадзены зборнікі народных песень П. Шэйна [11], Е. Раманава [9], З. Радчанкі [8]. Некаторыя з іх змяшчалі нотныя запісы, якія, аднак, не рабілі іх прыдатнымі для ўключэння ў канцэртныя праграмы дзеля сцэнічнага ўвасаблення, таму што мастацкае выкананне на канцэртнай пляцоўцы адрозніваецца ад спеваў у асяроддзі народнай традыцыйнай культуры.

Прыемнай рысай сучаснасці стала тое, што беларускія кампазітары ахвотна звяртаюцца да нацыянальнай песеннай спадчыны з мэтай апрацоўкі



яе прыкладаў для акадэмічнага хору. У сваю чаргу кожны з выканальніцкіх харавых калектываў мае свае падыходы да ўвасаблення ў канцэртнай практыцы прапанаванай кампазітарам мастацкай інтэрпрэтацыі фальклорнай крыніцы. У гэтай сувязі ўзнікае пытанне спецыяльнага выканальніцкага аналізу, які паўплывае на канцэпцыю інтэрпрэтацыі, прадстаўленую мастацкім кіраўніком спачатку непасрэдна калектыву выканаўцаў, а затым, пасля сумеснай рэпетыцыйнай працы, слухачам. Аўтар апрацоўкі песні для акадэмічнага хору стварае партытуру на аснове фальклорнай крыніцы. Такім чынам, гэты аўтарскі твор належыць прафесійнай музычнай культуры і існуе ў канцэртнай гукавай прасторы ў выглядзе мастацкага выканальніцкага ўвасаблення народнай крыніцы.

Каб выкананне аўтарскай партытуры было на высокім мастацкім узроўні, музыканты робяць спецыяльны выканальніцкі аналіз, які ўключае не толькі музычна-тэарэтычны, музычна-гістарычны, але і спецыяльны выканальніцкі падыход. Пры гэтым аналіз апрацоўкі народнай песні прадугледжвае абавязковае спасціжэнне фальклорнай крыніцы ў соцыуме, выяўленне яе жанравых асаблівасцей, сэнсу і ўмоў, у якіх народная песня стваралася і існавала. На наш погляд, актуальным з'яўляецца менавіта выканальніцкі аналіз мастацкага вобраза партытуры для акадэмічнага хору, які павінен пачынацца з семантыкі літаратурнага тэксту і накіроўвацца праз разгляд яго існавання ў народнай традыцыі (у сінтэзе музыкі, танца, абраду) да музычных асаблівасцей самой партытуры, якую стварыў кампазітар і ў якой ажыццяўляецца сінтэз слова і музыкі. Пры гэтым у большасці апрацовак менавіта тэкст дэтэрмінуе музычную логіку станаўлення формы, канцэпцыю пабудовы твора [1; 10]. Менавіта праблематыцы разгляду семантыкі літаратурнага тэксту ў якасці аднаго з этапаў выканальніцкага аналізу прысвечана дадзенае даследаванне. З аднаго боку, немагчыма ігнараваць законы акадэмічнага жанру, які прадстаўляе у канцэртным выкананні аўтарскую інтэрпрэтацыю народнай песні, а з другога – трэба прадугледзець небяспеку скажэння сэнсу тэксту фальклорных крыніц. Актуальнасць дадзенай праблематыкі ў тым, што не існуе спецыяльных прац, якія ставяць у цэнтр увагі выканальніцкі аналіз літаратурнага тэксту акадэмічнай харавой партытуры фальклорнага жанрава-стылявога напрамку. Для спасціжэння мастацкага сэнсу тэксту партытуры выканаўца павінен самастойна шукаць разнастайныя крыніцы, праводзіць асабісты даследаванні, сістэматызаваць інфармацыю ў працах па этнамузыкалогіі, фалькларыстыцы, мовазнаўству, літаратуразнаўству, гісторыі і г. д. У Беларусі не існуе нотнага выдавецтва, якое забяспечвала б выдазненія партытуры прафесійнымі каментарыямі. Такім чынам, усё вышэйадзначанае акрэслівае праблемнае поле і мэту нашага даследавання – абгрунтаваць далучэнне лінгвасацыякультурнага падыходу да выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту свабодных апрацовак народных песень для акадэмічнага хору беларускіх кампазітараў (на прыкладзе партытуры для змешанага хору *a cappella* «Гаварыла поле» Леаніда Захлеўнага).

Каляндарна-абрадавая паэзія складаецца з чатырох цыклаў (зімовы, веснавы, летні і восеньскі). Л. Захлеўны звярнуўся да жніўнай песні, якая належыць да летняга цыкла. Партытура грунтуецца на крыніцах з жанравай групы беларускіх жніўных песень, якія належаць да сферы працоўных песень, ствараючы частку каляндарна-абрадавай паэзіі. У беларускай фальклорнай традыцыі жніўныя песні займаюць дастаткова важнае месца і падзяляюцца на зажынкавыя і дажынкавыя. Тэматыка гэтых песень вельмі разнастайная, таму што песня суправаджала жней і па дарозе на поле, і падчас працы, і пры вяртанні дадому. Акрамя таго ёсць пласт жніўных песень сямейна-бытавога характару. Падкрэслім, што жніўныя песні маюць абрадавы характар, хоць на першы погляд гэта і не заўсёды відавочна. Больш падрабязна аб жніўных песнях можна прачытаць у працах В. Ялатаў, В. Кутыровай, А. Ліса, З. Мажэйкі, З. Эвальда і іншых [2, 3, 4, 5, 6, 12].

Яркі і самабытны беларускі кампазітар Л. Захлеўны зрабіў свабодную апрацоўку для хору вядомай дажынкавай песні «Гаварыла поле» і выкарыстаў у сваім творы наступны тэкст (мы пранумаравалі радкі, каб потым звяртацца да іх у сваёй працы): «(1) Гаварыла поле шырокае, (2) Жыта ядронае: (3) Жнейкі, жнейкі мае, маладыя, (4) Сярпы залатыя, прыхадзіце. (5) Прыхадзіце ка мне заўтра рана, (6) Каб я не стаяла. (7) Не хачу я ў полі, (8) коласам махаці. (9) А толькі хачу (10) Ё полі снапамі, (11) А ў гумне капамі».

Перад выканаўцам, які стварае канцэпцыю інтэрпрэтацыі гэтай партытуры, паўстае пытанне, як уявіць усе адценні сэнсу і жанравыя асаблівасці твора. Мы лічым, што перш за ўсё трэба прааналізаваць крыніцы, якія кампазітар выкарыстоўвае. З мэтай семантычнага аналізу тэксту свабоднай апрацоўкі беларускай народнай песні «Гаварыла поле» Л. Захлеўнага мы звярнуліся да зборніка «Жніўныя песні» [2], у якім тэксты песні «Гаварыла поле» прадстаўлены ў сямнаццаці варыянтах. Мы зрабілі параўнальны аналіз тэкстаў і знайшлі чатыры найбольш блізкія да узору, які выкарыстаў у сваім творы Л. Захлеўны.

Ёсць жніўныя песні, у якіх адбываецца змяшэнне каляндарна-абрадавай паэзіі з сямейна-абрадавай. На падставе аналізу сямнаццаці варыянтаў жніўных песень мы прыйшлі да высноў, што ва ўсіх фальклорных варыянтах тэкст падзяляецца на дзве часткі – прыродную і чалавечую. Напрыклад: «Гаварыла поле шырокае, / Жыта ядронае: / “Не магу я на полі стаяці, / Каласочкам махаці, / Толькі магу на полі капамі, / У гумне стагамі”. / Гаварыла сужанькага маці: / “Не магу я на двару хадзіці, / Ключыкі насіці, / Толькі магу за сталом сядзеці, / Чарачкі наліваці, / Гасцей частаваці / Віном зеляненькім, / Мядком саладзенькім”» [2, с. 506]. Як бачна з прыкладу, апаবাদанне ў першай частцы ідзе непасрэдна ад імя самога жыта (або пшаніцы), якое расце ў полі. Тут жыта просіць, каб яго зжалі, бо немагчыма ўжо трымацца стоячы. Другая ж частка звязана з асобай дзяўчыны (або жанчыны), лёс якой падобны да лёсу жыта: жанчына таксама чакае нейкіх хуткіх перамен у жыцці. Тэкст другой часткі нагадвае тэкст першай па форме і па сэнсе. У партытуры Л. Захлеўны выкарыстоўвае не ўвесь тэкст, а толькі

яго частку, якая непасрэдна тычыцца прыроды ( поля і жыта): «*Гаварыла поле шырокае, / Жыта ядронае*».

Частка тэксту (гл. 3-6 радкі з партытуры) не сустракаецца ні ў адным з прааналізаваных намі варыянтаў арыгіналаў літаратурнага тэксту жніўнай песні «Гаварыла поле». У некаторых з іх ёсць зварот жыта і пшаніцы да жней, але слова «жнейкі» адсутнічае: «*Гаварыла пшаніца, ў агародзе стоячы: / “Ой, жніце ж мяне да не спяліце ж мяне, / Бо не магу я стаяці, коласа судзяржаці, / Коласа ядронага да зярнятка залатога”*»; «*Ой, у гародзе пшаніца / Сама жаць просіцца: / “Або вы мяне сажніце, / Або касою скасіце, / Бо я вам уроны нараблю, / Залатыя зёрна пагублю”*»; «*Гаварыла спела жыта: / “Жніце мяне, не спаліце, / А мне, жыту, не ўстаяці, / Каласочка не ўдзяржаці”*» [2, с. 509 – 512]. Кампазітар жа ў партытуры свабоднай апрацоўкі фальклорнай крыніцы выкарыстоўвае зварот да жней, тым самым уводзячы эфект персаніфікацыі: (3) «*Жнейкі, жнейкі мае, маладыя*».

Аналіз спецыфікі семантычных адзінак тэксту паказвае, што кампазітар у творы музычнымі сродкамі акцэнтуюе старадаўнасць і звязаны з ёй рытуальны бок зажынкавага жанрава-стылявога пласта. Гэта шматразовыя паўторы кароткіх, папевачнага кшталту рытма-структур у фінале твора; гарманізацыя тэмы акордамі кварта-квінтавай структуры; пазбяганне тэрцыі у трохгучных акордах; шырокамаштабнае ужыванне *ostinato* (накшталт прыёмаў у старажытных фальклорных заклінаннях, заговорах) і іншае.

Звяртаюць на сябе ўвагу і фанетычныя асаблівасці літаратурнага тэксту, які выкарыстаў Л. Захлеўны. Амаль усе ўжытыя ў іх словы складаюцца з цвёрдых зычных гукаў: «(1) *Гаварыла поле шырокае, (2) Жыта ядронае: (3) Жнейкі, жнейкі мае, маладыя, (4) Сярпы залатыя, прыхадзіце. 5) Прыхадзіце ка мне заўтра рана, (6) Каб я не стаяла. (7) Не хачу я ў полі, (8) коласам махаці. (9) А толькі хачу (10) Ў полі снапамі, (11) А ў гумне капамі*». Перыядычнасць з’яўлення цвёрдых зычных надае своеасаблівы характар рытму тэксту, што, з аднаго боку, звязана з рытуальнасцю, а з другога – стварае ўнікальны мастацкі вобраз даўніны, на думку А. С. Ліса, «дае асязальна адчуць ядро, своеасаблівы конус тугога, налітага буйнай жыццёвай сілай зерня» [4, с. 181].

Семантыка тэксту садзейнічае стварэнню цэласнага мастацкага вобраза даўніны, надзеленага рысамі рытуальнасці. Рытуальны бок існавання традыцыі зажынкавых песень вызначаны ў літаратурным тэксце непасрэднай сустрэчай жней з нівай, дзе на пярэдні план выступала сама ніва (жыта).

Вялікая роля ў тэксце надаецца эпітэтам. Падрабязны і грунтоўны аналіз эпітэтаў жніўных песень ажыццявіў ў манаграфіі «Жніўныя песні» А. С. Ліс [4, с. 181]. Так, эпітэт «ядронае» ў дачыненні да жыта характарызуе не што іншае, як яго ўрадлівасць. Эпітэт «шырокае» ўжываецца ў сэнсе «багатае». Гэтыя эпітэты сустракаюцца ў першых двух радках тэксту партытуры і ствараюць пэўны вобраз. Выканаўцу трэба разумець, што размова ідзе пра багаты ўраджай, на які спадзяюцца сяляне.

Наступны эпітэт твора мае дачыненне да саміх жнеек. Слова «маладыя» ўжываецца тут як сінонім сілы, здароўя, спрытнасці і працавітасці: толькі маладыя здолеюць сабраць такі багаты ураджай. Як адзначае В. С. Новак, па ўяўленнях інфармантаў, «было прынята, каб зажынала сільна крэпкая жэншчына і не бальная, штоб усім добра было» [7, с. 88]. Падобныя звесткі прыводзіў і А. С. Ліс: «На каторы год зажне першай жыта жанчына маладая, чыстая – то калі будуць жаць і парэжаш палец ці што другое, не будзе гнаіцца, не будзе балець. А калі першай зажне якая-небудзь няўдалая жанчына ці бальная, усё жніво будуць то нарывы, то раны. Потым тую жанчыну клялі» [4, с. 181].

Жнейкі прыходзяць на працу са сваімі «залатымі» сярпамі. Дадзеная прылада працы ў фальклорных (і асабліва зажынкавых) творах – гэта своеасаблівы рытуальны інструмент. Працаваць з ім было няпроста: жаць вучыліся з падлеткавага ўзросту, і кожная жанчына павінна была мець асабісты серп. Прылада займае важнае месца ў самым распаўсюджаным дажынкавым абрадзе «завівання барады», які павінен быў забяспечыць пладанарадзальную сілу зямлі на наступны год. У літаратурным тэксце твора Л. Захлеўнага сярпы ў жней «залатыя». Такая характарыстыка, на першы погляд, можа здзівіць, бо золата не самы зручны матэрыял для працы. Але гэта яшчэ адзін доказ таго, што ў дажынкавых песнях серп успрымаецца не як працоўная, а як рытуальная прылада. Золата – ідэальны метал, бліскучы, як сонца. Залаты колер сярпоў разам з маладосцю жней стварае вобраз радаснай светлай працы, поўнай энергіі. А. С. Ліс адзначаў, што эпітэты стаяць не перад, а пасля азначальнага слова [4, с. 188]. Гэты прыём, характэрны для фальклорных тэкстаў, прымяняе ў сваім творы і Л. Захлеўны: «(4) *Сярпы залатыя, прыхадзіце*».

Першая частка партытуры Л. Захлеўнага вызначаецца дыялагічнасцю. Як бачна з узораў тэкстаў, дыялог-характэрны фармат для песеннага фальклору: «*Што мовіла ядраное жыта, / На полі стоячы: / Я не магу на полі стаяці, / І каласкоў трымаці, / Толькі магу на полі капамі, / А ў гумне стагамі*» [4, с. 153]; «*Што казала ржаное жыта, / У полі стоячы, / Што казала? / То казала ржаное жыта, / У полі стоячы, / То казала: / Я й не магу ў полі стаяці, / Калоссямі махаці, / Я й не магу, / Толькі магу ў полі снапамі, / У гумне тарпамі. / Толькі магу!*» [4, с. 153]. Дыялагічнасць дае падставу для асацыяцыі, што поле (ніва, жыта) нібы жывое, што яно – непасрэдны ўдзельнік дыялогу, без якога не адбудзецца сам працэс. У дадзенай частцы тэксту зусім знікаюць эпітэты. Асноўны упор тут ідзе на дзеясловы «*прыходзіць*» у форме імператыву «*прыходзіце*» і «*хацець*» у форме першай асобы адзіночнага ліку («*хачу*»). Такі прыём паказвае, што «жыта» ў гэтым працэсе галоўнае, яно кіруе тым, што адбываецца. І жней павінны выконваць «яго ўмовы». Дададзім, што форма «*прыходзіць ка ...*», а не «*прыходзіць да ...*» – даволі характэрная для фальклорных літаратурных тэкстаў, і выкарыстанне яе Л. Захлеўным сведчыць аб жаданні пакінуць «аўтэнтны» характар тэксту у сваёй апрацоўцы.

Л. Захлеўны скампанаваў літаратурную аснову твора «Гаварыла поле» шляхам аб'яднання ўрыўкаў тэкстаў некалькіх фальклорных узораў жніўных песень з мэтай стварэння своеасаблівага мастацкага вобраза вольнай апрацоўкі народнай музычнай крыніцы, не парываючы сувязь з вобразнай сістэмай зажыначных песень. Пры гэтым кампазітар выкарыстоўвае арыгінальны фальклорны тэкст толькі часткова, акцэнтую старажытна-рытуальны бок і аддае перавагу персаніфікацыі прыроды. Лінгвасацыякультурны падыход да выканальніцкага аналізу дапамагае музыкантам выявіць адценні сэнсу літаратурнага тэксту, што, у сваю чаргу, дае падставу для стварэння персаналізаваных мастацкіх вобразаў, знаходжання адэкватных выканальніцкіх сродкаў з мэтай аргументаванага абгрунтавання выканальніцкай інтэрпрэтацыі харавога твора фальклорнага жанрава-стылявога напрамку.

### ЛІТАРАТУРА

1. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 377 с.
2. Жніўныя песні / уступ. арт., уклад., сістэм. тэкстаў, камент. А. С. Ліса ; уступ. арт., уклад., сістэм. напеваў В. І. Ялатава ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1974. – 816 с.
3. Кутырёва-Чубаля, Г. Стилевые особенности переходных зон (к изучению диалектных градаций белорусского мелоса) / Г. Кутырёва-Чубаля // Музыкальная культура Беларусі і свету: да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай / склад. Т. С. Якіменка. – Мінск, 2006. – С. 56 – 66.
4. Ліс, А. С. Жніўныя песні / А. С. Ліс. – Мінск : Навука тэхніка, 1993. – 238 с.
5. Ліс, А. С. Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў. Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект / А. С. Ліс. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 188 с.
6. Можейко, З. Я. Песни белорусского Полесья / З. Я. Можейко. – М. : Советский композитор, 1983. – Вып. 1. – 183 с.
7. Новак, В. С. Жніўная абраднасць і паэзія Гомельшчыны / В. С. Новак // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. / уклад.: В. В. Прыемка, Н. Л. Канабеева ; навук. рэд. Р. М. Кавалёва. – Мінск, 2014. – Вып. 11. – С. 87 – 92.
8. Радченко, З. Гомельские народные песни (белорусские и малорусские), записанные в Дятловицкой волости Гомельского уезда Могилёвской губернии / З. Радченко // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии / под ред. Ф. М. Истомина. – СПб., 1888. – Т. XIII, вып. II. – 315 с.
9. Романов, Е. Р. Белорусский сборник. / Е. Р. Романов. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1885. – Вып. 1-2. Песни, пословицы, загадки. – 468 с.
10. Цмыг, Г. П. Белорусский хоровой концерт и его связь с национальной певческой традицией / Г. П. Цмыг // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. / НАН Беларусі ; Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Вып. 3 : у 2 ч. – Ч. 1. – С. 428 – 433.
11. Шейн, П. В. Белорусские народные песни, с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. В. Н. Майкова, 1874. – 568 с.
12. Эвальд, З. В. Песни белорусского Полесья / З. В. Эвальд ; под ред. Е. В. Гиппиуса. – М. : Советский композитор, 1979. – 143 с.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исполнительскому анализу литературного текста хорового произведения. Автор обосновывает необходимость приобщения лингвосоциокультурного подхода к исполнительскому анализу свободных обработок народных песен для академического хора на примере партитуры для смешанного хора *a cappella* «Гаварыла поле» Леонида Захлевногo.

## SUMMARY

The article is devoted to the performer's analysis of the literary text of a choral work. The author substantiates the need to include a sociocultural linguistics approach to the performer's analysis of folk songs free arrangements for the academic choir on the example of the mixed choir *a cappella* score «Gavaryla pole» by Leonid Zakhlevny.

## РАЗДЕЛ III ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ, ФАЛЬКЛАРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

*Аўсейчык У. Я.*

### ДЕМАГРАФИЧНЫЯ ПРАЦЭСЫ Ў СТАРАВЕРАЎ ПАЎДНЁВА- ЎСХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў 2-Й ПАЛОВЕ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.

*Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 16.12.2020)*

Адным з рэгіёнаў кампактнага пражывання рускіх старавераў з’яўляецца паўднёва-ўсходняя частка Беларусі. Крыніцы сведчаць аб пасяленні старавераў на гэтых землях яшчэ ў сярэдзіне XVII ст. У наступным гэты рэгіён стаў адным з важнейшых цэнтраў стараверства ва Усходняй Еўропе. Дадзены артыкул прысвечаны разгляду дэмаграфічных працэсаў у асяроддзі старавераў паўднёва-ўсходняй Беларусі ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. У межах адміністрацыйна-тэрытарыяльнага падзелу гэтага перыяду рэгіён складаюць паўднёва-ўсходнія паветы Мінскай губерні (Бабруйскі, Ігуменскі і Рэчыцкі), а таксама цэнтральная і паўднёвая частка Магілёўскай губерні. У тэрытарыяльныя межы даследавання не будуць уваходзіць паўночныя землі Мінскай (Барысаўскі павет) і Магілёўскай (Сенненскі і Аршанскі паветы) губерняў, на якіх у адзначаны перыяд фіксавалася значная колькасць прадстаўнікоў старога абраду. Але гэтыя тэрыторыі адносяцца да паўночна-ўсходняй зоны рассялення старавераў у Беларусі.

Асноўная маса старавераў рэгіёна была сканцэнтравана на тэрыторыі Гомельскага, Рагачоўскага і Магілёўскага паветаў Магілёўскай губерні, Бабруйскага і Ігуменскага паветаў Мінскай губерні (табліцы 1-2). У рэгіёне пражывалі як стараверы-папоўцы (пераважна Белакрыніцкага пасвячэння), так і беспопоўцы. У Гомельскім павеце налічвалася невялікая колькасць і беглапапоўцаў.

Табліца 1

Павет	Колькасць старавераў у паветах Мінскай губ. па гадах (чал.)								
	1863	1871	1877	1887	1891	1894	1897	1905	1913
Бабруйскі	2498	3232	3849	7908	7952	9711	9353	10380	12626
Ігуменскі	–	–	47	783	900	995	1583	1900	2180
Рэчыцкі	40	–	52	88	88	334	387	387	390

Складзена на аснове: [1, с. 87; 3, с. 34; 9, с. 22-29; 10, с. 10; 11, с. 232; 12, с. 262; 13, с. 3; 14, с. 126; 15, с. 72; 28, с. 78].

Павет	Колькасць старавераў у паветах Магілёўскай губ. па гадах (чал.)						
	1875	1883	1888	1893	1897	1905	1914
Гомельскі	11426	14404	14448	15101	14964	20887	28137
Рагачоўскі	1058	965	1280	1455	1751	1236	827
Магілёўскі	189	324	442	690	972	1040	1328
Чэрыкаўскі	121	174	163	173	167	136	370
Чавускі	–	–	–	205	309	366	543
Быхаўскі	10	13	13	50	249	234	–

Складзена на аснове: [4, с. 80; 6, с. 32; 18, с. 72; 19, с. 386; 22, с. 148; 26, с. 46; 27].

Тэрыторыя Гомельскага павета з'яўлялася адным з гістарычных цэнтраў стараверства на беларускіх землях. У межах павета знаходзіўся духоўны цэнтр старавераў-папоўцаў – мястэчка Ветка. Згодна з афіцыйнымі данымі, у 1859 г. у павеце налічвалася 12 971 старавераў. Праз два гады іх колькасць вырасла да 14 999 чалавек [16, с. 14 – 22; 17, с. 72 – 73]. Але на працягу 1860-х – 1-й паловы 1870-х гадоў колькасць старавераў у павеце паменшылася. У 1875 г. налічвалася толькі 11 426 чалавек (табліца 2). Найбольш хуткімі тэмпамі вырасла колькасць старавераў у пачатку ХХ ст. З 1897 г. да 1914 г. яна павялічылася амаль у два разы (табліца 2). У Гомельскім павеце таксама пражывала значная колькасць аднаверцаў, што асабліва істотна павялічылася ў пачатку ХХ ст. Так, у 1903 г. у павеце налічвалася 150 аднаверцаў, у 1909 г. – 524, у 1914 г. – 889 [21, с. СХ; 25, с. 12; 26, с. 46].

Другім па колькасці старавераў у рэгіёне быў Бабруйскі павет Мінскай губерні. У 1858 г. у ім налічвалася 2 285 старавераў [9, с. 22 – 29]. У наступным колькасць прадстаўнікоў старога абраду ў павеце павялічвалася. На мяжы стагоддзяў яна дасягнула 9 353 чалавекі, а ў 1913 г. – 12 626 чалавек (табліца 1). Шмат старавераў пражывала на тэрыторыі Ігуменскага павета Мінскай губерні. Калі ў канцы 1870-х гадоў колькасць старавераў на гэтай тэрыторыі была зусім невялікай, то ўжо з сярэдзіны 1880-х гадоў яна істотна ўзрастае. Згодна з перапісам насельніцтва 1897 г., у павеце налічвалася 1 583 стараверы, а ў 1913 г. – 2 180 (табліца 1).

Да лідараў па колькасці старавераў у рэгіёне належаў таксама Рагачоўскі павет. У 1859 г. тут налічвалася 708 старавераў. У наступныя дзесяцігоддзі іх колькасць паступова расла. У 1875 г. яна перавысіла тысячу чалавек (табліца 2), а ў 1894 г. дасягнула 1 501 чалавекі. Аднак з канца ХІХ ст. назіраецца зніжэнне колькасці старавераў у павеце. У той жа час тут расце колькасць аднаверцаў, якая ў 1909 г. перавысіла колькасць старавераў. Такая ж тэндэнцыя захоўвалася і да 1914 г. На гэты год колькасць старавераў у павеце складала 827 чалавек, а аднаверцаў – 1 113 чалавек [16, с.14 – 22; 7, ведамасць 12; 25, с. 12].

Значная частка стараверскага насельніцтва пражывала на тэрыторыі Магілёўскага павета. Але толькі ў канцы ХІХ ст. яго колькасць дасягнула



тысячы чалавек (табліца 2). У Чэрыкаўскім і Чавускім паветах Магілёўскай губерні, а таксама Рэчыцкім павеце Мінскай губерні старавераў пражывала даволі мала. У Чавускім павеце стараверскага насельніцтва да канца 1880-х гадоў увогуле не фіксаваліся. У Рэчыцкім павеце фактычна да канца 1870-х гадоў усе стараверы жылі ў павятовым цэнтры, і толькі з 1890-х гадоў іх колькасць нязначна ўзрастае. У Быхаўскім павеце колькасць прадстаўнікоў старога абраду была нязначнай. Некаторае павелічэнне ў колькасці назіраецца толькі ў 1890 – пачатку 1900-х гадоў (табліца 2). У Горацкім і Мсціслаўскім паветах Магілёўскай губерні ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. старавераў увогуле не было зафіксавана. На тэрыторыі Клімавіцкага павета Магілёўскай губерні да пачатку XX ст. яны таксама не фіксаваліся. Аднак і ў пачатку XX ст. іх колькасць была зусім невялікай (максімальна дасягнула 24 чалавек у 1905 г.) [22, с. 148].

Такім чынам, статыстычныя даныя пераканаўча сведчаць пра ўстойлівае павелічэнне колькасці стараверскага насельніцтва ў рэгіёне. Яно тлумачыцца пераважна натуральным прыростам насельніцтва. Гэты фактар указваўся і ў афіцыйных статыстычных справаздачах таго часу. Разам з тым, крыніцы сведчаць пра дастаткова актыўную міграцыю стараверскага насельніцтва ў рэгіёне. Гэтым можна патлумачыць істотныя змены ў колькасці і складзе стараверскага насельніцтва на працягу невялікага прамежку часу. У той жа час выпадкі пераходу ў стараверства мясцовага, пераважна праваслаўнага, насельніцтва былі даволі рэдкімі. Афіцыйная статыстыка прыводзіла звесткі аб пераходзе старавераў у праваслаўе, але і яны не былі масавымі.

Большасць стараверскага насельніцтва рэгіёна ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. пражывала ў сельскай мясцовасці; асноўная колькасць стараверскага гарадскога насельніцтва – у Гомелі. У астатніх гарадах старавераў жыло мала. Нават у губернскім горадзе Магілёве іх да 1890-х гадоў амаль не налічвалася. І толькі ў 1890-я – пачатку 1900-х гадоў тут заўважаецца некаторае павелічэнне старавераў: у 1893 г. – 97, у 1895 г. – 102, у 1897 г. – 107, у 1903 г. – 92 стараверы. Але ў 1904 – 1905 гг. назіраецца істотнае зніжэнне колькасці старавераў у горадзе. Так, у 1904 г. іх налічвалася ўсяго 30 чалавек, а ў 1905 – 14. У наступным іх колькасць некалькі павялічваецца. У 1914 г. у Магілёве налічвалася 154 чалавекі [19, с. 386; 20, с. 134; 21, с. СХ; 26, с. 46; 27, с. 94 – 95]. Невялікая колькасць старавераў пражывала таксама ў Рагачове. У горадзе ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. адзначаецца паступовы рост стараверскага насельніцтва. У 1914 г. тут пражывала 168 чалавек [26, с. 46]. У іншых павятовых гарадах рэгіёна (Чэрыкаве, Чавусах, Мсціславе, Горках, Клімавічах, Быхаве) старавераў амаль не фіксавалася.

У 1859 г. у гарадах Магілёўскай губерні пражывала 3 149 старавераў, што складала 20,6% ад усяго стараверскага насельніцтва губерні і 4,4% ад агульнай колькасці гараджан губерні. Лідарам па колькасці старавераў быў горад Гомель з прадмесцем Беліцай. Тут пражывала 3 114 старавераў, што складала 99% ад усяго гарадскога стараверскага насельніцтва губерні. У

структуры гарадскога насельніцтва Гомеля стараверы складалі 25%, крыху пераўзыходзячы праваслаўнае насельніцтва і саступаючы толькі яўрэям [16, с. 14 – 22]. З 1859 г. па 1861 г. колькасць старавераў-гараджан у Магілёўскай губерні вырасла да 5 218 чалавек. У агульнай структуры стараверскага насельніцтва доля старавераў-гараджан павялічылася да 30%. Рост колькасці гарадскога насельніцтва абумоўлены яго павелічэннем у Гомелі і Беліцы. За два гады стараверскае насельніцтва тут вырасла больш чым на 67% і склала 5 182 чалавек. Павялічылася і доля старавераў у структуры насельніцтва Гомеля і на 1861 г. склала звыш 30%. У іншых жа гарадах губерні колькасць старавераў за гэтыя два гады амаль не змянілася [17, с. 73].

За 1860 – 1870-я гады колькасць стараверскага гарадскога насельніцтва ў Магілёўскай губерні істотна скарацілася. Так, у 1888 г. налічвалася 2 062 чалавек, што складала каля 10,5% ад усяго стараверскага насельніцтва губерні. Амаль усе яны пражывалі ў Гомелі. У горадзе налічвалася 2 020 старавераў, што складала каля 7% ад усяго насельніцтва [18, с. 72 – 73]. У 1890-я гады колькасць гарадскога стараверскага насельніцтва ў Магілёўскай губерні павялічвалася, але яго доля ў агульнай колькасці старавераў губерні заставалася прыкладна на адным узроўні. У 1893 г. яна складала 12%, у 1895 г. – 10,6%, у 1897 г. – 8,4% [19, с. 386; 20, с. 134; 27, с. 94 – 95].

Асабліва істотны рост гарадскога стараверскага насельніцтва ў Магілёўскай губерні адбыўся з 1906 па 1907 гг. Колькасць старавераў-гараджан у губерні вырасла з 2 619 у 1906 г. да 6 229 у 1907 г. (з іх 6 004 у г. Гомелі), а ў працэнтных суадносінах доля павялічылася з 9% да 18,8% [23, дадатак 3; 24, с. 50]. У наступныя гады колькасць гарадскога стараверскага насельніцтва таксама павялічвалася. Так, у 1909 г. у губерні налічвалася 7 059 старавераў-гараджан, у 1914 г. – 9 229. На 1914 г. у Магілёўскай губерні 24% стараверскага насельніцтва пражывала ў гарадах. Лідарам сярод гарадоў быў Гомель, дзе жыў 8 831 старавер (каля 96% ад усяго гарадскога стараверскага насельніцтва губерні і каля 23% ад агульнай колькасці старавераў губерні) [25, с. 12; 26, с. 46].

Сярод гарадоў усходняй часткі Мінскай губерні стараверы пражывалі толькі ў Бабруйску і Рэчыцы. У Ігумене іх амаль не фіксавалася. Так, у 1858 г. у Бабруйску пражывала 347 старавераў, што склала каля 15% ад усяго стараверскага насельніцтва павета і каля 1,5% ад усіх жыхароў горада Бабруйска. У 1863 г. колькасць старавераў у горадзе вырасла да 397 чалавек (16% ад усяго стараверскага насельніцтва павета). Аднак у 1870-я гады доля старавераў-гараджан у Бабруйскім павеце зменшылася да 6-7% і на такім узроўні захоўвалася да канца XIX ст. Так, у 1877 г. у Бабруйску налічвалася 258 старавераў, у 1887 г. – 475, у 1891 г. – 551, у 1894 г. – 595. З канца XIX ст. доля гараджан у агульнай масе старавераў Бабруйскага павета памяншаецца да 4%. Так, у 1897 г. у Бабруйску налічвалася 342 стараверы, у 1905 г. – 403, у 1913 г. – 548. У Рэчыцы колькасць старавераў на працягу 2-й паловы XIX – пачатку XX ст. заставалася амаль нязменнай. Так, у 1858 г. у горадзе налічвалася 56 чалавек, у 1877 г. – 52, у 1887 г. – 49, у 1891 г. – 52, у 1897 г. – 55, у 1905 г. – 55, у 1913 г. – 56 [1, с. 87; 3, с. 34; 9, с. 22 – 29; 10,

с. 10; 12, с. 262; 14, с. 126; 15, с. 72; 28, с. 78].

Як сведчаць статыстычныя даныя, сярод стараверскага насельніцтва рэгіёна ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. у асноўным назіралася колькасная перавага жанчын над мужчынскім насельніцтвам. Але ў шэрагу адміністрацыйных адзінак і населеных пунктаў фіксавалася і перавага мужчынскага насельніцтва. Асабліва гэта датычыцца гарадскога стараверскага насельніцтва Магілёва, Бабруйска, Рэчыцы і Рагачова. Найбольш істотная перавага мужчынскага насельніцтва фіксавалася ў Магілёве. Дадзены факт можна патлумачыць спецыфікай гаспадарчай дзейнасці. Разам з тым, па асобных гадах зафіксавана невялікая перавага мужчынскага стараверскага насельніцтва і ў паветах. У першую чаргу гэта датычыцца Рэчыцкага павета, дзе на працягу ўсяго перыяду адзначалася перавага мужчынскага насельніцтва. Так, згодна з данымі перапісу 1897 г., у Рэчыцкім павеце (без уліку горада) пражывала 193 мужчыны і 139 жанчын. Па асобных гадах фіксавалася нязначная перавага ў Магілёўскім і Бабруйскім паветах. Так, у 1897 г. Магілёўскім павеце (без уліку горада) пражывала 453 мужчыны і 412 жанчын. А ў 1913 г. у сельскай мясцовасці Бабруйскага павета налічвалася 6 109 мужчын і 5 969 жанчын [15, с. 72; 27, с. 94; 28, с. 78].

Для аналізу дэмаграфічных працэсаў важным паказчыкам з'яўляецца ўзровень пісьменнасці. Пры характарыстыцы стараверскай супольнасці рэгіёна значная колькасць крыніц сведчыць пра дастаткова нізкі ўзровень адукаванасці старавераў рэгіёна. Але пры гэтым крыніцы 2-й паловы XIX – пачатку XX ст. паведамляюць пра паступовы рост навучэнцаў з ліку старавераў нават у агульнаадукацыйных школах. У першую чаргу гэта датычылася старавераў-папоўцаў Гомельшчыны. Так, у «Аглядзе Магілёўскай губерні» на 1882 г. адзначалася, што «ў апошні час назіраецца, што раскольнікі <...> дзяцей сваіх адпраўляюць для навучання ў народныя вучылішчы, нават у Гомельскую прагімназію» [5, с. 17]. Тэндэнцыя да павелічэння колькасці навучэнцаў з ліку старавераў адзначаецца і па Мінскай губерні. У 2-й палове XIX ст. крыніцы сведчылі пра дастаткова нізкую колькасць дзяцей старавераў, якія навучаліся ў агульных школах. Але пры гэтым у іх адзначалася, што ў мінулым сітуацыя была яшчэ горшай: «Імкненне да адукацыі сярод іх прасоўваецца вельмі туга і ў справаздачным годзе [1878] сярод выхаванцаў навучальных устаноў не налічвалася і дзясятка стараабрадцаў, але ў мінулыя гады і гэтага не назіралася» [2, с. 86].

Згодна з данымі перапісу 1897 г., узровень пісьменнасці сярод стараверскага насельніцтва Магілёўскай губерні быў невысокі. Ён складаў каля 15% ад усяго насельніцтва, у тым ліку 25,6% у мужчын і каля 5,4% у жанчын. Гэты паказчык мала адрозніваўся ад агульнага па губерні (25,8% у мужчын і 8,42% у жанчын). Узровень пісьменнасці ў старавераў быў вышэйшы, чым у праваслаўнага насельніцтва губерні, але ніжэйшы, чым у пратэстантаў, іудзеяў і католікаў. Сярод гарадскога стараверскага насельніцтва ён быў значна вышэйшы чым у сельскіх жыхароў. Так, сярод сельскага стараверскага насельніцтва узровень пісьменнасці складаў 13,3% (у мужчын – 23,5%, жанчын – 4,3%), а сярод гарадскога – 33,3%. Сярод

гарадскога стараверскага насельніцтва узровень пісьменнасці быў параўнальна высокім як у мужчын (каля 46%), так і ў жанчын (19,3%) [27, с. 100].

Некалькі адрозніваліся даныя па ўзроўні пісьменнасці ў асобных паведах. Так, у Магілёўскім павеце ён складаў 14,5% (у мужчын – 24%, жанчын – 2,1%), Гомельскім – 17,3% (у мужчын – 29,8%, жанчын – 6,6%), Рагачоўскім – 16% (у мужчын – 28,5%, жанчын – 4,6%), Рэчыцкім – 17,8% (у мужчын – 25%, жанчын – 8%) [27, с. 104, 108, 120; 28, с. 104, 108]. У той жа час даволі нізкім быў узровень пісьменнасці сярод старавераў Бабруйскага і Ігуменскага паведаў Мінскай губерні. Так, у Ігуменскім павеце узровень пісьменнасці склаў 8,3% (у мужчын – 16,3%, жанчын – 0,5%). А ў Бабруйскім павеце на 1897 г. доля пісьменных старавераў складала толькі 6,2%. Зусім нізкая доля зафіксавана сярод жаночага насельніцтва. Калі ў мужчын яна складала 12%, то ў жанчын – усяго 0,8% [28, с. 88, 92, 96].

Такім чынам, у 2-й палове XIX – пачатку XX ст. рэгіёнамі кампактнага рассялення стараверскага насельніцтва былі тэрыторыі Гомельскага, Бабруйскага, Ігуменскага, Рагачоўскага і Магілёўскага паведаў. За гэты перыяд назіраецца істотнае павелічэнне колькасці старавераў у рэгіёне. Большасць стараверскага насельніцтва тут складалі сельскія жыхары, але значная частка пражывала і ў гарадах (Гомелі, Бабруйску, Магілёве і Рагачове). Узровень адукаванасці стараверскага насельніцтва мала адрозніваўся ад агульнага ў рэгіёне (толькі ў старавераў Бабруйскага і Ігуменскага паведаў ён быў ніжэйшым).

#### ЛІТАРАТУРА

1. Обзор Минской губернии за 1877 г. – Минск : Губернская тип., 1878. – 2, 150, 82 с.
2. Обзор Минской губернии за 1878 г. – Минск : Губернская тип., 1879. – 2, 164, 106 с.
3. Обзор Минской губернии за 1891 г. – Минск : Губернская тип., 1892. – 4, 50, 53 с.
4. Обзор Могилёвской губернии за 1875 г. – Могилёв: [б. и.], 1876. – 172, 67 с.
5. Обзор Могилёвской губернии за 1882 г. – Могилёв: [б. и.], 1883. – 4, 29, 54 с.
6. Обзор Могилёвской губернии за 1883 г. – Могилёв : [б. и.], 1884. – 4, 44, 31 с.
7. Обзор Могилёвской губернии за 1894 г. – Могилёв: Тип. губернского правления, 1895. – 2, II, 54, 2, II, 167 с.
8. Обзор Могилёвской губернии за 1911 г. – Могилёв : Губернская тип., 1913. – VI, 115, 161 с.
9. Памятная книжка Минской губернии на 1860 г. – Минск : Тип. губернского правления, 1859. – 155, 112 с.
10. Памятная книжка Минской губернии на 1865 г. – Минск : Губернская тип., 1864. – 234, 57 с.
11. Памятная книжка Минской губернии на 1873 г. – Минск : Губернская тип., 1872. – 293 с.
12. Памятная книжка Минской губернии на 1889 г. – Минск : Губернская тип., 1888. – 349, III с.
13. Памятная книжка Минской губернии на 1896 г. – Минск : Типо-литография

Х. Дворжеца и Б. Соломонова, 1895. – XLIV, 294, 88, 26 с.

14. Памятная книжка Минской губернии на 1907 г. – Минск : Губернская тип., 1906. – 200, 207, III с.

15. Памятная книжка Минской губернии на 1915 г. – Минск : Губернская тип., 1914. – 232, 185, III с.

16. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1861 г. – Могилёв: Тип. губернского правления, 1861. – 18, 34, 106, 115, 144, 52, 8 с.

17. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1863 г. – Могилёв : Тип. губернского правления, 1862. – 236, 106, XI с.

18. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1890 г. – Могилёв : Тип. губернского правления, 1890. – 464 с.

19. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1895 г. – Могилёв : Тип. губернского правления, 1890. – 467, LI с.

20. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1897 г. – Могилёв : Тип. губернского правления, 1897. – X, 306, XXV, 365, 5 с.

21. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1905 г. – Могилёв : Типо-литография Я. Н. Подземского, 1905. – 51, LXXVII, 353, CC, 50 с.

22. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1907 г. – Могилёв : Тип. губернского правления, 1906. – 302, 151, V с.

23. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1908 г. – Могилёв : Губернская тип., 1907. – XXVIII, 283, 112 с.

24. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1909 г. – Могилёв: Губернская тип., 1909. – XL, 375, XXXIV, 88, 92 с.

25. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1911 г. – Могилёв : Губернская тип., 1911. – IV, 294, 59 с.

26. Памятная книжка Могилёвской губернии на 1916 г. – Могилёв : Губернская тип., 1916. – XVI, 256, X, 69, 72 с.

27. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 года / под ред. Н. А. Тройницкого. – СПб. : Слово, 1903. – Вып. 23. Могилёвская губерния. – 4, XVI, 276 с.

28. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 года / под ред. Н. А. Тройницкого. – СПб. : Тип. Санкт-Петербургской тюрьмы, 1904. – Вып. 22. Минская губерния. – 4, XVI, 243 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены демографические процессы у старообрядцев юго-восточной Беларуси во 2-й половине XIX – начале XX в. Проанализированы особенности расселения в регионе, прослежена динамика количества населения, проанализировано соотношение сельских и городских жителей. В статье также проанализирован уровень грамотности и половой состав старообрядческого населения региона.

#### SUMMARY

The article deals with the demographic processes among the Old Believers of South-Eastern Belarus in the second half of the XIX century and the beginning of the XX century. The peculiarities of settlement in the region are analyzed, the dynamics of population number is traced, the ratio of rural and urban residents is analyzed. The article also analyzes the literacy level and gender composition of the Old Believer population in the region.

## **ПЕСЕННЫЙ И СКАЗОЧНЫЙ ФОЛЬКЛОР ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ**

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

*(Поступила в редакцию 11.02.2021)*

Фольклор – одна из самых богатых по содержанию и форме частей творчества этноса. Он отражает взгляды народа на окружающую действительность, выражает чувства, чаяния и надежды, оценку различных явлений и событий. Еврейский фольклор в поэтической форме показывает всю историю создававшего его этноса. Наиболее распространёнными жанрами еврейского фольклора являются песни, сказки, загадки, пословицы и поговорки, анекдоты, пожелания, проклятия. На еврейский фольклор оказала определённое воздействие культура белорусов, среди которых евреи живут. Несмотря на это, он в целом сохраняет самобытность и выявляет особенности духовного склада евреев как этнической общности. Адаптируя местные традиции, евреи с течением времени придавали им свои характерные черты. Создание фольклорных жанров происходило и происходит обычно внутри этноса, и более интересные из них подхватываются слушателями, передаются другим и через некоторое время становятся достоянием многих, со временем записываются, издаются и хранятся как образцы духовного наследия. Происходит и обратный процесс. Меткие выражения, фрагменты из художественной литературы, стихи со временем включаются в устный оборот и фольклоризируются. Некоторая часть устных творений теряет злободневность, происходит постоянное пополнение и обогащение фольклора новыми творениями, в которых точнее всего проявляется душа народа [3, с. 3 – 5].

Песенный фольклор евреев – выдающееся духовное богатство. Песни преисполнены красоты, тепла, нежности и неподражаемого юмора. В них в своеобразной художественной форме наиболее достоверно и полно запечатлена история евреев. Песенные произведения первоначально были частью божественной службы. С течением веков они распространились во всех сферах религиозной, семейной, общественной и светской жизни. Их начали исполнять за семейным столом. Нерелигиозное пение стало неотъемлемой частью культуры еврейской семьи и общины. Еврейские песни исполнялись бродячими певцами в синагогах, а иногда и на рынках. Плата за подобные выступления была невысокой, и поэтому они являлись доступными для всех. Народные песни евреи устно передавали из поколения в поколение, отражая мирозерцание народа. Слова, мелодия, музыкальное сопровождение, жестикуляция (прихлопывание и движение фольклорного танца) в них органически сливаются в единое целое. Тематика фольклорных песен охватывает различные аспекты жизни за всю историю евреев: годовой и жизненный циклы, лишения, надежды, социальный протест, любовь, разлука, нежность к ребёнку и т. д. Разговорный язык – идиш – давал возможность активно участвовать в пении всем: женщинам и мужчинам,

молодёжи, старикам и детям. Выразительная, нежная и скорбная мелодия несла слова песен от сердца к сердцу [3, с. 6].

Среди еврейских песен значительное число составляли свадебные. Это – «Muxteneste majne» («Свацька мая, свацька дарагая»), «Lexaim» («На здароўе»), «Icik hot sejn hasenb gehat» («Icik ужо ажаниўся») и другие. В этих песнях есть свои действующие лица, которые возникали между строк: сватья, женихи и др. В них пели о женитьбе Исика, об обращении матери невесты к свахе, чтобы та сглаживала недостатки дочери, которые будут замечены в жизни со свекровью, о поздравлениях гостей на свадьбе жениха и невесты [6, с. 278 – 281, 283].

В еврейском фольклоре видное место занимают колыбельные («Их гей мир арум а гейфеле» – «Я хожу по двору»; «Viglid» – «Калыханка» и др.); юмористические («Гоб их мир а вайбеле» – «Есть у меня жена ...»; «Вос дрейст зих, мейдл, афн корик» – «Что ж вертишься, девушка, на каблучке»; «Bulbe» – «Бульба»; «Si far a kigele slogt men a vajbele ...» – «Ці за бабку б'юць жоначку?») и т. д.); религиозные («Гот гот башафн» – «Бог создал небо и землю» и др.); праздничные («Фрайтиг аф дер нахт» – «В пятницу вечером»; «Jomtev-Сайт» – «Святы»; «Naxes» – «Счастье») и другие песни. В колыбельных говорилось о несчастных детях, оставшихся без родителей. Юмористические песни высмеивали взаимоотношения мужа и жены, девушку из неблагополучной семьи, выставившую себя обеспеченной и красивой невестой, блюда из картофеля, которые подавали несколько раз ежедневно. В религиозных песнях воспевали Бога, создавшего Землю и жизнь на ней, а в праздничных – праздники Шаббат, Пурим, Песах, Шавуот, Рош-гашана, Симхот-Тора, Йом-Киппур. Осеннему празднику кущей (Суккот) поэт А. Рейзен посвятил стихи, ставшие популярной песней. Наличие одинаковых названий в белорусском и еврейском песенном фольклоре («Бульба», «Калыханка») свидетельствует о взаимовлиянии культур [3, с. 237; 5, с. 16, 17; 6, с. 244 – 245, 252 – 253, 255 – 256, 275 – 277, 281, 289].

В еврейских песнях отражались важнейшие исторические события в жизни евреев Беларуси. На тему русско-японской войны 1904 – 1905 гг. популярными были песни «Ой вей, Ешке форт авэк» («Увы и ах, Ешка уезжает»), «Мит дер милхоме» («О войне 1904 г.»), «Мит ди редер» («С колёсами»), «Милхоме-лидер фун 1904 ёр» («Песня войны 1904 года»). В этих песнях поется об уезде Ешки на Дальний Восток воевать с японцами. Его провожает вся семья у вагона поезда, который вот вот тронется в дальний путь. О трудности и опасности на войне [3, с. 7; 6, с. 265 – 270].

В песнях «Вен их бин алт гевен 21 ёр» («Когда мне пошёл 21 год») и других широко показаны рекрутские наборы. Еврейских парней отрывали от родителей, и они пять лет служили в армии вдали от родных мест. За доблестную службу получали право на жительство в крупных городах России, в отличие от остальных евреев, которым можно было жить только в «черте оседлости» [3, с. 7; 6, с. 264 – 265].

В XIX – начале XX в. усилилась борьба между религиозными течениями хасидов и митнагдим. Появились сатирические песни на хасидов, где высмеивалась их разгульная жизнь. В то же время хасиды в песнях «Магабай» («Сладость субботы»), «А дамф-шиф гот мэн уйсгетрахт» («Изобрели пароход») и других насмеялись над митнагдимом за излишнюю консервативность. Большой популярностью пользовалась песня «Местечко Лядуню» о местечке Ляды, где проживал хасидский раввин Шнеерсон, который научно обосновал хасидизм. Она образно отражала претензии простых людей к раввину за безответственное отношение к борьбе против бесправия и нищенской жизни евреев [3, с. 7 – 8; 6, с. 247 – 248, 254 – 255].

Распространены были похвальные песни цадикам, которые якобы творят чудеса. Однако существовали и варианты, где они высмеивались за то, что обманывают народ и вводят его в заблуждение. Теме чудес, которые творили цадики, была посвящена популярная песня-упрёк «Иди сюда ты, филозок» (так простые люди называли изобретателей): *«Ты изобрёл пароход / и этим гордишься, / а ребе разостлал платок / и переправился через море / Тири-бом, бим-бом... / Знаешь ли ты, о чём ребе думает, / когда остается один? За минуту он улетает на небо / и там вкушает вечернюю субботнюю трапезу. / Тири-бим, бим-бом»*. В этой песне ребе приписывается слишком много чудес, в которые верили более наивные и отсталые служители [3, с. 8].

Популярными являлись и песни «Я – весёлый лавочник», «Я – портняжка-весельчак», «Я – сапожник-весельчак», «Я – жестянщик-весельчак» и другие об изнурительном и малооплачиваемом труде ремесленников (портных, сапожников, жестянщиков, водоносов), а также торговцев, которые работали и днём и ночью, получая гроши за свой нелёгкий труд. К ним можно отнести и весёлую песню «Бейгелах» («Бублики»):

*Купите бублики, горячи бублики,*

*Платите рублики да поскорей!*

*И в ночь ненастную меня, несчастную,*

*Торговку частную ты пожалей.*

*Мильтон ругается, фонарь качается,*

*Фонарь качается в ночную мглу.*

*А я несчастная, торговка частная.*

*Торгую бубликами на углу.*

*Отец мой пьяница: он пьёт – не чванится.*

*А мать – уборщица, какой позор!*

*Сестра гуляющая, всю ночь не спящая,*

*А брат мой Коленька – карманный вор.*

*Купите бублики, горячи бублики,*

*Платите рублики да поскорей!*

*И в ночь ненастную меня, несчастную,*

*Торговку частную ты пожалей.*

Были известны и минорные песни «Дем ориманс лаге» («Доля бедняка»), «Юнге мейделех» («Молодые девушки»), «Тейб из нит кайн



грейсе майле» («Глухота – не горе»), «Х'нов vogele šejn ахсік јог...» («Я бадзяюся ўжо восемдзясят гадоў»), «А байшпил» («Пример. Смерть ребёнка»), «Ejfn a bešeјlem» («На могілках») и другие, посвящённые бедным, инвалидам, пожилым людям, а также печальным событиям по случаю смерти ребёнка [3, с. 8, 235 – 237; 4; 6, с. 249 – 251, 282 – 283, 293].

Глубоким лиризмом и печалью отличались песни о любви и дружбе. Немало еврейских песен посвящалось несчастной любви. Раньше в заключении браков у евреев главную роль играли родители, которые выбирали женихов для дочерей и невест для сыновей. Однако еврейская молодёжь хотела заключать браки самостоятельно, по любви, что вызывало разлад между родителями и детьми. Нередко он заканчивался трагически. Всё это нашло отражение в песнях «Два ретивых паренька», «Ди зумердике нахт» («Летняя ночь»), «Их гоб зих фарлибт» («Я полюбила парня красивого»). В любовных песнях диалогического типа («Шпацирн зайнен мир бейде геганген» – «Мы ходили вдвоём гулять»; «Афн гас из хейшех ун финстер» – «На улице – тьма тьмушая»; «Туйзендер ментшн» – «Тысяча людей»; «Іх нов geštroјet a tuјer» – «Я пабудавала мураванку») обыгрывается ситуация размолвки между девушкой и юношей. Характерная особенность таких песен – быстрая смена эмоциональных состояний, интенсивная динамика развития действия от лаконичной, даже стандартной пейзажной картинки в начале до всплеска эмоций в конце песни и категоричной заключительной фразы. Широко распространена у евреев Беларуси песня «Тум-балалайка», в которой воспевается любовь [1; 2, с. 305; 3, с. 8, 234 – 235; 6, с. 258 – 263; 291 – 292].

В 20 – 30-е годы XX в. были распространены песни на слова поэтов Изи Харики, Моисея Кульбака, Самуила Галкина, Переца Маркиша. Они звучали на эстраде, в клубах и со сцен театров и становились всеобщим достоянием. Многие главы поэмы Изи Харики «Минские болота» положены на музыку и были популярными в семьях, на молодёжных собраниях. Во время Великой Отечественной войны песня на идиш как фольклорная традиция перестала существовать [3, с. 8].

Еврейская сказка отличается от других жанров эпоса сознательной установкой на вымысел. Если в мифе сверхъестественность подчиняется этиологической направленности, а в легенде чудо воспринимается как достоверное событие, то в сказке оно заведомо связывается с игрой фантазии. Эта особенность объединяет в один жанр столь непохожие друг на друга сказки, как волшебные, авантурные, социальные, анекдотические, сказки о животных и душе. Волшебные сказки евреев сосредоточены вокруг поступков сверхъестественных героев, которые совершают чудеса и повелевают силами природы. В таких сказках отсутствует привязка к точному месту и времени. Они немного похожи на мифы, но выполняют развлекательную функцию [3, с. 5].

Наиболее распространённая разновидность еврейских сказок – социально-анекдотические, например, «Кто более достоин выполнить эту честь», «Самый ценный товар», «В Минске и Пинске – всё одинаково» и

другие. В сказке «Кто более достоин выполнить эту честь» глава семьи обращается к детям, чтобы те принесли ему воды. Выполнять такую просьбу – большая честь. Остановились на старшем сыне, но он сказал: «У нас есть единственная сестра, и пусть она принесет воды». Сестра сказала, что отец больше любит младшего братика и ему надо принести воды. Младший братик ответил, что, если принести воды большая честь, то такая честь принадлежит отцу и пусть тот сам себе принесёт воды. Сказка «Самый ценный товар» повествует о купеческом обозе, который двигался из Минска в Бобруйск. С обозом попутно ехал молодой человек с небольшим чемоданом. Его спросили, чем торгует и где его товар. Он сказал, что весь товар с ним. «Значит, торгуете золотом», – не унимались спутники. «Нет», – ответил молодой человек. «– Тогда бриллиантами. – А ценней не хотите?». По дороге их ограбили. Молодому человеку чемодан вернули, но из него ничего не взяли. Тогда купец спросил: «Что везёте с собой?». «Знания, – ответил попутчик. – Я окончил в Вильно университет и еду в Борисов учительствовать». В сказке «В Минске и Пинске – всё одинаково» рассказывается, как трубочист из Пинска решил пешком идти в Минск, чтобы посмотреть, как выглядит город, как живут минчане, чем занимаются, как питаются и одеваются. Трубочист выбрал Минск, потому что Минск и Пинск одинаково звучат. Узнав, в какую сторону идти, он положил в торбу несколько буханок хлеба и утром двинулся в путь. Вечером остановился и решил поспать. Чтобы не перепутать направление движения, положил ботинки носками в сторону дороги на Минск. Спал крепко и не заметил, как подошёл к нему бродяга, взял ботинки и за ненадобностью положил их обратно, но только носками в обратную сторону. На рассвете трубочист проснулся, снова тронулся в путь и к вечеру добрался до города. «Это Минск», – подумал он. Зашёл в город, и показалось ему, что все города построены на один и тот же манер. И улица, и дом, и квартира были знакомыми. Решил посмотреть, кто в квартире живёт. Там увидел женщину, очень похожую на его жену, и спросил её, можно ли переночевать. Она начала бить трубочиста. Тот пошёл переночевать в знакомую синагогу. Там застал служку. Он был таким, как и в Пинске. «Ты что, Михелэ, уже из Минска вернулся?» – спросил служка. Трубочист ответил: «А в каком же городе я нахожусь?». Служка возмутился: «Ты что пьяный или с ума спятил? Родился в Пинске, всю жизнь тут прожил и забыл, как этот город называется. Только тогда дошло до трубочиста, что он перепутал дорогу и вернулся назад в Пинск. В этих сказках обращалось внимание на комические стороны повседневной жизни с выраженным их этническим восприятием и спецификой. Герои анекдотических сказок – простофили (шломизель, шлимазл), скряги, обманщики, попрошайки (шнорер), ловкачи или устойчивые маски представителей каких-либо профессий (сваты-шадханим, канторы, странствующие проповедники, бедняки-портные, а также прославленные балагуры – Гершеле Острополер, Мордехай (Мотке) Хабиб, Фроим Гредингер, Джуха и др.). За шутовой развязкой в анекдотических сказках обычно следует дополнительный элемент – поучительная присказка,

выявляющая новый, обычно чисто еврейский аспект рассказанной истории. Хотя юмористические мотивы таких сказок во многом универсальны, еврейский юмор в них в меньшей степени использует комизм ситуации и больше сосредоточен на остроумных репликах, игре слов [3, с. 5, 103, 104, 105 – 106].

В сказках о животных («Собака среди волков» и др.) осуждается произвол сильного над слабым. В варианте «Собака среди волков» рассказывается как волк встретил бездомную худую собаку и спросил: «Чего ты исхудала?». «Эх, – ответила собака, – плохо живётся бездомным собакам. Бросит кто-либо кость – сразу начинается драка за неё. Кость достаётся самому сильному. Остальные уходят с синяками. И у меня такая доля». Волк пожалел собаку и дал ей дельный совет – перейти к волкам. «А как я перейду? Волки собак не любят. Увидят – сразу загрызут. – А ты увидишь, где волки коня загрызли, надуйся, хвост трубой подними, подойди смело и ешь досыта». Собаке этот совет понравился, и она быстро освоилась среди волков, набрала вес и мало чем отличалась от хищников. И вот однажды видит собака волка, грызущего овцу, и тут же надулась, подняла хвост, подошла к туше и начала тоже есть. Волк посмотрел на неё и говорит: «Эй ты, собака. Я ведь знаю, кто ты». Оказалось, собака встретила того волка, который посоветовал ей так делать. Герои сказок (животные) очеловечены [3, с. 102].

Таким образом, песенный и сказочный фольклор евреев Беларуси обладает самобытностью, отражает взгляды на окружающую действительность, выражает чувства, чаяния и надежды. Еврейские песни (свадебные, колыбельные, праздничные, религиозные, исторические, рекрутские, любовные, похвальные, посвящённые профессии) и сказки (волшебные, социальные, анекдотические, о животных) дают возможность лучше понимать историю и душу народа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вы просите песен? Их есть у меня ... // Карлин. – 2003. – 4 апреля. – С. 8.
2. Зуборев, Л. И. Белорусские евреи : очерки по истории и культуре евреев Беларуси / Л. И. Зуборев. – Минск : [б. и.], 2004. – 316 с.
3. Лэхаим! Из еврейского фольклора / сост. Э. Г. Иоффе, Г. Л. Релес. – Минск : Урожай, 2000. – 383 с.
4. Песни нашей молодости. Бублики (Бейгелах) // Карлин. – 2002. – 13 января. – С. 4.
5. Скир, А. Я. Еврейская духовная культура в Беларуси : историко-литературный очерк / А. Я. Скир. – Минск : Художественная литература, 1995. – 144 с.
6. 6. Смірнова, І. «Саветы загадалі нам быць вясёлымі і шчаслівымі... » яўрэйскі фальклор на Беларусі / І. Смірнова // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. – Мінск, 2017. – Вып. 4. – С. 234 – 293.

#### РЕЗЮМЕ

Рассматривается песенный и сказочный фольклор евреев Беларуси, выявляются и характеризуются виды еврейских песен (свадебные, колыбельные, праздничные,

религиозные, исторические, рекрутские любовные, похвальные, посвящённые профессии) и сказок (волшебные, социальные, анекдотические, о животных).

#### SUMMARY

The article is devoted to the song and fairy tale folklore of the Jews of Belarus. The types of Jewish songs (wedding, lullabies, festive, religious, historical, recruiting, love, songs of praise and dedicated to the profession) and fairy tales (magical, social and anecdotal, tales about animals) are identified and characterized.

*Васюкевич О. Ю.*

### **ИЗУЧЕНИЕ МЕЖНАЦИОНАЛЬНОЙ БРАЧНОСТИ В БЕЛАРУСИ (XX – НАЧАЛО XXI В.)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Вопросы межнациональной брачности в Беларуси как специальная проблема отдельного исследования до настоящего момента не изучались. Тем не менее в ряде статей и монографий, посвящённых этническим процессам, межэтническому взаимодействию, миграциям населения и этническим группам на территории Беларуси, затрагивались различные аспекты данного вопроса. Все имеющиеся к настоящему времени работы, содержащие сведения по межнациональной брачности на территории Беларуси, можно условно разделить на три категории: исследования, посвящённые национально-смешанным бракам в СССР, включающие в том числе и данные по Белорусской ССР; работы белорусских этнологов по вопросам семьи и брака на территории Беларуси; труды, изучающие различные этнические группы, проживающие на территории Беларуси.

Необходимо обратить внимание на теоретические аспекты межнационального общения, в том числе по развитию межнациональной брачности, изложенные в трудах Ю. В. Бромлея «Современные проблемы этнографии (очерки теории и истории)», «Очерки теории этноса», в которых обозначены этноконтактные зоны, где наиболее часто заключаются межнациональные браки, выступающие «рычагом» ассимиляционных процессов, определено их влияние на этнические процессы [4; 5].

Методическую ценность представляет монография А. П. Пономарёва «Межнациональные браки в УССР и процессы интернационализации», где впервые исследуется влияние межнациональной брачности в сферах материальной и духовной культуры украинцев [13].

В СССР тема национально-смешанных браков активно разрабатывалась в 1970 – 1980-х годах. Среди исследователей, плодотворно работавших над данной проблематикой, можно выделить, Л. Н. Терентьеву, О. А. Ганцкую, А. Г. Харчева, Н. П. Борзых (Фрунзе), А. А. Сусоколова, М. И. Пирен.

Л. Н. Терентьева занималась разработкой проблемы формирования этнической идентичности у детей, рождённых в межэтнических семьях. В работе «Определение своей национальной принадлежности подростками в

национально-смешанных семьях» автор, опираясь на данные материалов паспортных столов, сравнила частоту выбора той или иной национальности подростками в различных комбинациях смешанных семей, а также выявила наиболее существенные факторы, влияющие на национальное самоопределение подростков, среди которых наиболее значимыми названа принадлежность одного из родителей к большинству населения республики, где проживает семья [20].

В совместной с О. А. Ганцкой работе «Исследование семьи в аспекте этнических процессов» затронуты проблемы изменения языковой ситуации в смешанной семье, ввиду использования только одного языка супругами и детьми в повседневном общении и сокращении роли языка второго родителя; разницы в теоретической вероятности смешанных браков и их действительной распространённости, отличающейся в меньшую сторону [5].

В статье «Формирование этнического самосознания в национально-смешанных семьях в СССР» Л. Н. Терентьева на основе статистических данных выделила наиболее распространённые комбинации национальностей супругов и продемонстрировала большее влияние национальности отца, нежели матери, на выбор ребёнком собственной этнической принадлежности, а также обратила внимание на приоритетность белорусской и русской национальностей в случае, если один из родителей белорус или русский, а другой – представитель азиатских народов [21].

А. Г. Харчев в монографии «Брак и семья в СССР» уделил некоторое внимание запрету на создание смешанных семей в дореволюционной России, а также непринятию родителями жениха или невесты их избранников по причине национальной принадлежности [24].

В 1984 г. была издана статья Н. П. Борзых (Фрунзе) «Межнациональные браки в СССР в середине 1930-х годов». В ней на основе массива статистических данных детально рассмотрена динамика частоты заключения смешанных браков по всем союзным республиками в целом, а также отдельно в городах и сельской местности; сопоставлена доля мужчин и женщин различных национальностей, вступивших в смешанные браки в каждой из республик [3].

Работа А. А. Сусоколова «Межнациональные браки в СССР» оформлена в виде диалога с оппонентом, которому исследователь подробно разъясняет различные вопросы, касающиеся как научной стороны изучения проблемы (методологии, источников информации и т. д.), так и явления межэтнической брачности как таковой. Автор в основном использует этнографические материалы по азиатской части СССР [18].

М. И. Пирен в книге «Социалистическая культура межнационального общения» проанализировала устойчивость простых смешанных и сложных смешанных браков в сравнении с обычными однонациональными белорусскими, сделав вывод о незначительной разнице в частоте распада однонациональных и простых смешанных семей, но относительной неустойчивости сложных смешанных брачных союзов [12].

В белорусской этнологии тема национально-смешанной межэтнической брачности исследована недостаточно, однако отдельные вопросы данного явления нашли отражение в многочисленных обобщающих и тематических работах. В особую группу выделяются исследования белорусских этнологов, касающиеся брака, семьи и семейного быта. Так, в работе «Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии» на основе опроса населения проанализировано отношение белорусских сельских жителей к национально-смешанным бракам, а также частота их заключения в зависимости от возраста и уровня образования вступающих в брак [9]. В коллективной монографии «Изменения в быту и культуре городского населения Белоруссии» некоторое внимание уделено вопросу национального самоопределения детей из смешанных семей [8]. В исследовании «Этнические процессы и образ жизни» довольно подробно освещены такие вопросы, как изменение доли межэтнических браков на территории Беларуси в советский период по данным переписей, факторы, способствующие позитивному или негативному отношению жителей республики к таким бракам, влияние миграционных процессов на расширение межэтнических брачных контактов и процессы естественной ассимиляции и этнической интеграции в результате национально-смешанных браков [27].

В коллективном труде «Сям'я і сямейны быт беларусаў» приводятся некоторые сведения о смешанных семьях в дореволюционный период, а также раскрываются факторы, препятствовавшие их созданию, в частности, разница в хозяйственной деятельности, религиозный и языковой факторы, различные брачные традиции у разных народов [19].

В рамках этнологических исследований на территории Беларуси над темой работали также Г. И. Касперович и Л. В. Ракова. В работе первого автора «Миграция населения в города и этнические процессы (на материалах исследования городского населения БССР)» обращено внимание на влияние миграций населения на рост числа межнациональных браков, на выбор детьми из смешанных семей собственной национальной идентичности [10].

Л. В. Ракова в докладе «Особенности формирования социально- и национально-смешанных браков в среде городской молодёжи Минска» привела данные касательно установок молодёжи на выбор брачного партнёра и межнациональное общение в производственных коллективах, доли межэтнических браков в среде городской молодёжи Минска, а также удельного веса браков белорусов с русскими, украинцами, поляками [15]. В работе «Быт и культура городской молодёжи» исследованы такие аспекты, как доля межнациональных семей в различных типах городов (промышленные центры, крупные города, города в приграничных регионах страны и т. д.), разница теоретически вероятного и фактического числа межэтнических браков, зависимость количества смешанных семей от национальной структуры населения, значительное влияние национальности отца на выбор собственной национальной идентичности детьми в таких семьях [14].

В коллективных трудах «Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем», «Этнокультурные процессы Центральной Беларуси в прошлом и настоящем», «Этнокультурные процессы Белорусского Подвинья (Витебщины) в прошлом и настоящем» освещались вопросы числа смешанных браков в различных регионах страны, а также отношения граждан республики на современном этапе к представителям небелорусской национальности в производственных коллективах и к возможности вступления с ними в браки [27 – 29].

Третья группа работ белорусских этнологов, касающаяся национально-смешанных семей в Беларуси, посвящена теме этнических групп, проживающих в республике, процессам их адаптации и ассимиляции, одним из рычагов которых являются браки с белорусами. Это статьи О. Э. Бартош «Цыгане Белоруссии», И. И. Вавренюк «Историко-этнографические и демографические аспекты исследования еврейской семьи западной Беларуси (1921 – 1939 гг.)», Е. Розенблата и И. Еленской «Динамика численности и расселения белорусских евреев в XX в.», С. А. Стурейко «Проявления традиционной культуры в семейных отношениях афганских мигрантов в Беларуси», В. В. Тугая «Этнокультура немцев Полесья (конец XIX – 30-е гг. XX стст.)», Н. М. Филюты «Чешский и словацкий этносы в истории Беларуси (XIX – начало XXI в.)», В. В. Шейбака «Корейцы в Беларуси: опыт интеграции и этнокультурной адаптации» [2; 6; 16; 17; 22 – 25].

В работе Н. С. Аветян «Армянская диаспора в Республике Беларусь. Социокультурные и социодемографические характеристики» на основе данных анкетного исследования сделаны выводы об отношении армян, проживающих в Республике Беларусь, к возможности вступления в браки с белорусами, а также данные о доле армян, состоящих в смешанных браках [1].

В коллективном труде «Кто живёт в Беларуси» в разделах «Русские» (Г. И. Касперович), «Украинцы» (А. Н. Курилович), «Татары» (В. Н. Белявина), «Цыгане» (И. В. Чаквин, О. Э. Бартош) авторы называют факторы, препятствовавшие или способствовавшие вступлению в национально-смешанные браки представителей соответствующих этнических групп. Особое внимание вопросу национально-смешанных семей уделено в разделе «Народы Кавказа» (А. Н. Рагимов). Автором рассмотрены такие темы, как частота заключения браков с белорусами представителей кавказских народов мужского и женского пола, влияние языка общения и ассимиляционных установок мигрантов, места проживания на вероятность создания мигрантами из Кавказского региона семьи с белорусами, зависимость этнической среды, национальности отца и религиозных взглядов с частотой выбора детьми из смешанных семей белорусской национальности [10].

Таким образом, анализ результатов обзора историографии по развитию межнациональной брачности в Беларуси показал, что, несмотря на определённые достижения и накопленный материал, в белорусской этнологической науке до настоящего времени отсутствует специальное

комплексное исследование межнациональных браков. Не изучены до конца отношение белорусов к межэтническим бракам и влияющие на него факторы, особенности семейного быта, духовная и материальная культура в национально-смешанных семьях; причины национальной самоидентификации детей в смешанных семьях. Данные вопросы требуют дальнейшего изучения и углубления.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аветян, Н. С. Армянская диаспора в Республике Беларусь: социокультурные и социодемографические характеристики / Н. С. Аветян. – Саарбрюккен : Academic Publishing, 2015. – 155 с.
2. Бартош, О. Цыгане Белоруссии [Электронный ресурс] / О. Бартош. – Режим доступа: <http://gypsy-life.net/etno-06.htm>. – Дата доступа: 03.05.2020.
3. Борzych, Н. П. Межнациональные браки в СССР в середине 1930-х годов / Н. П. Борzych // Советская этнография. – 1984. – №3. – С. 101 – 112.
4. Бромлей, Ю. В. Очерки теории этноса / Ю.В. Бромлей. – М. : Наука, 1983. – 412 с.
5. Бромлей, Ю. В. Современные проблемы этнографии (очерки теории и истории) / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1981. – 390 с.
6. Вавренюк, И. И. Историко-этнографические и демографические аспекты исследования еврейской семьи Западной Беларуси (1921 – 1939 гг.) / И. И. Вавренюк // Гісторыка-этнаграфічныя і дэмаграфічныя аспекты даследавання сям'і: вынікі, праблемы, перспектывы : зб. навук. арт. – Мінск, 2018. – 36 – 39.
7. Ганцкая, О. А. Исследование семьи в аспекте этнических процессов / О. А. Ганцкая, Л. Н. Терентьева. – М. : [б. и.], 1970. – 10 с.
8. Изменения в быту и культуре городского населения Белоруссии / под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 111 с.
9. Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии / В. К. Бондарчик [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 144 с.
10. Касперович, Г. И. Миграция населения в города и этнические процессы: на материалах исследования городского населения БССР / Г. И. Касперович. – Минск : Наука и техника, 1985. – 149 с.
11. Кто живёт в Беларуси / А. В. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. И. Локотко. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 798 с.
12. Пирен, М. И. Социалистическая культура межнационального общения / М. И. Пирен. – Львов : Свит, 1990. – 215 с.
13. Пономарёв, А. П. Межнациональные браки в УССР и процессы интернационализации / А. П. Пономарёв. – Киев : Наукова думка, 1983. – 169 с.
14. Ракова, Л. В. Быт и культура городской молодежи / Л. В. Ракова. – Минск : Наука и техника, 1989. – 127 с.
15. Ракова, Л. В. Особенности формирования социально- и национально-смешанных браков в среде городской молодёжи Минска / Л. В. Ракова // Тезисы докладов всесоюзной науч. конф. «Семья у народов СССР в условиях развитого социалистического общества», Махачкала, 24-26 сентября 1985 г. – С. 160 – 161.
16. Розенблат Е. Динамика численности и расселения белорусских евреев в XX веке / Е. Розенблат, И. Еленская // Диаспоры. – 2002. – № 4. – С. 27 – 52.
17. Стурейко, С. А. Проявления традиционной культуры в семейных отношениях афганских мигрантов в Беларуси / С. А. Стурейко // Беларусь в современном мире : материалы IX Междунар. конф., посвящённой 89-летию образования Белорусского



- государственного университета, 29 октября 2010 г. / редкол.: В. Г. Шадурский [и др.]. – Минск, 2010. – 303 с.
18. Сусоколов, А. А. Межнациональные браки в СССР / А. А. Сусоколов. – М. : Мысль, 1987. – 144 с.
  19. Сям'я і сямейны быт беларусаў / навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 256 с.
  20. Терентьева, Л. Н. Определение своей национальной принадлежности подростками в национально-смешанных семьях / Л. Н. Терентьева // Советская этнография. – 1969. – № 3. – С. 20 – 30.
  21. Терентьева, Л. Н. Формирование этнического самосознания в национально-смешанных семьях в СССР / Л. Н. Терентьева // VIII Всемирный социологический конгресс, Торонто, 17-24 августа 1974 г.. – М., 1974. – 12 с.
  22. Тугай, В. В. Этнокультура немцев Полесья (конец XIX – 30-е гг. XX стст.) / В. В. Тугай // Европа: актуальные проблемы этнокультуры : материалы междунар. науч.-теорет. конф., Минск, 23 июня 2011 г. / БГПУ; редкол.: В. В. Тугай (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 184 – 190.
  23. Филюта, Н. М. Чешский и словацкий этносы в истории Беларуси (XIX – начало XXI в.) / Н. М. Филюта // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в. : материалы междунар. науч.-практ. конф. / редкол.: Т. А. Новгородский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 219 – 223.
  24. Харчев, А. Г. Брак и семья в СССР / А. Г. Харчев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Мысль, 1979. – 365 с.
  25. Шейбак, В. В. Корейцы в Беларуси: опыт интеграции и этнокультурной адаптации / В. В. Шейбак // Проблемы методологии социогуманитарного познания: диалектика и герменевтика : материалы Междунар. colloквиума, Минск, 14 мая 2009 г. / редкол.: М. Е. Кобринский (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2009. – С. 145 – 148.
  26. Этнические процессы и образ жизни (на материалах исследования населения городов БССР) / В. К. Бондарчик [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1980. – 279 с.
  27. Этнокультурные процессы Белорусского Подвинья (Витебщины) в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]; науч. ред. А. Викт. Гурко. – Минск : Белорусская наука, 2017. – 628 с.
  28. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]; редкол.: А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович. – Минск : Белорусская наука, 2010. – 466 с.
  29. Этнокультурные процессы Центральной Беларуси в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]; науч. ред. А. Викт. Гурко. – Минск : Белорусская наука, 2016. – 539 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследуется историография межэтнической брачности в Беларуси, определена степень разработанности темы, выделены этапы развития научной мысли по проблеме.

#### SUMMARY

The article examines the historiography of interethnic marriage in Belarus, determines the degree of development of the topic, highlights the stages of development of scientific thought on the problem.

**ФЕСТИВАЛЬ-КІРМАШ ПРАЦАЎНІКОЎ СЯЛА «ДАЖЫНКІ»: АД  
ТРАДЫЦЫЙНАГА АБРАДУ ДА ГАРАДСКОГА СВЯТА**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2021)*

У традыцыйнай беларускай культуры дажынкi – абрад заканчэння жніва, свята завяршэння палявых работ, якое з’яўлялася часткай дахрысціянскага рытуальнага комплексу [7, с. 81]. Дажынкi захоўваліся і адзначаліся практычна да сярэдзіны ХХ ст. На змену ім прыйшло калгаснае свята ўраджаю, традыцыя адзначаць якое праіснавала да 1990-х гадоў. У незалежнай Беларусі былі зноў адроджаны Дажынкi, але ўжо ў трансфармаванай форме: у выглядзе гарадскога свята, фестывалю-кірмашу абласнога і рэспубліканскага значэння, удастоенага ўвагі першых асоб дзяржавы; яго правядзенне стала рэгулявацца заканадаўча [4, с. 147]. Па гэтай прычыне ўяўляецца актуальным разгледзець працэс яго трансфармацыі ў якасці гарадскога свята.

**Дажынкi ў традыцыйнай культуры.** У традыцыйнай культуры абрад дажынак не быў аўтаномным святам – дажынкi з’яўляліся трэцім элементам традыцыйнага беларускага рэлігійна-рытуальнага «трыпціха», звязанага з ўборачнымі працамі, у які ўваходзяць так званыя «агляд і пакрыванне поля», «зажынкi» (пачатак жніва) і ўласна «дажынкi» (заканчэнне жніва) [7, с. 81]. Прымяркоўваліся дажынкi традыцыйна да 22-23 верасня – дзён асенняга раўнадзенства (аднак часам яны праводзіліся ў розныя тэрміны, у залежнасці ад выпявання жыта і заканчэння яго жніва) [7, с. 82].

Паводле сведчанняў этнографу, якія зафіксавалі правядзенне дажынак, заканчэнне жніва ў ХІХ – пачатку ХХ ст. адзначалася вельмі ўрачыста, суправаджалася прыгожымі абрадамі. У апошні дзень па просьбе гаспадара поля збіралася талака, прыходзілі суседкі, родныя і сябры. Калі талака збіралася па патрабаванні пана, на яе збіралася практычна ўся жаночая палова сельскай грамады [1, с. 509].

Апошні дзень жніва пачынаўся з таго, што на ніве найбольш паважаная з жанчын размяркоўвала ўсіх такім чынам, каб праца ішла ў мерным тэмпе, ніхто нікога не падганяў і не затрымліваў. Пачыналіся дажынкi з абраду завівання «барады» – некалькіх каласоў, якія заставаліся на полі нязжатымі. Галоўнай функцыяй абраду было падтрыманне ўрадлівай сілы зямлі на наступны год [2, с. 400].

У канцы працы кожнай жняёй для агульнага дажыначнага снапа адкладаўся каласок. Пасля таго, як жнеі завязвалі сноп, яны дзяліліся на старэйшых, якія складвалі снапы, і маладых, што выбіралі сярод сябе «багіню» – для яе астатнія жнеі спляталі вянок з жыта, упрыгожвалі яго кветкамі і стужкамі, апраналі на галаву «багіні» (а ў рукі ёй давалі дажыначны сноп, пакрыты белай тканінай) [11, с. 26]. Затым усе жнеі на чале з «багіняй» ішлі да хаты гаспадара поля (або да панскай сядзібы, калі жніво праходзіла на панскім полі). Гаспадар сустракаў іх у сваім двары хлебам-

соллю; наперад насустрач яму выходзіла «багіня» і, пакланіўшыся гаспадару, клала каля яго ног сноп, які следам акрапляла святой вадой гаспадыня дома. Пасля гаспадар браў вянок, кланяўся «багіні», а гаспадыня дарыла ёй грошы і абутак. Затым усе жнеі, а таксама выпадковыя людзі, што праходзілі міма, заходзілі ў дом, гаспадары ставілі сноп на покуць (куды садзілася і «багіня»), пасля чаго пачыналіся танцы, іграла музыка, накрываўся стол [11, с. 27].

**Трансфармацыя абраду ў XX ст.** У пачатку XX ст., пасля ўсталявання савецкай улады, абрад дажынак зведаў істотныя змены: з пункту гледжання новых улад любыя антыпрагрэсіўныя рэлігійныя абрады неабходна было замясціць прагрэсіўнымі, ідэалагічна правільнымі грамадзянскімі абрадамі [7, с. 83]. Пасля стварэння калгасаў па заканчэнні жніва пачалі праводзіцца новыя святы, што перанялі некаторыя элементы дажыначнага абраду: першы зжаты сноп урачыста перадаваўся брыгадзіру ці старшыні калгасу, які нёс яго ў кантору і ставіў на пачэснае месца. Пры гэтым традыцыйныя дажынкi да вайны ўсё яшчэ актыўна бытавалі, у тым ліку пры калгасах і саўгасах [9, с. 18].

Аднак падобныя змены закранулі толькі БССР. У Заходняй Беларусі, якая ўваходзіла ў склад Польшчы, традыцыйныя дажынкi не толькі не былі забытыя – менавіта там яны ўпершыню ў Беларусі атрымалі від гарадскога свята. Прычым сцэнарый правядзення дажынак быў падобны да сцэнарыя сучаснага фестывалю-кірмашу «Дажынкi»: свята тады пачыналася з шэсця па цэнтральнай вуліцы горада калоны сялян, апранутых у традыцыйныя строі, з прыладамі іх працы [10]. Узначальвалі калону хлопцы і дзяўчаты, яны неслі герб Другой Рэчы Паспалітай, увенчаны каласамі збожжа (у цяперашні час на чале калоны ідуць хлопцы і дзяўчаты з гербам Рэспублікі Беларусь). Гэтыя дажынкi праводзіліся, як і ў наш час, у цэнтрах павеатаў (раёнаў) і ваяводстваў (абласцей) – у сучаснай Беларусі фестываль «Дажынкi» ў абласных цэнтрах праводзіцца выключна рэдка [6].

Пасля вайны святы, якія перанялі дажыначныя элементы, працягвалі праводзіцца ў калгасах, але калі ў традыцыйных дажынках галоўнымі актарамі былі жнеі, то ў пасляваенны час – працоўныя брыгады. Пасля ўборкі ўраджаю і зжынення апошняга снапа брыгадамі пляліся вянкi з каласоў і сцёблаў жыта, пасля чаго працаўнікі ўрачыста неслі іх у праўленне калгаса, дзе ўручалі вянкi кіраўніцтву. Услед за гэтым апошняе віншавала працаўнікоў, а вечарам у клубе арганізоўваўся святочны вечар [8, с. 50].

У 1960 – 1970-я гады ў многіх калгасах пачало адзначацца свята ўраджаю. Месцам яго правядзення служыла маляўнічае месца на ўскраіне лесу, у парку або на цэнтральнай плошчы, якая ўпрыгожвалася стэндамі і плакатамі. Стрыжнем свята быў урачысты мітынг, дзе падводзілі вынікі ўборкі ўраджаю, віншавалі лепшых камбайнераў, уручалі ім граматы і памятныя падарункі. Часта галоўным героем свята быў «Ураджай», ролю якога выконваў лепшы хлебароб, апрануты ў нацыянальны строй і упрыгожаны каласамі. Пад гукі ўрачыстай музыкі ён уручаў кіраўнікам гаспадаркі апошні сноп або каравай. Завяршалася свята масавымі гуляннямі [8, с. 50].

**Дажынкi ў сучаснай Беларусi.** З 1990-х гадоў пасля атрымання Беларуссю незалежнасці значнасць свята, да якога вярнулася яго ранейшая назва, прыкметна павысілася: яно стала адзначацца на ўзроўні рэспублікі і абласцей, атрымаўшы назву «фестывалю-кірмашу працаўнікоў вёскі “Дажынкi”» і набыўшы, па сутнасці, статус аднаго з цэнтральных па значнасці свят у Беларусі [3, с. 307].

Першы фестываль-кірмаш «Дажынкi» рэспубліканскага ўзроўню быў арганізаваны ў 1996 г., пасля чаго яны сталі праводзіцца штогод у тры этапы: у кожным раёне, кожнай вобласці краіны, фінальнымі былі рэспубліканскія Дажынкi, якія праводзіліся ў два дні. Так працягвалася з 1996 г. па 2014 г., калі рэспубліканскі ўзровень быў скасаваны ўказам Прэзідэнта, і з таго часу вышэйшым звяном з’яўляюцца абласныя Дажынкi [3, с. 307].

Аднак знешні выгляд фестывалю практычна не адрозніваецца ў фарматах яго правядзення: раённым, абласным ці рэспубліканскім. Пачынаецца ён з урачыстага шэсця святочнай калоны, якая складаецца з прадстаўнікоў: на раённых дажынках – калгасаў; на абласных – раёнаў; на рэспубліканскіх – абласцей. У пачатку калоны ідуць фальклорныя калектывы, апранутыя ў традыцыйныя строі, якія іграюць музыку і спяваюць беларускія, рускія і ўкраінскія народныя песні (у залежнасці ад вобласці правядзення фестывалю песенны рэпертуар можа мяняцца). Узначальваюць калону дзяўчыны і юнакі, яны нясуць сцяг фестывалю-кірмашу, а таксама Дзяржаўны герб і сцяг Рэспублікі Беларусь (і сцяг вобласці, якая прымае Дажынкi, калі гаворка ідзе аб рэспубліканскім фестывалі) [1, с. 515]. У сярэдзіне калоны ідзе начальства рознага ўзроўню: калгасаў, раёнаў або абласцей – у залежнасці ад узроўню Дажынак. Сярод іх таксама могуць быць прадстаўнікі Прэзідэнта ў вобласці, міністры або сам Прэзідэнт. Замыкае калону самая доўгая яе частка – працаўнікі сельскай гаспадаркі: камбайнеры, шафёры і г. д.

Калона ідзе па цэнтральнай вуліцы горада, рухаючыся да гарадской плошчы, пасля чаго на імправізаванай сцэне гучаць урачыстыя прамовы, кіраўніцтва уручае прызы лепшым камбайнерам і іншым працаўнікам сельскай гаспадаркі, следам выступаюць фальклорныя калектывы і запрошаныя музычныя гурты [1, с. 515]. Прызы для камбайнераў могуць быць самыя разнастайныя, у тым ліку аўтамабілі.

Кожны з фестывалёў Дажынак, незалежна ад узроўню, не абыходзіцца без выстаўкі работ розных відаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, а таксама арганізацыі павільёнаў, у якіх рэалізуецца продаж кулінарных вырабаў. У той жа час на цэнтральнай плошчы горада (або недалёка ад яе) праводзіцца выстаўка прадукцыі і сельскагаспадарчай тэхнікі, што прымала ўдзел ва ўборцы ўраджаю [1, с. 516].

Акрамя цэнтральнай плошчы ў горадзе, паралельна працуе некалькі пляцовак, дзе праводзяцца канцэрты, народныя забавы і спаборніцтвы. Кірмаш і гуляння працягваюцца прыкладна да вечара, калі пачынаецца галаканцэрт, які завяршаецца салютам, а таксама начная дыскатэка на адкрытай пляцоўцы [1, с. 517].

Такім чынам, пасля страты сацыяльнай значнасці традыцыйнага абраду дажынак і яго замяшчэння ў XX ст. новымі, прагрэсіўнымі з пункту гледжання савецкай улады абрадамі, выбар у 1990-х гадах беларускімі ўладамі «Дажынак» у якасці аднаго з ключавых свят, якія адзначаюцца ў краіне, дазволіў дадзенаму традыцыйнаму абраду, што эвалюцыяніраваў у фестываль, не знікнуць і захавацца ў перайначанай форме. Акрамя гэтага, дажынкi яшчэ з 1930-х гадоў у Заходняй Беларусі і з 1990-х гадоў ва ўсёй краіне сталі адным з новых гарадскіх свят Беларусі пры сваім першапачаткова аграрным характары.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беларусы / рэдкал.: В. М. Бялявіна [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т. 6. Грамадскія традыцыі / В. Ф. Бацяеў [і інш.] – 606 с.
2. Белорусы / отв. ред. В. К. Бондарчик, Р. А. Григорьева, М. Ф. Пилипенко. – М. : Наука, 1998. – 503 с.
3. Власюк, Ю. Л. Заканадаўчае афармленне рэспубліканскага фестываль-кірмашу працаўнікоў сяла «Дажынкi» ў 1996 – 2006 гг. / Ю. Л. Власюк // 77-я навуковая конференцыя студэнтаў і аспірантаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта [Электронны рэсурс] : матэрыялы конф., Мінск, 11-22 мая 2020 г. : в 3 ч. / БГУ ; рэдкал.: В. Г. Сафонов (гл. ред.) [і др.]. – Мінск : БГУ, 2021. – Ч. 3. – 1 CD-ROM. – С. 307 – 310.
4. Галіноўскі, З. Гісторыя арганізацыйнага і заканадаўчага афармлення «Дажынак» / З. Галіноўскі // АРСНЕ. – 2014. – № 4. – С. 147 – 156.
5. Горелик, С. Проводятся первые «Дожинки» [Электронный ресурс] / С. Горелик. – Режим доступа: <http://90s.by/years/1996/dazhinki.html>. – Дата доступа: 12.02.2021.
6. «Дожинки» в Бресте 1930-х годов. Архивные фото [Электронный ресурс] // Брест-сити. Новости. – Режим доступа: <https://brestcity.com/blog/dozhinki-v-breste-1930-x-godov-arkhivnye-foto>. – Дата доступа: 16.02.2021.
7. Доманская, А. И. Дожинки по-белорусски: от ритуала к карнавалу / А. И. Доманская // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия «Социальные науки». – 2013. – № 1. – С. 81 – 87.
8. Дулебо, А. Дожинки / А. Дулебо // Сельское хозяйство Белоруссии. – 1969. – № 7. – С. 50.
9. Мiнько Л. І. Дажынкi / Л. І. Мiнько // Беларусь. – 1970. – № 9. – С. 18.
10. Фотофакт: Дожинки-1934 в Глубоком [Электронный ресурс] // Kraj.by. – Режим доступа: <https://kraj.by/belarus/news/kaleydoskop/-fotofakt-doginki-1934-v-glubokom-2011-09-12>. – Дата доступа: 16.02.2021.
11. Шпилевский, П. Обряды поселян Витебской и Минской губерний при уборке хлеба с полей / П. Шпилевский // Пантеон. – СПб., 1853. – Т. 9, кн. 6. – С. 19 – 27.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена трансформации традиционного белорусского обряда Дожинки на протяжении XX – начала XXI в. Автор прослеживает историю подобных трансформаций, описывая особенности проведения дожинок и праздников, пришедших им на смену, в указанный хронологический период. Целью статьи было рассмотреть процесс становления дожинок в качестве городского праздника.

#### SUMMARY

The article is devoted to the transformation of the traditional Belarusian rite of dozhinki during the XX – early XXI century. The author traces the history of such transformations,

describing the peculiarities of the holding of the dozhinki and the holidays that replaced them in the specified chronological period. The purpose of the article was to consider the process of the formation of dozhinki as a city holiday.

*Внуковіч Ю. І.*

## **ЭТНІЧНАЯ ІДЭНТЫЧНАСЦЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ НАВУКОВАГА АНАЛІЗУ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Ва ўмовах глабалізацыі і ўніфікацыі нацыянальных культур асаблівую цікавасць у сучаснай гуманітарыстыцы выклікаюць праблемы захавання і падтрымання этнічнай ідэнтычнасці. Сэнс, што ўкладаецца ў гэтае паняцце, залежыць не толькі ад даследчыцкага кантэксту, але і ад тэарэтычнай традыцыі, якую адстойвае і прадстаўляе той або іншы даследчык.

Паняцце «ідэнтычнасць» як інструмент сацыяльнага аналізу ўпершыню было ўведзена тэарэтыкам псіхааналітыкі Э. Х. Эрыксанам [1, с. 2 – 25]. Гэты тэрмін атрымаў шырокае распаўсюджванне ў заходняй культурнай антрапалогіі, сацыялогіі і этналогіі ў 2-й палове ХХ ст. Хоць колькасць яго дакладных вызначэнняў у наш час сувымерная з колькасцю дэфініцый не менш шматзначнага і варыятыўнага паняцця «культура», тэрмін «ідэнтычнасць» звычайна ўжываецца ў двух асноўных значэннях. Па-першае, ён азначае непаўторнасць, індывідуальнасць, сутнасныя адрозненні, якія вылучаюць аднаго чалавека сярод іншых (як у выпадку з «самаідэнтычнасцю»). Па-другое, пад гэтым тэрмінам разумеюць катэгорыі агульнасці, што дазваляюць людзям асацыіраваць сябе ці быць асацыіраванымі іншымі з пэўнымі групамі і супольнасцямі на падставе нейкай характэрнай агульнай прыкметы (напрыклад, «этнічная ідэнтычнасць») [2, р. 441 – 442].

З 1960-х гадоў савецкія этнографы доўгі час выкарыстоўвалі блізкае па сэнсу паняцце «этнічная самасвядомасць» [3, с. 13], якое, аднак, не мела такіх выразных канатацый тоеснасці і адрознасці, як паняцце «этнічная ідэнтычнасць». Паступова тэрмін «ідэнтычнасць» (у самых розных значэннях) замацаваўся ў паняццым апарате шэрагу гуманітарных дысцыплін на постсавецкай прасторы. У канцы ХХ – пачатку ХХІ ст. праблематыка нацыянальнай і этнічнай ідэнтычнасці стала цэнтральнай тэмай даследаванняў расійскіх этнолагаў, гісторыкаў і сацыёлагаў (В. А. Цішкова [4; 5], Л. М. Дробіжавай [6], С. В. Сакалоўскага [7], А. І. Філіпавай [8], С. І. Рыжаковай [9], С. М. Абашына [10] і інш.). Пра высокую ступень зацікаўленасці феноменам калектыўнай ідэнтычнасці ў навуковым акадэмічным асяроддзі сведчыць рост колькасці міжнародных канферэнцый і секцый, прысвечаных аналізу гэтай з'явы.

У беларускай гуманітарыстыцы тэрмін «этнічная ідэнтычнасць» звычайна кадзіруецца пад куды больш агульным паняццем «нацыянальная ідэнтычнасць», што ў якасці клішэ глыбока ўкаранілася ў навуковым і

публічным дыскурсе не столькі як інструмент навуковага аналізу, колькі як шырокая катэгорыя практыкі. Адрозненне паміж гэтымі тэрмінамі не відавочнае, не выразнае, нюансаванае: часта яны выступаюць фактычнымі сінонімамі або суадносяцца таксама, як паняцці «нацыя» і «этнас» (г. зн. «нацыянальная ідэнтычнасць» часцей фігуруе ў гістарычным і дзяржаўна-палітычным кантэксце, тады як «этнічная ідэнтычнасць» выкарыстоўваецца для абазначэння моўна-культурнай тоеснасці і адрознення людзей). Так ці інакш, пад «ідэнтычнасцю» разумеецца нешта глыбіннае, сутнаснае, што ляжыць у падмурку, гэта значыць тое, што трэба цаніць, падтрымліваць і захоўваць. Пры гэтым галоўны акцэнт робіцца на сімвалічнай агульнасці беларускай нацыі (што непарыўна захоўваецца ў часе і прасторы), а не на яе этнакультурнай адметнасці, зменлівасці і кантэкстуальнасці.

Як адзначаюць вядомыя тэарэтыкі ідэнтычнасці, выкарыстоўваючы гэты тэрмін, многія аўтары часта проста аддаюць даніну модзе і не заўсёды дакладна разумеюць яго значэнне і тэарэтычную сутнасць [11, с. 66 – 67; 12, с. 144 – 145; 13, с. 5]. Па словах амерыканскага сацыёлага Р. Брубэйкера, крызіс «ідэнтычнасці» ў сучасным свеце – гэта крызіс перавытворчасці і наступнай дэвальвацыі яе сэнсаў, што не выяўляе ніякіх прыкмет завершанасці [11, с. 67]. Тым не менш, даволі цяжка падабраць больш трапны тэрмін для абазначэння пачуцця агульнасці, заснаванага на ўсведамленні адметнасці сваёй культуры.

Этнічная ідэнтычнасць як спецыфічны калектыўны феномен, што выяўляе тоеснасць членаў этнічнай групы або катэгорыі, цесна звязана з паняццем этнічнасці. Нягледзячы на вялікую папулярнасць за мяжой, гэты тэрмін практычна адсутнічаў у паняццёвым апарате савецкай этнаграфіі, дзе асноўнай катэгорыяй аналізу доўгі час выступала паняцце этнасу [14, с. 4]. У наш час прынята адрозніваць тры асноўныя тэарэтычныя падыходы ў разуменні і вывучэнні этнічнасці: прымардыялісцкі, інструменталісцкі і канструктывісцкі.

Прыхільнікі прымардыялісцкага (эсенцыялісцкага) падыходу разглядаюць этнічныя з'явы як аб'ектыўна дадзеную рэчаіснасць, дэтэрмінаваную прыроднымі, гістарычнымі і сацыяльнымі ўмовамі. Цалкам у межах гэтага падыходу развівалася савецкая этнаграфічная навука, пераважна пад яго ўплывам застаецца і постсавецкая этналогія (у тым ліку беларуская). Ключавой аналітычнай катэгорыяй у даследаваннях яго прадстаўнікоў выступае паняцце «этнас», якое амаль цалкам адсутнічае ў амерыканскай і заходнееўрапейскай навуцы. Галоўным распрацоўшчыкам тэорыі этнасу ў савецкі час быў Ю. В. Брамлей [15]; у межах гэтай навуковай парадыгмы працавалі М. М. Чэбаксараў [16], С. А. Аруцёнаў [17], В. І. Казлоў [18] і іншыя. Яны разглядалі этнічныя супольнасці найперш як супольнасці людзей з аб'ектыўнымі характарыстыкамі прыналежнасці: тэрыторыя, мова, эканоміка, расавы тып, рэлігія, светапогляд і нават псіхічны склад [4, с. 101]. Такое разуменне гэтага паняцця зрабілася пануючым ў беларускай этналогіі: «Этнас, этнічная супольнасць (ад грэч. *éthnos* племя, народ) – устойлівая супольнасць людзей, якая склалася гістарычна на пэўнай

тэрыторыі і характарызуецца агульнасцю мовы, побыту, культуры, рысаў псіхікі і самасвядомасці, адлюстраванай у адзінай назве і ўяўленнях пра агульнасць паходжання» [19, с. 547].

Аднак прымардыялізм як тэарэтычная мадэль у сучаснай антрапалогіі і этналогіі мала кім падзяляецца. Кагнітыўны паварот у гуманітарных навукх у 2-й палове ХХ ст. абумовіў адыход ад аб'ектывізму і пераход ад вызначэння нацый або этнасаў паводле прыкмет агульнай мовы, культуры, тэрыторыі, гісторыі і г. д. да вызначэнняў, якія падкрэсліваюць суб'ектыўны сэнс і сітуацыйны характар этнічнасці.

У межах інструменталісцкага падыходу, які канцэптuallyна звязаны з канструктывізмам [20], у даследаваннях этнічнай ідэнтычнасці галоўны акцэнт робіцца на групавых інтарэсах людзей, а этнічнасць разглядаецца як сродак дасягнення гэтых інтарэсаў, што выкарыстоўваецца найперш палітычнай элітай для мабілізацыі насельніцтва ў барацьбе за ўладу. У адрозненне ад прымардыялісцкага падыходу да трактоўкі этнасу і этнічнасці, інструменталісцкі арыентаваны на выяўленне функцый, якія выконваюць этнасы як супольнасці, не займаючыся пошукам аб'ектыўных падстаў іх існавання. Падыход да этнічнай ідэнтычнасці, як да сімвалічнага і рэальнага капіталу, дазволіў зрабіць шэраг значных вывадаў і назіранняў, асабліва ў сферы эканамічных і сацыяльных адносін, а таксама ў сферы палітыкі, моўных і міжэтнічных кантактаў [4, с. 104].

Важную ролю ў развіцці і станаўленні найбольш уплывовага ў сучасным свеце канструктывісцкага падыходу, які аб'ядноўвае даволі розныя гуманітарныя напрамкі, адыгралі ідэі сацыяльнага канструявання рэчаіснасці П. Бергера і Т. Лукмана [21], канцэпцыя «ўяўленых супольнасцей» Б. Андэрсана [22], тэорыі нацыяналізму Э. Гелнэра [23], канцэпцыя «вынаходніцтва традыцый» Э. Хабсбаума і Т. Рэнджэра [24] і іншыя. Асаблівы ўплыў на даследаванні этнічнай ідэнтычнасці як сацыяльнага канструкта аказалі ідэі нарвежскага антраполога Ф. Барта і яго паслядоўнікаў. Разглядаючы этнічнасць як «сацыяльна арганізаваную форму культурных адрозненняў» [24, с. 15 – 19], галоўную ўвагу ён надаваў паняццю «этнічнай мяжы». Менавіта яна, на думку навукоўца, і вызначае самую этнічную групу, а не той «культурны інвентар», які яна ў сабе змяшчае. Такія межы – гэта межы, у першую чаргу, сацыяльныя. Устойлівасць меж этнічнай групы ў значнай меры залежыць ад ступені самакатэгарызацыі тых, хто ў яе ўваходзіць, і знешняй катэгарызацыі тымі, хто ў яе не ўваходзіць. Першасную значнасць у гэтым ідэнтыфікацыйным працэсе набываюць тыя арганізацыйна рэlevantныя культурныя прыкметы, якія выкарыстоўваюцца для маркіроўкі адрозненняў і канструявання сімвалічных меж паміж групавымі ўтварэннямі аднолькавага парадку [24, с. 15 – 17]. Такое разуменне феномена этнічнасці, у адрозненне ад прымардыялісцкага падыходу, вызначае яе множны, кантэкстуальны і сітуацыйны, гэта значыць рэлятыўны характар.

Ідэя Ф. Барта, што сімвалічнае вымярэнне культурных адрозненняў груп людзей не кангруэнтна іх рэальным культурным адрозненням, была



падхоплена і развіта ў працах шэрагу сучасных антрапологаў і этнолагаў па ўсім свеце [20]. Цэнтральнай тэмай іх даследаванняў стала этнічная ідэнтычнасць як сімвалічная канструкцыя – сацыяльна вынайздзеная, дыскурсіўна апасродкаваная і культурна маркіраваная.

На думку Р. Брубэйкера, прымардыялісцкае і канструктывісцкае разуменні этнічнасці не з'яўляюцца абавязкова ўзаемавыключальнымі. Першае можа садзейнічаць тлумачэнню, здавалася б, універсальнай тэндэнцыі да натуралізацыі і эсенцыялізацыі рэальных ці прыпісаных адрозненняў, а апошняе дазваляе растлумачыць, якім чынам этнічнасць набывае рэлевантнасць або вагу ў канкрэтных кантэкстах. Яны могуць разглядацца не як супярэчлівыя адзін аднаму, а як накіраваныя ў большасці на розныя пытанні [11, с. 165].

Улічыўшы, што этнічная ідэнтычнасць разглядаецца канструктывістамі як працэс двухбаковай ідэнтыфікацыі, які ажыццяўляецца як самімі членамі групы, так і тымі, хто з імі кантактуе, сацыяльнае ўзаемадзеянне, такім чынам, з'яўляецца неабходнай умовай яе фарміравання. Гэта абумоўлівае асаблівую важнасць кампаратыўных даследаванняў функцыянавання этнічнай ідэнтычнасці, бо менавіта параўнанне тых або іншых спецыфічных рыс розных культур, скіраванае на выяўленне так званых «этнічных маркёраў», дазваляе вызначыць іх кантэкстуальны і рэлятывны характар. (Тое, што ідэнтычнасць чалавека ці групы можа быць суаднесена з ідэнтычнасцю іншага ці іншых, адзначаў яшчэ Э. Эрыксан [1, с. 31].)

Такім чынам, канструктывісцкі падыход да вывучэння этнічнай ідэнтычнасці выяўляе новае даследчае поле для айчынных этнолагаў: гэта ў першую чаргу аналіз дыферэнцыяльных прыкмет беларусаў і суседніх народаў у канкрэтным гістарычным, сацыяльным і культурным кантэксце. Пры гэтым імкнучыся глыбей зразумець феномен беларускай ідэнтычнасці, варта таксама ўлічваць тэндэнцыю спалучэння розных тэарэтычных падыходаў да тлумачэння складанай прыроды этнічнасці, што ўключае як аб'ектыўныя, так і суб'ектыўныя характарыстыкі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон ; пер. с англ., общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.
2. Byron, R. Identity / R. Byron // Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology / ed. by A. Barnard, J. Spencer. – London&New-York, 2002. – P. 292.
3. Александренков, Э. Г. «Этническое самосознание» или «этническая идентичность»? / Э. Г. Александренков // Этнографическое обозрение. – 1996. – № 3. – С. 13 – 22.
4. Тишков, В. А. Реквием по этносу: исследования по социально-культурной антропологии / В. А. Тишков. – М. : Наука, 2003. – 544 с.
5. Согрин, В. В. Учёный и гражданин в меняющейся стране / В. В. Согрин // Феномен идентичности в современном гуманитарном знании : к 70-летию академика В. А. Тишкова. – М., 2011. – С. 3 – 17.
6. Гражданская, этническая и региональная идентичность: вчера, сегодня, завтра / рук. проекта и отв. ред. Л. М. Дробижева. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2013. – 485 с.

7. Соколовский, С. Идентичность и идентификация: к расширению программы антропологических исследований / С. Соколовский // Свои и чужие. Метаморфозы идентичности на востоке и западе Европы / В. В. Амелин [и др.]; под ред. Е. И. Филипповой, К. Ле Торривеллека. – М., 2018. – С. 28 – 50.
8. Филиппова, Е. «Сначала было слово». Дискурс национальной идентичности в России и во Франции / Е. Филиппова // Свои и чужие. Метаморфозы идентичности на востоке и западе Европы / В. В. Амелин [и др.]; под ред. Е. И. Филипповой, К. Ле Торривеллека. – М., 2018. – С. 69 – 109.
9. Рыжакова, С. И. Cultura Lettica: латышская национальная история и этническая идентичность / С. И. Рыжакова. – М. : ИЭА РАН, 2017. – 412 с.
10. Абашин, С. Н. Национализмы в Средней Азии: в поисках идентичности / С. Н. Абашин. – СПб. : Алетейя, 2007. – 157 с.
11. Брубейкер, Р. Этничность без групп / Р. Брубейкер; пер. с англ. И. Борисовой. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. – 408 с.
12. Кочетков, В. Национальная и этническая идентичность в современном мире / В. Кочетков // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. – 2012. – № 2. – С. 144 – 162.
13. Гуревич, П. С. Идентичность как социальный и антропологический феномен / П. С. Гуревич, Э. М. Спирина. – М. : Канон+РООИ «Реабилитация», 2015. – 368 с.
14. Соколовский, С. В. Парадигмы этнологического знания / С. В. Соколовский // Этнографическое обозрение. – 1994. – № 2. – С. 3 – 17.
15. Бромлей, Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1983. – 412 с.
16. Чебоксаров, Н. Н. Народы. Расы. Культуры / Н. Н. Чебоксаров, И. А. Чебоксарова. – М. : Наука, 1985. – 272 с.
17. Арутюнов, С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – М. : Наука, 1989. – 247 с.
18. Козлов, В. И. Этнос. Нация. Национализм. Сущность и проблематика / В. И. Козлов. – М. : Старый сад, 1999. – 344 с.
19. Чаквін, І. У. Этнос / І. У. Чаквін // Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1989. – С. 547 – 548.
20. Хабенская, Е. О. Этническая идентичность: подходы к проблеме [Электронный ресурс] / Е. О. Хабенская. – Режим доступа: [http://world.lib.ru/k/kim\\_german\\_nikolaewich/4030-3.shtml](http://world.lib.ru/k/kim_german_nikolaewich/4030-3.shtml).
21. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М. : Медиум, 1995. – 323 с.
22. Андерсон, Б. Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон; пер. с англ. В. Г. Николаевой; ред., вступ. ст. С. П. Баньковской. – М. : Кучково поле, 2016. – 416 с.
23. The Invention of Tradition / ed. by E. Hobsbawm, T. Ranger. – New York : Cambridge University Press, 2004. – 320 p.
24. Геллнер, Э. Нации и национализм / Э. Геллнер; пер. с англ.; ред. и послесл. И. И. Крупника. – М. : Прогресс, 1991. – 320 с.
25. Барт, Ф. Введение / Ф. Барт // Этнические группы и социальные границы: социальная организация культурных различий : сб. ст. / под ред. Ф. Барта; пер. с англ. И. Пильщикова. – М., 2006. – С. 9 – 48.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается понятие «этническая идентичность» как ключевой инструмент научного анализа в современной культурной антропологии и этнологии.

## SUMMARY

The article discusses the concept of «ethnic identity» as a key tool of scientific analysis in contemporary cultural anthropology and ethnology.

*Глузд В. І.*

### **ПРЫКМЕТЫ І ПАВЕР'І ЖЛОБІНШЧЫНЫ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Нягледзячы на тое, што мы жывём у XXI ст. і, здаецца, не верым у праўдзівасць забабонаў (напрыклад, што чорныя каты прыносяць няшчасце), многія дзяўчаты ведаюць: ні ў якім выпадку нельга стрыгчыся падчас поўні або на сыходзе месяца – валасы будуць марудна расці і секчыся. Уладкаванне асабістага жыцця – яшчэ адзін момант, які не дазволіць дзяўчыне сесці «за рог стала», бо замуж не выйдзе. Прыкметам і павер'ям адводзіцца пэўнае месца ў жыцці амаль кожнага сучаснага чалавека. Вышэйназваным жанрам вуснай народнай творчасці карыстаюцца не толькі людзі ў гадах, але і студэнты, працаўнікі пэўных сфер дзейнасці (мараплаўцы, урачы і г. д.).

Што да азначэння жанру, то даследчыкамі выказваюцца розныя меркаванні на гэты конт. Напрыклад, У. Коваль характарызуе прыкметы і павер'і наступным чынам: «Павер'е – паданне, заснаванае на народна-міфалагічных уяўленнях. Прыкмета – у народных уяўленнях – рыса, з'ява, якая прадвяшчае што-небудзь» [1, с. 7].

А. Кастрыца прысвяціла сваё даследаванне менавіта прыкметам і павер'ям. Заслугоўваюць увагі яе высновы адносна азначэнняў гэтых жанравых форм: «Пад прыкметай трэба разумець твор малой формы, у аснове якога знаходзіцца апісанне (упамінанне) дзвюх падзей. Адна з гэтых падзей з'яўляецца ўмовай, пры выкананні або супадзенні якой другая падзея атрымлівае расшыфроўку (прадказанне)» [2, с. 17]. На думку аўтара, галоўнае адрозненне прыкметы ад павер'я заключаецца ў тым, што «ў павер'ях выяўляецца больш значная роля чалавека: ён можа ўплываць на ход падзей і пэўным чынам канструяваць жыццёвыя сітуацыі» [2, с. 18].

Прыкметы і павер'і даследчыкі разглядаюць як у звязцы, так і асобна, бо не заўсёды ўдаецца дакладна вызначыць прыналежнасць канкрэтнай фальклорнай адзінкі да пэўнага жанру вуснай народнай творчасці.

На тэрыторыі Жлобінскага раёна існуе значная колькасць прыкмет і павер'яў (вылучаюцца метэаралагічныя, засцерагальныя і да т. п.), звязаных з абрадавымі дзеяннямі, прымеркаванымі да каляндарных свят, напрыклад, Вялікадня або Міколы: «*На Вялікдзень мы ехалі і аглабля зламалася. Жэрду ўзялі. Абцясалі і паехалі. А патам парасё нарадзілася такое: то ё шэрць, то няма*» (зап. у г. Жлобін ад Валянціны Іванаўны Гузавай, 1954 г. н., нарадзілася ў в. Верхняя Алба)<sup>1</sup>, «*Калі на Міколу сільна квакаюць лягушкі, то*

<sup>1</sup> У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

*будзе харошы авёс»* (зап. ад Любові Васільеўны Новікавай, 1923 г. н., у г. Жлобін).

Шматлікіх прыкмет і павер'яў (асабліва забароннага характару) прытрымліваюцца жыхары падчас выканання рытуалаў сямейнай абраднасці. Напрыклад, цяжарная жанчына з мэтай забяспечыць добрае здароўе і прывабны знешні выгляд свайго дзіцяці павінна была выконваць наступныя правілы: *«Берэменнай жэнішчыне нельга было плеваць, калі яна ўбача што-небудзь агіднае, бо ў рэбёнка будзе ваяць з рота. Берэменнай жэнішчыне нельга было піць з вядра, каб у рэбёнка не быў гарбаты нос. Берэменнай жэнішчыне нельга было абразаць воласы, бо рэбёнак можа радзіцца без, напрымер, пальчыка і г.д.»* (зап. ад Ларысы Ігнатаўны Холаставай, 1939 г. н., у г. Жлобін). Падобныя забабоны існавалі і ў вясельных, і ў пахавальных традыцыях: *«Чтобы молодые не развелись скоро после свадьбы, а жили долго вместе, они должны крепко держаться за руки на свадьбе, чтоб никто не прошёл между ними»* (зап. ад Ніны Рыгораўны Бадзягінай, 1936 г. н., у г. Жлобін); *«Нельзя быць на пахаранах і глядзець на пакойніка, бо памрэ дзіця ці радзіцца хворым»* (зап. ад Валянціны Канстанцінаўны Ніканенка, 1937 г. н., у г. Жлобін).

У жыцці мясцовых жыхароў сустракаліся такія моманты, калі вясельны поезд і пахавальная працэсія перасякаліся, у такім выпадку *«нужно заехать в церковь и поставить свечку за усопших, а потом только ехать»* (зап. ад Лідзіі Міхайлаўны ў г. Жлобін).

Час правядзення вяселля іншы раз быў абумоўлены пэўнымі перыядамі народнага календара. Лічылася, што нельга жаніцца падчас посту: *«Вяселле гулялі пасля ўборкі ўраджаю да піліпаўскага паста. Людзі гаварылі: “У Піліпаўку толькі ваўкі жэняцца”»* (зап. ад Яўгеніі Анатольеўны Казанковай, 1933 г. н., у в. Мормаль).

Вялікая колькасць прыкмет і павер'яў на Жлобіншчыне мела гаспадачую скіраванасць. Людзі верылі, што якасць або памер ураджаю непасрэдна залежыць ад уплыву месяца, напрыклад, калі ён знаходзіўся ў пэўнай квадры, або нават ад чалавечых эмоцый: *«Трэба садзіць на маладзіку. Маладзік – гэта навалуніе. Пад паўналуніе садзяць гарбузы. Трэба садзіць у “сатанінскі” дзень. У гэты дзень многа ўраджаю. А “сатанінскі” дзень гэта тады, калі людзі табе кажуць, што сёння плахі дзень і нічога нельзя садзіць»* (зап. ад Марыі Яфрэмаўны Кізеевай, 1933 г. н., у в. Саланое). Па народных уяўленнях, у сувязі з ростам месяца будзе расці і ўраджай, а гарбузы стануць такімі ж круглымі, як поўня. Ураджай залежаў і ад надвор'я, якое панавала падчас нейкага свята: *«На Каляды неба зорнае – будзе ўраджай на ягады»* (зап. ад Ганны Васільеўны Васільевай у в. Беліца); *«Калі дождж на Іллю, будзе жыта ядронае, а калі спякота – будзе зіма доўгая»* (зап. ад Валянціны Іванаўны Камаровай, 1931 г. н., у в. Дабрагошча). Нягледзячы на тое, што прырода – гэта стыхія, непадуладная чалавеку, ён усё роўна імкнуўся стварыць умовы, спрыяльныя для аграрнай дзейнасці, або заўважыць такія асаблівасці, якія дапамаглі б вырасціць добры і багаты ўраджай.

Колькасць і якасць ураджаю маглi прадказваць і жывёлы: «*Если ў агародзе знайсці дохлую мыш, то гэта к неўраджаю*» (зап. ад Надзеі Васільеўны Бандарчук, 1945 г. н., у г. Жлобін).

Даволі пільна людзі назіралі за зменамі ў жывёльным свеце. На Жлобіншчыне прыкметы і павер'і, звязаныя з жывёламі, насілі ў большай ступені прадказальны характар: «*Калі ў акно стучыцца сініца і глядзіць,эта ждзі гасцей*» (зап. ад Надзеі Пятроўны Мурацкай, 1958 г. н., у в. Мормаль).

Прыклады прыкмет і павер'яў, запісаных на тэрыторыі Жлобінскага раёна, пацвярджаюць, што найбольш папулярнымі ў народзе былі такія жывёлы, як сабака, кот, мыш, свіння: «*Калі сабака качаецца па зямлі, зменіцца надвор'е*» (зап. ад Ефрасінні Раманаўны Еўштуновой, 1920 г. н., у в. Мормаль). Даволі часта прыгадваюцца такія птушкі, як сарока, сініца, варона, бусел, курыца: «*Кураняты не адходзяць ад куркі-квактухі – к плахой пагодзе*» (зап. ад Любові Кузьмінічны Брушковай, 1929 г. н., у в. Радуша).

Як сцвярджае А. Кастрыца, прыкметы і павер'і пра жывёл можна падзяліць на 3 групы:

- 1) прыкметы і павер'і, дзе ўлічваецца знешні выгляд жывёлы;
- 2) павер'і і прыкметы, якія дазваляюць рабіць прагноз паводле назіранняў за паводзінамі звяроў і птушак;
- 3) па гуках, якія ўтвараюць жывёлы [2, с. 75 – 76].

Паводле вышэйапісанай класіфікацыі варта пільна назіраць за любымі зменамі ў жывёльным свеце. Калі да акна падляцела птушка, то абавязкова трэба звярнуць увагу на яе знешні выгляд: «*Прилетела сорока, значит принесла новости. Если хвост сороки вниз опущен, значит новости плохие, а если хвост вверх – новости хорошие*» (зап. ад Лідзіі Міхайлаўны ў г. Жлобін).

Паводзіны жывёл дапамагаюць прадказаць надвор'е на бліжэйшы час: «*Камары клубяцца і вечарам лётаюць кучкамі – к добрай пагодзе*» (зап. ад Л. К. Брушковай у в. Радуша). Шматлікія асацыяцыі тыпу «мокрая птушка – мокрае надвор'е» таксама дазваляюць прадбачыць пэўныя з'явы: «*Кагда варона купаецца ў вадзе, гэта значыць хутка будзе дождж*» (зап. ад Марыі Пятроўны Пачывалавай, 1930 г. н., у г. Жлобін).

Гукі жывёл рознага кшталту сімвалічна папярэднічаюць зменам у надвор'і або няшчасцям у сям'і. Як правіла, прыкметы і павер'і такога роду маюць прадказальны характар: «*Калі ў вёсцы вые сабака, то, кажучь, у бліжайшы тыдзень хтосьці ў гэтай вёсцы памрэ*» (зап. ад Н. В. Бандарчук у г. Жлобін). Калі ж чалавек спрабаваў паўплываць на гэтую падзею, змяніць свой лёс, то прыкмета пераўтваралася ў павер'е ачышчальна-засцерагальнага характару: «*Калі ў двары заспявае кура як певень, дык гаварылі, што ў дварэ будзе няшчасце. Куру гэтую неходна было знішчыць. Бралі яе і мерылі ад парога да кута. Калі пападалася, што галавой на кут, то адсякалі галаву, а калі нагамі на кут, то адсякалі ногі*» (зап. ад Е. Р. Еўштуновой у в. Мормаль).

Вельмі важна было абараніць хатнюю жывёлу ад уздзеяння злых сіл, забяспечыць плоднасць, добрае здароўе, бо лічылася, што паводзіны чалавека

заўсёды прыводзяць да пэўных вынікаў. Калі гэтыя паводзіны правільныя, то ў гаспадарчых работах будзе поспех: *«Калі выганяеш карову першы раз вясной у поле, трэба ўзяць лапату і перакінуць яе след праз вароты, штоб яна вярталася дадому»* (зап. ад Іраіды Язэпаўны Шчур, 1933 г. н., у в. Дабрагошча).

Некаторыя дзеянні па захаванні здароўя хатняй жывёлы былі прымеркаваны да пэўнага свята: *«У свінушнік на Пятро трэба вешаць багульнік, каб свінні не гінулі»* (зап. ад Анастасіі Бенедыктаўны Грыцковай, 1892 г. н., у в. Ніжня Алба).

На тэрыторыі Жлобінскага раёна была запісана шматлікая колькасць прыкмет і павер'яў бытавога характару, якія маглі прадказваць як добры вынік падзей (здароўе, поспех і да т. п.), так і дрэнны (бяда, хвароба, смерць і інш.): *«Венік трэба ставіць у хаце веццем уверх, тады ў хаце будуць весціся грошы»* (зап. ад Вольгі Паўлаўны Балянковай, 1927 г. н., у в. Скепня); *«Калі ў хаце падае ікона, то здарыцца штосьці дрэннае ў сям'і»* (зап. ад М. П. Пачывалавай у г. Жлобін).

Такога роду прыкметы і павер'і, як правіла, звязаны з прадметамі побыту, напрыклад, венікам, абразом, іголкай, смеццем і іншымі: *«Ложка ўпала ілі што-небудзь жаночае – прыйдзе жанчына. Калі мужское – прыйдзе мужчына»* (зап. ад Н. П. Мурацкай у в. Мормаль). Харчовыя прадукты (соль, хлеб і інш.) таксама маглі быць прадвеснікамі пэўнай падзеі: *«Калі нечакана рассыплеш соль, то ў сям'і будзе сварка. І каб гэтага не здарылася, трэба узяць трошкі рассыпанай солі і перакінуць праз левае плячо, і ўсё павінна быць добра»* (зап. ад Е. Р. Еўштуновай у в. Мормаль).

Некаторыя прыкметы і павер'і выкарыстоўваюць прасторавыя паняцці «лева»/«права» (плячо, рука, бок і г. д.): *«Левая рука сярбіць – к грошам, а правая – здаровацца»* (зап. ад Вольгі Паўлаўны Балянковай, 1927 г. н., у в. Скепня). Гэта звязана з вераваннямі людзей у тое, што з правага боку ў чалавека знаходзіцца анёл, а з левага – чорт або д'ябал: *«На правы бок нельга пляваць, бо справа – ангел-храніцель»* (зап. ад А. Б. Грыцковай у в. Ніжня Алба).

Такім чынам, шматгадовыя назіранні людзей за з'явамі прыроды, зменамі ў паводзінах жывёл, бытавымі дробязямі актыўна спрыялі ўзнікненню такіх малых фальклорных жанраў, як прыкметы і павер'і. У залежнасці ад ролі чалавека (яго здольнасці ўплываць на жыццёвыя сітуацыі) даследчыкі размяжоўваюць прыкметы і павер'і як асобныя жанры вуснай народнай творчасці. Вельмі многа на тэрыторыі Жлобіншчыны прыкмет і павер'яў, звязаных з народным календаром і сямейнай абраднасцю, але па колькасці ўсё ж пераважаюць тыя, што датычацца гаспадарчай дзейнасці. Значнае месца адводзіцца прыкметам і павер'ям бытавога характару.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Коваль, У. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. Коваль. – Гомель: Беларускае агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1995. – 180 с.

2. Кастрыца, А. А. Міфалагічныя ўяўленні ў беларускіх прыкметах і павер'ях аб прыродных з'явах і гаспадарчай дзейнасці / А. А. Кастрыца. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – 112 с.

#### РЕЗЮМЕ

На богатом фактическом материале, зафиксированном на территории Жлобинского района Гомельской области, рассматриваются мифологические представления, связанные с приметами и поверьями.

#### SUMMARY

The rich factual material recorded on the territory of the Zhlobin district of the Gomel region mythological ideas related to the omens and beliefs are consider.

*Гугнюк А. А.*

### **ВЫВУЧЭННЕ ДЗЯВОЧАЙ ШТОДЗЁННАСЦІ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ГІСТАРЫЯГРАФІІ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 09.03.2021)*

Феномен штодзённасці здаўна знаходзіцца ў полі ўвагі даследчыкаў. На працягу XIX – XX стст. паўсядзённыя практыкі асобных груп насельніцтва (гендарных, сацыяльных, узроставых) праз прызму розных навуковых канцэпцый асвятляліся ў працах дарэвалюцыйнага, «польскага» (што датычыцца заходнепалескага рэгіёна), савецкага часу.

Праблематыка гісторыі штодзённасці носіць міждысцыплінарны характар і разглядаецца рознымі навуковымі дысцыплінамі: гісторыяй, культуралогіяй, этналогіяй. Каб мець уяўленне пра гісторыю вывучэння дзясвовай штодзённасці беларускімі вучонымі, варта вызначыць месца ў сучасным навуковым дыскурсе даследаванняў штодзённасці ўвогуле. Характарызуючы сучасную беларускую гістарыяграфічную сітуацыю, В. М. Шутава вызначыла наступныя асаблівасці: антрапалагізацыя гістарычнай навукі, яе арыентаванасць на мікраўзроўневыя даследаванні, міждысцыплінарнасць, цікавасць да вуснай гісторыі, гендарнай праблематыкі. На думку аўтара, апошнія дзесяцігоддзі звязаны з «пераасэнсаваннем напрамкаў даследаванняў, якія сталі ўжо традыцыйнымі, і з'яўленнем новых інтарэсаў пазнання і стратэгіі» [32, с. 106].

Сфера чалавечай штодзённасці сёння асэнсоўваецца ў сацыякультурным, палітычным, этнічным, канфесійным аспектах. Па праблеме публікуюцца спецыяльныя зборнікі артыкулаў [25; 26], выдаюцца тэматычныя нумары часопісаў [6], распрацоўваюцца адпаведныя спецкурсы і вучэбныя праграмы для навучальных устаноў [2; 16].

Навуковае асэнсаванне атрымліваюць малыя супольнасці («маленькі чалавек») і сумежныя з імі праблемы: цялеснасць, палавыя ўзаемаадносіны, штодзённая праца, вольны час, звычкі і г. д. [3; 4; 13; 19; 31].

Значная ўвага даследчыкамі надаецца вывучэнню «жаночай» тэмы. Але ў большай ступені яна асэнсоўваецца ў сацыяльна-палітычным кантэксце. Пытанні сацыяльна-прававога становішча жанчын, дзяўчат у палітычнай,

адукацыйнай, працоўнай сферах актуалізуюцца ў працах І. Р. Чыкалавай, А. І. Гапавай. Асвятленню штодзённасці, гэндарнай, «жаночай» праблематыкі адводзіцца пэўнае месца і ў гістарычных даследаваннях, пра што сведчаць працы А. М. Дулава, В. У. Коваль, І. У. Нікалаевай, І. С. Каштальян [8; 15; 18; 35]. Аўтары аналізуюць жаночую штодзённасць у кантэксце гістарычных працэсаў. Зацікаўленасць «жаночым светам» назіраецца з боку этнолагаў. Вывучэнне жанчыны ў гісторыка-этналагічным аспекце ўпершыню ажыццявіла І. В. Раманенка [20]. У манаграфіі даецца аналіз трансфармацый, якія датычацца сямейнага і грамадскага статусу сельскай жанчыны, сістэмы выхавання дзяўчат, дашлюбных адносін моладзі, што адбываліся ў беларускай вёсцы на працягу XX – пачатку XXI ст.

Такім чынам, сёння можна казаць пра інстытуцыяналізацыю гісторыі штодзённасці як даследчага напрамку ў айчынным навуковым дыскурсе. Агляд прац паказвае, што «жаночая праблематыка» разглядаецца ў розных кантэкстах: сацыяльна-палітычным, гісторыка-этналагічным. Што тычыцца “дзявочага пытання”, яго вывучэнне ажыццяўляецца пераважна ў межах этналагічных даследаванняў. Спецыяльнай увагі праблеме не надавалася. Штодзённасць дзяўчат фрагментарна разглядалася ў рэчышчы вывучэння традыцыйнай беларускай культуры. Структура дзявочай штодзённасці даволі аб’ёмная. Яна змяшчае наступныя аспекты: выхаванне, адукацыю, становішча ў сям’і, грамадскі статус, матэрыяльна-побытавыя ўмовы, вольны час дзяўчыны на этапе дзяцінства і дзявоцтва. Этналагічнаму вывучэнню гэтых праблемных накірункаў прысвечаны шырокі пласт навуковых прац. І. І. Калачова адзначыла, што цэнтральнымі праблемамі даследаванняў айчыннай этналагічнай навукі застаюцца сям’я, бацькоўства, дзяцінства [14]. Акрамя таго, у поле ўвагі даследчыкаў па-ранейшаму ўваходзяць праблемы матэрыяльнай, духоўнай культуры, абрадавага жыцця. Вывучэнне сям’і, дзяцінства, вясковага і гарадскога культурнага ландшафту ўключае ў сябе ў тым ліку разгляд асобных аспектаў дзявочай штодзённасці, рэканструяваць якія можна толькі праз знаёмства з гісторыяграфічнай спадчынай.

Феномен дзяцінства (у тым ліку асаблівасці дзявочага побыту, гульні, педагогічны вопыт сельскай сям’і) атрымаў асэнсаванне ў працах В. С. Болбаса, І. С. Сычовай, Л. В. Ракавай, С. П. Жлобы, І. І. Калачовай, А. П. Арловай, А. Д. Якубінскай, С. У. Андрыеўскай. Са спецыфікай дзявочай матэрыяльнай культуры знаёмяць працы Л. В. Ракавай, В. М. Бялявінай, В. А. Лабачэўскай. Ролю і месца незамужніх дзяўчат у традыцыйнай каляндарнай абраднасці беларусаў даследавалі Т. І. Шамякіна, Т. І. Кухаронак, І. І. Калачова, Т. В. Валодзіна, Т. Б. Варфаламеева, А. С. Ліс. Спецыфіка міжпалавых узаемаадносін адлюстравана ў працах, прысвечаных вывучэнню сексуальнай культуры [1; 5; 7; 12; 17].

Істотнае месца ў рэканструкцыі штодзённых практык займаюць палявыя даследаванні. Першым, хто ўключыў успаміны ў навуковы зварот, быў М. М. Улашчык. У працы «Была такая вёска» на прыкладзе роднай вёскі Віцкаўшчыны аўтар апавядае пра жыццё і заняткі моладзі, арганізацыю працы, гульні, свят на вёсцы, матэрыяльна-побытавыя ўмовы вяскоўцаў.



Асобным аспектам штодзённасці дзяўчат з вёсак Віцебшчыны, Міншчыны, Брэстчыны надаецца ўвага ў калектыўных выданнях пад агульнай рэдакцыяй Т. А. Наваградскага «Народная кухня Семежава», «Народная кухня Лепельшчыны», «Народная кухня тышкаўцоў», «Народная кухня маталаян», заснаваных на вусных апавяданнях. Апублікаваныя матэрыялы змяшчаюць успаміны аб сямейных традыцыях, побыце, вольным часе моладзі.

Важным напрамкам сучаснай этналагічнай навукі з'яўляецца вывучэнне рэгіянальнай лакальнай гісторыі. Розныя аспекты штодзённасці дзяўчат з асобных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў у гістарычнай рэтрэспектыве прадстаўлены ў абагульняльных калектыўных выданнях «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў», «Нарысы гісторыі культуры Беларусі», «Этнокультурныя працэсы в прошлом и настоящем». Традыцыі дашлюбных узаемаадносін, формы баўлення вольнага часу моладзі з вёсак Гомельшчыны і Брэстчыны асвятляліся ў публікацыях І. Ю. Смірновай, І. А. Швед [21 – 24; 30]. Традыцыйную культуру і побыт моладзі Падзвіння вывучае А. Б. Захарэвіч [9 – 11]. Этналагічным вывучэннем гарадской культуры Гомельшчыны, у тым ліку моладзевай, займаецца А. Р. Яшчанка [33; 34]. Асаблівасці выхавання дзяцей і ўзаемаадносіны маладых людзей у заходнепалескім грамадстве міжваеннага перыяду разглядаліся ў асобных артыкулах І. С. Чарнякевіч [27 – 29].

Адметнасцю сучасных навуковых прац з'яўляецца выкарыстанне матэрыялаў з асабістых палявых даследаванняў аўтараў, што дазваляе больш поўна з улікам суб'ектыўных ацэнак і меркаванняў рэспандэнтаў, праз прызму іх прыватнага жыцця рэканструяваць старонкі беларускай гісторыі і культуры.

Такім чынам, дзявочая штодзённасць не з'яўлялася прадметам спецыяльнага этналагічнага даследавання і разглядалася пераважна ў працах, прысвечаных сялянскай сям'і і ўвогуле традыцыйнаму сялянскаму соцыуму.

З пачатку XXI ст. беларускія даследчыкі ажыццяўляюць навуковыя пошукі ў рэчышчы гісторыка-антрапалагічнага падыходу. Назіраецца ўзрастанне цікавасці да антрапалагізаванай (антрапалагічна арыентаванай) сацыяльнай гісторыі. Набывае папулярнасць «жаночая», «дзявочая» праблематыка. На наш погляд, варта працягваць даследаванні ў гэтым напрамку, надаючы ўвагу ўзроставаму кампаненту. Дзявочая паўсядзённасць можа быць паўназначным прадметам у полі міждысцыплінарнага аналізу. Бачыцца неабходнасць у правядзенні сістэмнага навуковага даследавання, у якім «дзявочы свет» трэба разглядаць як жыццёвы кантынуум, бесперапыннасць вопыту, практык, успрыманняў, перажыванняў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. А кум кумку разуваў: беларускі эратычны фальклор / уклад. Т. В. Валодзіна. – Мінск : Медыял, 2016. – 252 с.
2. Бурак, Т. В. Социология повседневности [Электронный ресурс] / Т. В. Бурак. – Минск : БГУ, 2013. – 1 CD-ROM.

3. Валодзіна, Т. В. Жанчына і жаночае ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў / Т. В. Валодзіна // АРСНЕ. – 2011. – № 12. – С. 266 – 310.
4. Валодзіна, Т. В. Цела чалавека: слова, міф, рытуал / Т. В. Валодзіна. – Мінск : Тэхналогія, 2009. – 423 с.
5. Володина, Т. В. Белорусский эротический фольклор / изд. подг. Т. В. Володина, А. С. Федосик. – М. : Ладомир, 2006. – 378 с.
6. Гісторыя беларускай штодзённасці : зб. арт. / гал. рэд. В. Булгакаў. – Мінск : Архэ-Пачатак, 2012. – 309 с.
7. Гужалоўскі, А. А. Сэксуальная рэвалюцыя ў Савецкай Беларусі. 1917 – 1929 гг. / А. А. Гужалоўскі. – Мінск : А. М. Янушкевіч, 2017. – 258 с.
8. Дулов, А. Н. Женщины Советской Беларуси в общественно-политической жизни и материальном производстве (20-е годы XX века) : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / А. Н. Дулов. – Витебск, 2006. – 122 с.
9. Захарэвіч, А. Б. Вячоркі як адна з формаў баўлення вольнага часу ў беларускай вёсцы Падзвіння ў 1930 – 1950-я гг. / А. Б. Захарэвіч // Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2010. – Вып. 41. – С.63 – 64.
10. Захарэвіч, А. Б. Дашлюбныя адносіны беларусаў Падзвіння ў канцы XIX – першай палове XX ст. / А. Б. Захарэвіч // Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета. Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2010. – Вып. 41. – С.60 – 62.
11. Захарэвіч, А. Б. Радыё і кіно як формы баўлення вольнага часу беларускай моладзі ў 2-й чвэрці XX ст. / А. Б. Захарэвіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 160 – 165.
12. Зеленкова, А. В постели с белорусом: из истории национального секса / А. Зеленкова. – Рига : Ин-т белорусской истории и культуры, 2018. – 345 с.
13. Калачова, І. І. Мужчынскае і жаночае ў традыцыйнай культуры беларусаў / І. І. Калачова. – Мінск : Беларуская навука, 2019. – 165 с.
14. Калачова, І. І. Сям'я, бацькоўства, дзяцінства як цэнтральная праблема даследаванняў беларускай этналагічнай навукі: дасягненні, персаналіі, перспектывы / І. І. Калачова // Зборнік дакладаў і тэзісаў VIII Міжнар. навук.-практ. канф. «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», Мінск, 7-8 верасня 2017 г. / рэдкал.: А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 504 – 508.
15. Коваль, В. У. Гендэрны аспект гісторыі міжваеннай эміграцыйнай хвалі з тэрыторыі Заходняй Беларусі / В. У. Коваль // Общественные и гуманитарные науки : тезисы докладов 78-й науч.-техн. конф. профессорско-преподавательского состава, научных сотрудников и аспирантов (с междунар. участием), Минск, 3-13 февраля 2014 г. / БГТУ. – Минск, 2014. – С. 104.
16. Лебедев, А. Д. История повседневности сельского населения Беларуси в 20 веке : учебная программа / А. Д. Лебедев. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2018. – 14 с.
17. Лобач, У. А. Эрас у беларускай традыцыйнай культуры [Электронны рэсурс] / У. А. Лобач. – Рэжым доступу: [http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/903/1/SMS\\_06\\_Lobac.pdf](http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/903/1/SMS_06_Lobac.pdf). – Дата доступу: 30.04.2020.
18. Нікалаева, І. У. Жанчыны Беларусі ў перыяд германскай акупацыі (1941 – 1944 гг.) : дыс. ... канд. гіст. навук : 07.00.02 / І. У. Нікалаева. – Віцебск, 2006. – 140 с.
19. Першай, А. Ю. Семантика пола: репрезентация гендерных отношений во фразеологии / А. Ю. Першай. – Вильнюс : ЕГУ, 2014. – 177 с.
20. Романенко, И. В. Трансформация статуса белорусской сельской женщины в XX – начале XXI века / И. В. Романенко. – Минск : Белорусская наука, 2015. – 201 с.

21. Смірнова, І. Ю. Вольны час моладзі ў вёсцы. Традыцыйныя формы вольнага часу моладзі ў вёсцы: апытальнік па традыцыйных формах вольнага часу моладзі / І. Ю. Смірнова // II даследаванне лакальных культур Беларусі: праграмы па зборы фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў / БДУКМ. – Мінск, 2008. – С. 309 – 317.
22. Смірнова, І. Ю. Калядныя вячоркі / І. Ю. Смірнова // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / В. І. Басько [і інш.]; ідэя і агульн. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2008. – Т. 4. Брэсцкае Палессе: у 2 кн. – Кн. 1. – С. 55 – 62.
23. Смірнова, І. Ю. Неглюбские молодёжные вечера зимнего периода / І. Ю. Смірнова // Традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся: матэрыялы Міжнар. навук. канф., Гомель, 20-21 мая 2004 г.: у 2 ч. – Гомель, 2004. – Ч. 1. – С. 193 – 197.
24. Смірнова, І. Ю. Піліпаўскія вячоркі / І. Ю. Смірнова // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / В. І. Басько [і інш.]; ідэя і агульн. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2008. – Т. 4. Брэсцкае Палессе: у 2 кн. – Кн. 1. – С. 226 – 233.
25. Социкультурная жизнь: история повседневности: сб. материалов региональной науч.-практ. конф., Брест, 27 ноября 2015 г. / Брестский гос. ун-т им. А. С. Пушкина; редкол.: Т. М. Тохиян, Е. С. Розенблат. – Брест: БрГУ, 2016. – 168 с.
26. Социкультурная жизнь в XX – XXI вв.: история повседневности: материалы междуниверситетской студенческой науч.-практ. конф., Брест, 7 апреля 2010 г. / под общ. ред. Т. М. Тохиян. – Брест: Альтернатива, 2010. – 109 с.
27. Чарнякевіч, І. С. Дзеці ў заходнепалескай вясковай сям’і ў міжваенны перыяд / І. С. Чарнякевіч // Актуальныя пытанні медыцыны: матэрыялы науч.-практ. конф., посвящённой 65-летию УЗ «Городская клиническая больница № 2 г. Гродно», Гродно, 30 октября 2009 г. / редкол.: В. И. Шишко (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2009. – С. 206 – 208.
28. Чарнякевіч, І. С. Жыццёвыя перспектывы палескай вясковай моладзі ў ПРэчы Паспалітай / І. С. Чарнякевіч // Народы, культуры и социальные процессы на пограничье: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Гродно, 22-23 февраля 2010 г. / редкол.: Е. М. Бабосов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2010. – С. 314 – 317.
29. Чарнякевіч, І. С. Трансфармацыя традыцыйнага погляду палескіх сялян на сістэму сямейных адносін (міжваенны перыяд) / І. С. Чарнякевіч // Problemy cywilizacyjnego rozwoju Białorusi, Polski, Rosji i Ukrainy od końca XVIII do XXI wieku / pod red. P. Franaszka, A. N. Nieczuchrina. – Kraków, 2007. – S. 152 – 156.
30. Швед, І. А. Вяселле на Берасцейшчыне: перадшлюбны перыяд / І. А. Швед // Астравачаўскі рукапіс: брэсцкі раённы краязнаўчы альманах / Брэсцкі раённы выканаўчы камітэт, Аддзел культуры райвыканкама, Раённы дом рамёстваў. – 2015. – № 1. – С. 8 – 12.
31. Швед, І. А. Космас і чалавек у дэндралагічным кодзе беларускага фальклору / І. А. Швед. – Брэст: БрДУ, 2006. – 129 с.
32. Шутова, О. М. Тенденции антропологизации в современной историографии: история повседневности, устная и гендерная истории / О. М. Шутова // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны / рэдкал.: С. М. Ходзін (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2002. – Вып. 1. – С. 106 – 121.
33. Яшчанка, А. Р. Сямейныя традыцыі гараджан беларускага Падняпроўя ў пачатку XXI ст. / А. Р. Яшчанка // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в.: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19-20 мая 2010 г. / редкол.: Т. А. Новогродский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 145 – 148.
34. Яценко, О. Г. Этнографическое изучение городского населения Гомельщины в начале XXI века / О. Г. Яценко // Беларусь у XIX – XXI стагоддзях: праблемы этнакультурнага і нацыянальна-дзяржаўнага развіцця: зб. навук. арт. / М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзяржаўны ўн-т імя Ф. Скарыны. – Гомель, 2013. – С. 249 – 256.

35. Kashtalian, I. The repressive factors of the USSR's internal policy and everyday life of the Belarusian society (1944 – 1953) / I. Kashtalian. – Wiesbaden : Harrassowitz, 2016. – 345 p.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено место исследований повседневной жизни и истории девичьих будней в современном белорусском научном дискурсе. Сделан вывод о перспективности изучения данного направления.

#### SUMMARY

The article examines the place of studies of everyday life and the history of girls' everyday life in the modern Belarusian scientific discourse. The author draws conclusions about the prospects of studying this direction.

*Гудкова О. А., Никитина О. А.*

### **КОНТАМИНАЦИЯ ПОСЛОВИЦ КАК ВИД НЕОФОЛЬКЛОРНОГО ПАРЕМИОТВОРЧЕСТВА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)**

*Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Пословицы в самом широком смысле представляют собой малый фольклорный жанр, афористически сжатое, образное произведение с поучительным смыслом. Будучи «жемчужинами народного творчества, в которых отразился опыт, гранённый веками и передаваемый из уст в уста, из поколения в поколение» [1, с. 3], пословицы являются исключительно привлекательным материалом для изучения как с позиций фольклористики, так и с позиций собственно лингвистики и лингвокультурологии. С точки зрения фольклористики они удобны потому, что в отличие от других фольклорных текстов относительно малы по объёму и легко обозримы в большом количестве. Пословичным изречениям свойственно большинство признаков других фольклорных жанров: коллективное творческое начало, народный характер, традиционность, вариативность. С лингвистической точки зрения они, напротив, являются достаточно крупными единицами, поэтому в них видны те языковые особенности, которые трудно установить в знаках меньшего объёма – словах, морфемах и фонемах. Для культурологов пословицы интересны тем, что в них отражается процесс развития культуры народа, фиксируются и передаются из поколения в поколение культурные установки, ценности и стереотипы. Комплексная природа пословиц требует и комплексного подхода к их изучению как к явлениям языка, культуры и фольклора.

Функция пословиц не исчерпывается функцией «знака» или «модели» жизненной (или логической) ситуации. Пословицы содержат, как правило, определённые прямые или косвенные инструкции, как следует действовать в имеющихся условиях. Таким образом, пословицы следует рассматривать как формулировки ценностей, норм и установок, которые действительны в определённой культуре в конкретный исторический период. П. Гржибек говорит в этой связи о «социальной» функции пословиц [2, с. 225]. Однако в

разные периоды развития общества социально-регулятивная функция пословиц различна. Так, если в средневековой немецкой литературе пословицы использовались преимущественно как показатель риторического мастерства автора, а позднее – как словесные доказательства истины, то в наше время, по замечанию Х. Бургера, истинность и поучительность пословицы уже не являются абсолютной ценностью [3, S. 115]. Тем не менее, вопреки пессимистическим прогнозам, пословицы и в современном языковом употреблении играют значительную, хотя и несколько видоизмененную роль. Согласно подсчётам Р. Бауера и К. Хлосты, в список наиболее употребительных немецких пословиц на современном историческом этапе входит около 57 немецких паремий [4, S. 22], среди которых лидируют следующие: «*Wer A sagt, muss B sagen*» («Кто говорит А, должен сказать Б»); «*Man ist so alt, wie man sich fühlt*» («Ты настолько стар, насколько себя чувствуешь»); «*Aller Anfang ist schwer*» («Каждое начало сложно»); «*Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm*» («Яблоко падает недалеко от дерева»); «*Erst die Arbeit, dann das Vergnügen*» («Сначала работа, потом удовольствие»); «*Aufgeschoben ist nicht aufgehoben*» («Перенесено не отменено») и другие. По результатам другого исследователя немецких паремий В. Мидера, в число наиболее коммуникативно востребованных в современный период пословиц входят такие высказывания, как: «*Morgenstunde hat Gold im Munde*» («У утреннего часа золото во рту»); «*Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein*» («Тот, кто копает яму для других, сам в неё упадет»); «*Zeit ist Geld*» («Время – деньги»); «*Ohne Fleiß kein Preis*» («Без стараний нет награды»); «*Die dümsten Bauern haben die dicksten Kartoffeln*» («У самых глупых фермеров самый толстый картофель») и другие [5, S. 16].

Формально-синтаксическая замкнутость (завершённость) паремий создаёт впечатление, будто пословицы являются своеобразными застывшими клише, которые используются в раз и навсегда сложившейся форме. Однако такое понимание часто не отражает реальных обстоятельств современного бытования пословиц в системе так называемого неофольклорного дискурса.

Особенностью неофольклора является адаптация фольклорного материала к новым стандартам, ценностям и вкусам современного общества. Неизбежным результатом происходящих изменений в фольклоре является (в том числе) модификация исходных фольклорных произведений. В последние годы в паремиологии активно ведётся исследование трансформаций хрестоматийных паремий как малых фольклорных жанров. Такие новообразованные трансформированные выражения обладают нетрадиционной структурой, а также специфическим набором функций, отличающимся от тех, которые принято ассоциировать с привычным фольклорным текстом.

Важной причиной трансформаций пословиц является, по всей вероятности, необходимость приспособить их к современной ситуации. Таким способом языковая формула вплетается в современную текстовую ткань и делает текст более актуальным и интересным. В этой связи не

последнюю роль играет и стремление к языковой игре носителей языка. По мнению Х. Вальтера и В. М. Мокиенко, такие новообразования часто выполняют «социальный заказ», «осовременивая» традиционные многовековые мудрости народа и отражая современные реалии. Подобное смешение стилей вполне соответствует «языковому духу нашего времени», когда классическое, традиционное смешивается с нетрадиционным; а частота их реализации свидетельствует о креативности языкового духа [1, с. 13].

Анализ функционирования фольклорного пословичного материала показывает, что в актуальном употреблении наблюдаются разнообразные динамические преобразования пословичных изречений. Для публичного, бытового, массмедийного, рекламного и других типов дискурса характерна игровая стратегия использования традиционного пословичного материала, при которой нарушается устойчивость структуры паремий путём замены компонентов (например, «*Liebe geht durch den Wagen*» – «Любовь проходит через машину» вместо «*Liebe geht durch den Magen*» – «Любовь проходит через желудок»); добавления компонентов (например, «*Ein Mann, ein Wort – eine Frau, ein Wörterbuch*» – «Мужчина – слово, женщина – словарь» вместо «*Ein Mann, ein Wort*» – «Мужчина – слово»); инверсии компонентов (например, «*Die dicksten Bauern haben die dümmsten Kartoffeln*» – «У самых толстых фермеров самый глупый картофель» вместо «*Die dümmsten Bauern haben die dicksten Kartoffeln*» – «У самых глупых фермеров самый толстый картофель»). В современной паремиологии за подобным пословичным материалом закрепилось понятие «антипословицы» [1; 5].

При неофольклорном паремиотворчестве речь идёт не о создании абсолютно новых, а о модификации «хрестоматийных» – хорошо известных и высокочастотных – пословиц. По мнению Х. Вальтера и В. М. Мокиенко, известность и стереотипность традиционных пословиц является одной из причин «паремиологического “сопротивления”» им современных носителей языка: «с одной стороны, высокочастотность обеспечивает моментальное узнавание паремии, с другой – повышается искус сопротивление ей и стоящей за нею хрестоматийной мудрости, что и является экстралингвистической мотивацией “стеба”» [1, с. 6].

Одним из способов преодоления «фольклорной привычности» (термин А. А. Крикманна) пословиц является паремическая контаминация – объединение, скрещивание частей двух и более совершенно разных по смыслу, а нередко и структуре паремий. Это взаимодействие языковых единиц, соприкасающихся либо в ассоциативном, либо в синтагматическом ряду, приводит к их семантическому или формальному изменению или к образованию новой (третьей) языковой единицы, например «*Der Hund, der bellt, kommt immer beim Essen*» («Собака, которая лает, всегда приходит во время еды») от пословиц «*Der Hund, der bellt, beißt nicht*» («Собака, которая лает, не кусает») и «*Der Appetit kommt beim Essen*» («Аппетит приходит во время еды»). Доля контаминированных изречений в общем количестве антипословиц невелика – не более 15%, однако они заслуживают, на наш взгляд, особого рассмотрения, поскольку именно в контаминированных

пословицах ярко отражается неофольклорный паремиотворческий потенциал современной немецкой языковой личности.

Объектом исследования в данной статье является контаминация пословиц как особый вид неофольклорного паремиотворчества. Предмет исследования составляют структурно-смысловые и функционально-прагматические особенности новых контаминированных паремий современного немецкого языка. Материалом для исследования послужили контаминированные паремии немецкого языка, выявленные методом сплошной выборки из антипословичных списков, представленных на тематических немецкоязычных сайтах [6; 7].

Традиционно на примерах разных языков выделяют следующие возможные типы контаминации пословиц: 1) первая часть одной пословицы и вторая часть другой; 2) первая часть одной пословицы и первая часть другой пословицы; 3) часть одной паремии и целиком другая; 4) одна часть паремии внутри другой. Кроме пословиц и поговорок контаминация паремий может строиться на интеграции паремий с идиомами.

Анализ эмпирического материала показывает, что из всех вышеперечисленных способов в немецком языке представлены всего три структурных типа контаминации паремий:

1) Первая часть одной пословицы + вторая часть другой пословицы, например: «*Wer hoch steigt, fällt nicht weit vom Stamm*» («Кто высоко поднимается, тот падает недалеко от дерева») от пословиц «*Wer hoch steigt, fällt tief*» («Кто высоко поднимается, тот низко падает») и «*Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm*» (букв. «Яблоко падает недалеко от дерева»).

2) Идиома + первая часть пословицы, например: «*Man soll das Kind in den Brunnen werfen, solange es noch warm ist*» («Надо бросать ребёнка в колодец, пока он ещё горячий») от идиомы «*das Kind ist in den Brunnen gefallen*» («ребёнок упал в колодец») и пословицы «*Man muss das Eisen schmieden, solange es heiß ist*» («Надо ковать железо, пока оно горячо»).

3) Первая часть пословицы + идиома, например: «*Wer im Glashaus sitzt, soll nicht Eulen nach Athen tragen*» («Кто сидит в стеклянном доме, не должен брать с собой сов в Афины») от пословицы «*Wer im Glashaus sitzt, soll nicht mit Steinen werfen*» («Кто сидит в стеклянном доме, не должен бросать камни») и идиомы «*Eulen nach Athen tragen*» («брать с собой сов в Афины»).

Отдельным типом контаминации можно назвать вариант объединения двух (или более) идиом, например: «*Das schlägt dem Fass die Krone ins Gesicht*» от трёх единиц «*Das schlägt dem Fass den Boden aus*» + «*Das setzt dem Ganzen die Krone auf*» + «*Das ist ein Schlag ins Gesicht*». Самым частотным способом контаминирования пословиц в немецком языке является первый, то есть объединение первой и второй частей двух исходных пословиц (около 70%).

Рассматривая семантико-прагматические особенности новых контаминированных паремий, следует упомянуть теорию концептуальной интеграции, разработанную Ж. Фоконье и М. Тернером [8]. Согласно данной

теории, антипословица, созданная на основе контаминации двух паремий или фразеологизмов, представляет собой некую новую единицу (бленд) как результат проекции двух исходных пространств: пространства значения первой паремии и пространства значения второй паремии. Такой трансформированный вариант пословицы наследует элементы структуры каждого из пространств, что способствует образованию нового значения, не присущего исходным паремиям. Таким образом, в процессе интеграции пословиц происходит не «приращение смысла», не появление нового знания, а адаптация уже существующего знания к опыту рядового носителя языка и культуры [9, с. 190 – 191].

Эмпирический материал показывает, что в семантическом плане в результате контаминации двух немецких пословиц происходит либо образование нового (прямого или переносного) значения трансформированной пословицы, не присущего исходным вариантам; либо заимствование значения одной из исходных пословиц с заменой компонентов пословиц-прототипов; либо (чаще всего) образование каламбурных алогизмов без какого-либо логического значения. Рассмотрим соответствующие примеры.

Образование нового значения трансформированной пословицы наблюдается в следующих примерах:

(1) Антипословица «*Je weiter in den Wald, kannst du schon ruhig spazieren gehen*» («Чем дальше в лес, тем спокойнее можешь гулять») образовалась путём контаминации первой части традиционной пословицы «*Je weiter in den Wald, umso mehr Holz*» («Чем дальше в лес, тем больше дров») и второй части пословицы «*Hast du das Werk beendet, kannst du ruhig spazieren gehen*» («Закончил дело, можешь гулять спокойно»). Значение новой единицы складывается из значения первой части исходной паремии «чем дальше развиваются события» и второй части пословицы-прототипа «можешь расслабиться и отдохнуть» с буквализацией второй части – «если дело зашло далеко и возникло много трудностей, то просто надо успокоиться и начать получать удовольствие».

(2) Контаминант «*Quäle nie ein Tier zum Scherz, denn es könnte geladen sein*» («Никогда не мучай животное ради забавы, так как оно может быть очень злым») образован из первой части пословицы «*Quäle nie ein Tier zum Scherz, denn es fühlt wie du den Schmerz*» («Никогда не мучай животное ради забавы, так как оно чувствует боль, как и ты») и второй части пословицы «*Spiele nie mit Schießgewehr, denn es könnte geladen sein*» («Не играй с оружием, оно может быть заряжено»). Новая единица построена на каламбурном обыгрывании значений многозначного слова через использование переносного смысла причастия «geladen» – «заряженный» (напр., о винтовке) в переносном значении – «злой», «в ярости». Новое значение трансформы складывается из прямого значения первого компонента «не причиняй зла ближнему» и переносного значения второго – «можешь получить в ответ». Тот же механизм образования нового значения трансформов исходных пословиц мы наблюдаем в следующих примерах:



«*Der Hund, der bellt, kommt immer beim Essen*» («Собака, которая лает, всегда приходит во время еды»); «*Stille Wasser beißen nicht*» («Тихие воды не кусаются»); «*Die Axt im Hause hat Gold im Munde*» («Топор в доме имеет золото во рту»); «*Müßiggang hat Gold im Mund*» («Праздность имеет золото во рту») и другие.

Большая часть контаминированных пословиц строится, однако, на заимствовании значения одной из исходных пословиц с заменой компонента из первой или второй части пословиц-прототипов, таким образом, значение новой единицы просто конкретизирует исходное значение первого или второго компонента, из которых она контаминируется. При этом через изменение компонентного состава происходит актуализация значения одной из исходных пословиц (чаще в шутливой форме), например:

(1) Антипословица «*Eigener Herd ist aller Laster Anfang*» («Собственный очаг – начало всех пороков») образована от первой части пословицы «*Eigener Herd ist Goldens wert*» («Собственный очаг на вес золота») и второй части пословицы «*Müßiggang ist aller Laster Anfang*» («Безделье – начало всех пороков»). Из первой пословицы заимствуется значение ‘собственный дом, очаг’, а из второй – ‘источник пороков’ и трансформируется в значение ‘отсутствие трудовой деятельности и длительное нахождение дома приводят в итоге к приятным эрзац-удовольствиям – еда, выпивка и т. д.’, то есть происходит частичная буквализация исходного значения частей прецедентных пословиц.

(2) Контаминированная пословица «*Wie man sich bettet, so schallt es heraus*» («Как стелешь кровать, так и откликнется») образована от начальных вариантов пословиц «*Wie man sich bettet, so liegt man*» («Как стелешь кровать, так и лежишь») и «*Wie man in den Wald hineinruft, so schallt es heraus*» («Как кричишь в лес, так и звучит в ответ»). Из первой пословицы заимствуется значение ‘подход к выполнению какого-то дела’, а из второй – ‘такой отклик или отношение к себе ты получишь’ и трансформируется в значение ‘какие усилия ты будешь прилагать, такой отклик ты и получишь’, здесь прослеживается больший уровень обобщения. В данном примере незначительной трансформации подвергаются обе части составных пословиц. В случае буквального перевода компонентов новой единицы значение трансформации приобретает некий «интимный» смысл – ‘как ляжешь в постель, такие звуки и услышишь’. Тот же механизм конкретизации значений исходных пословиц наблюдаем в следующих примерах: «*Geteilte Suppe ist halbes Leid*» («Суп, которым поделились, – половина беды»); «*Wer hoch steigt, fällt nicht weit vom Stamm*» («Кто высоко поднимается, падает недалеко от дерева»); «*Wer Wind sät, scheut das Feuer*» («Кто сеет ветер, боится огня») и других.

Кроме того, как было указано выше, выполняя функцию создания комического эффекта, контаминация часто используется для создания просто шутливых алогизмов без какого-либо логического значения, например: «*Wer zuletzt lacht, krümmt sich beizeiten*» («Кто смеется последний, корчится

заранее»); «*Wer den Pfennig nicht ehrt, hat Gold im Mund*» («Кто не ценит пфенниг, у того золото во рту»); «*Die Axt im Haus ist die Mutter der Porzellankiste*» («Топор в доме – мать фарфорового ящика»); «*Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert*» («Кто не ценит пфенниг, тот не достоин талера») и других.

Подводя итоги, отметим, что трансформация паремий в целом и их контаминация в частности являются одними из наиболее ярких проявлений неофольклорного паремиотворчества в современном немецком обществе. Коммуникативная востребованность такого рода пословичных изречений обуславливается необходимостью актуализации шаблонизированных многолетним употреблением паремий с целью отражения современных реалий и ценностей из разных сфер жизни носителей языка. Трансформированные единицы ситуативно детерминированы и в то же время полифункциональны, применимы к разным ситуациям. Они отражают шутивно-ироническое отношение к новым явлениям и являются результатом творческих интенций через обновление смысла прецедентных вариантов прототипных пословиц. При этом трансформированные паремии сохраняют некоторые черты традиционных вариантов, такие как образность, сжатость, ритмичность и способность давать оценку.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вальтер, Х. Антипословицы русского народа / Х. Вальтер, В. М. Мокиенко. – СПб. : Нева, 2005. – 576 с.
2. Grzybek, P. Überlegungen zur semiotischen Sprichwortforschung / P. Grzybek // Semiotische Studien zum Sprichwort. Simple Forms Reconsidered. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics. – 1984. – № 3-4. – S. 215 – 249.
3. Burger, H. Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen / H. Burger. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2010. – 239 S.
4. Bauer, R. Welche Übung macht den Meister? Von der Sprichwortforschung zur Sprichwortdidaktik / R. Bauer, Ch. Chlosta // Fremdsprache Deutsch. – 1996. – Heft 15. – S. 17 – 24.
5. Mieder, W. Verdrehte Weisheiten: Antisprichwörter aus Literatur und Medien / W. Mieder. – Wiesbaden : Quelle & Meyer, 1998. – 396 S.
6. Beispiele für parodierte Parömien [Elektronische Ressource] // Linguist. – Zugriffsmodus: <https://www.linguist.de/beispiele.html>. – Zugriffsdatum: 01.02.2021.
7. Allerlei Nonsens-, Anti-, Demo-Sprüche und sonstige Weisheiten: [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: <https://wolfgang-naeser-marburg.lima-city.de/htm/sponti.htm>. – Zugriffsdatum: 01.02.2021.
8. Fauconnier, G. Blending As A Central Process of Grammar [Elektronische Ressource] / G. Fauconnier, M. Turner. – Zugriffsmodus: <http://markturner.org/centralprocess.WWW/centralprocess.html>. – Zugriffsdatum: 01.02.2021.
9. Скребцова, Т. Г. О некоторых языковых явлениях в свете теории концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера / Т. Г. Скребцова // Культура народов Причерноморья. Когнитивные исследования языковой коммуникации. – Симферополь, 2001. – Вып. 23. – С. 189 – 194.

#### РЕЗЮМЕ

Объектом исследования в данной статье является контаминация пословиц как особый вид неофольклорного паремиотворчества. Предмет исследования составляют

структурно-смысловые и функционально-прагматические особенности новых контаминированных паремий современного немецкого языка.

#### SUMMARY

The article deals with the new German contaminated proverbs as a special type of neo-folklore process of transformation of paremias. The subject of the research is the structural-semantic and functional-pragmatic features of the new contaminated paremias in the modern German language.

*Іванова Г. П.*

### **СІСТЭМА ВОБРАЗАЎ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ БАЛАД**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2021)*

Баладныя песні адлюстроўваюць багаты жыццёвы матэрыял, што дапамагае спасцігнуць мінулае нашага народа, яго побыт і псіхалогію, уяўленні пра справядлівасць і прыгажосць. Раскрыццю сутнасці чалавечай натуры, спасціжэнню ўнутранага свету садзейнічаюць вобразы (персанажы, героі), якія шырока прадстаўлены ў тэкстах беларускіх балад і знаходзяцца ў пэўных адносінах і сувязях адзін з адным, тым самым ствараюць адзіную сістэму.

Дадзены артыкул прысвечаны некаторым пытанням адносна таго, ці ўтвараюць вобразы ў баладных песнях адпаведную сістэму, удакладняецца значэнне тэрміна «вобраз». Паколькі ў папярэдніх навуковых даследаваннях навукоўцы (Я. Карскі, Б. Пуцілаў, М. Андрэеў і інш.) толькі называлі вобразы ў тэкстах балад, але не аналізавалі іх. Узнікла пэўная неабходнасць у асэнсаванні тэарэтычных крыніц, прысвечаных вывучэнню спецыфікі мастацкай літаратуры і фальклору як блізкіх, але адметных відаў мастацтва. Гэта дазволіла высветліць сутнасць дэфініцый катэгорый «вобраз» і «вобразная сістэма» (А. Патабня неаднойчы падкрэсліваў мнагазначнасць вобраза [1]; І. Волкаў разглядаў вобраз як чыста маўленчую з'яву [2]; на думку А. Яфімава, П. Паліеўскага і іншых, «вобраз» – гэта даволі складаная з'ява [3; 4]), выявіць розныя прынцыпы сістэмнага вывучэння літаратурных і фальклорных з'яў.

Заслугоўваюць увагі хоць і супярэчлівыя разважанні асобных навукоўцаў адносна таго, што канкрэтна ўяўляе сабой сістэма вобразаў. Паводле меркаванняў многіх даследчыкаў (напрыклад, Н. Тамарчанка [6], Л. Чарнец [5] і інш.) сістэма вобразаў – гэта сукупнасць герояў у творы, іх узаемадзеянні паміж сабой і характар ролі ў сюжэце.

Праведзены аналіз сюжэтаў баладных тэкстаў дазволіў вылучыць адметныя сістэмы вобразаў, абумоўленыя класіфікацыяй балад, а таксама канстатаваць факт функцыянавання вобразаў у пэўнай сістэме. Адным з асноўных прынцыпаў класіфікацыі выступае гендарная прыналежнасць вобразаў і характар іх узаемаадносін. Жаночыя і мужчынскія персанажы міфалагічных балад складаюць даволі вялікую групу, у межах якой можна прапанаваць умоўную класіфікацыю вобразаў з улікам такіх фактараў, як

узрост (дзяўчына, жанчына, бабуля і інш.), сямейны (муж, сын, маці, дачка і інш.) і сацыяльны статусы. Па характары функцыянальнасці з мэтай дасягнення найбольшай праўдападобнасці вобразы герояў падзяляюцца на станоўчых (жонка-птушка, дачка-птушка, нявеста і інш.) і адмоўных (святкроў, браты-разбойнікі, удава і інш.); «згубніка» (святкроў, бацька, жонка і інш.) і «ахвяру» (нявестка, сын, чужаземец і інш.). Наяўнасць метамарфозы (напрыклад, дачка-птушка, сын-явар, муж-Дунай, нявестка-каліна і інш.) у тэкстах міфалагічных балад дазваляе па-рознаму інтэрпрэтаваць сутнасць сюжэта.

Пры аналізе сюжэтаў казачных і легендарных балад вылучаецца наступная сістэма вобразаў: рэальныя і хрысціянскія персанажы (напрыклад, Гасподзь Бог, Святые Юрый, Святая нядзелька), міфалагізаваныя вобразы (ваўкі-нянькі, зязюля) і вобразы ніжэйшай міфалогіі (Цмок), прыродныя стыхіі (вечер, зямля), а таксама абстрактныя (Гора, Смерць) і прадметныя (Труна) вобразы. Рэальныя персанажы, у сваю чаргу, утвараюць асобную сістэму і падзяляюцца па гендарнай прыналежнасці, сямейным і сацыяльным статусе.

Балады, якія змяшчаюць загадкі, не ўтвараюць такой багатай сістэмы вобразаў, як папярэднія групы балад. Вобразы падзяляюцца па гендарнай прыналежнасці, узросце і сацыяльным статусе (дзяўчына-сірата, казачэнька, паніч, дваранін, валачобнік і інш.).

Сюжэты гульнёва-карагодных балад адрозніваюцца ад тэкстаў, якія змяшчаюць загадкі, багатай разнастайнасцю персанажаў, што ўтвараюць наступную сістэму вобразаў: па гендарнай прыналежнасці, сямейным і сацыяльным статусе.

Пры аналізе сюжэтаў навелістычных балад на першы план выступаюць персанажы, пазначаныя абавязковым сямейным статусам. Яны класіфікуюцца не толькі па функцыі, але і па гендарнай прыналежнасці і ўзросце.

Баладныя вобразы ўтвараюць даволі прадуманую сістэму ёмістых мастацкіх вобразаў, якія моцна ўздзейнічаюць на слухача, дазваляюць раскрыць цэнтральную тэму баладнага сюжэта і зрабіць тэксты балады пераканаўчымі. З аднаго боку, мастацкія вобразы ўтвараюць сістэму з сукупнасці асобна ўзятых розных з'яў, з другога – яны не проста адлюстроўваюць, але і аб'ядноўваюць рэальнасць у адзіную карціну быцця.

Сістэма вобразаў – гэта таксама сродкі мастацкай выразнасці, з дапамогай якіх гэтыя вобразы ствараюцца. Сюжэты балад з'яўляюцца яркім узорам фальклорнага ліра-эпасу. У баладных тэкстах не толькі апавядаецца пра пэўныя падзеі ці факты з жыцця, але і перадаюцца пачуцці і думкі герояў, мае месца пэўная ідэйна-эмацыянальная ацэнка гэтых падзей. Такім чынам, у тэкстах балад спалучаецца эпічнае (паказваюцца падзеі) і лірычнае (перадаюцца пачуцці). Жанравыя асаблівасці балад паўплывалі і на выкарыстанне паэтычных сродкаў, стылістычных фігур.

У народнай баладзе прасочваецца свая сістэма мастацкіх сродкаў выразнасці, сярод якіх галоўнай з'яўляецца алегорыя. На іншасказанні ў

баладзе пабудаваны самыя разнастайныя і складаныя па сваёй асацыятыўнай сувязі з прадметамі і з’явамі рэальнага жыцця вобразы. На традыцыйнай сімволіцы грунтуецца вобразны і псіхалагічны паралелізм, трапляецца і адмоўны паралелізм. Часта баладны тэкст будуецца пры дапамозе персаніфікацыі.

Сярод іншых паэтычных прыёмаў баладных песень вылучаюцца шматлікія эпітэты, якія па-майстэрску выкарыстоўваюцца ў тэкстах. Побач з традыцыйнымі эпітэтамі ў баладах сустракаюцца і цікавыя, незвычайныя, што надаюць жанру непаўторную арыгінальнасць. Надзвычай моцны мастацкі эффект ствараюць метафарычныя эпітэты. Інтанацыйна-рытмічная пабудова народнай балады грунтуецца на выкарыстанні сінтаксічнага паралелізму, паўтараў, антытэзы, эліпсіса, анафары.

Паэтычныя і стылістычныя сродкі балад падпарадкаваны адной мэце – перадаць унутраныя перажыванні, пачуцці, эмоцыі персанажаў.

У народнай баладзе адлюстраваны разнастайныя адносіны паміж людзьмі, а таксама перададзены моцныя ўнутраныя перажыванні герояў, якія трапілі ў складаныя, часта безвыходныя сітуацыі. Важнае месца надаецца матывам і вобразам, звязаным з міфалагічнымі ўяўленнямі нашых продкаў, з даўно перажытымі гістарычнымі падзеямі і зрухамі, канфліктамі мінулых эпох.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Потебня, А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.
2. Волков, И. Ф. Теория литературы / И. Ф. Волков. – М. : Просвещение ; Владос, 1995. – 256 с.
3. Ефимов, А. И. Образная речь художественного произведения / А. И. Ефимов // Вопросы литературы. – 1959. – № 8. – С. 27 – 33.
4. Палиевский, П. В. Литература и теория / П. В. Палиевский. – М. : Советская Россия, 1979. – 288 с.
5. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа ; Академия, 1999. – 556 с.
6. Тмарченко, Н. Д. Теория литературы : в 2 т. / Н. Д. Тмарченко. – М. : Академия, 2004. – Т. 1. – 512 с.

#### РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматриваются белорусские народные баллады, основное внимание уделено образной системе и художественным средствам в организации сюжета балладных текстов.

#### SUMMARY

This article discusses Belarusian folk ballads, focuses on the imaginative system and artistic means in organizing the plot of ballad texts.

## **КИТАЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА: МУЗЫКА, ТАНЕЦ, ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА**

*Белорусский государственный университет  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

В Китае проживает 56 народностей, у которых имеется порядка 500 – 600 разнообразных музыкальных инструментов.

Древняя легенда рассказывает о юноше Сыме Сянжу, жившем в ранний период династии Западная Хань (179 г. до н. э. – 117 г. до н. э.). Игра юноши на гуцине покорила прекрасную принцессу Чжо Вэнцзюнь. Музыка сотворила чудо. Знатная принцесса вышла замуж за нищего юношу. Звучание гуцина действительно очаровывает. До наших дней сохранилось несколько сотен музыкальных произведений для гуцина.

Документальные источники и археологические находки свидетельствуют о том, что при династиях Шан и Чжоу существовала уже довольно высокая музыкальная культура. В эпохи Весны и Осени и Воюющих Царств было известно более 80 видов музыкальных инструментов. В 1978 г. в провинции Хубэй археологи нашли артефакты, относящиеся к эпохе Воюющих Царств: набор из 124 музыкальных инструментов, таких как колокол, барабан из кости, цинь (семиструнный щипковый инструмент), чи (горизонтальная бамбуковая флейта), шэн (язычковый инструмент), сяо (вертикальная бамбуковая флейта), сэ (25-струнный щипковый инструмент). Среди этих инструментов была обнаружена большая группа ударных – 65 изысканно выделанных искусно подобранных колоколов (бяньчжун). Каждый из них может издавать два звука через три интервала в отдельности, а вместе они образуют музыкальный ряд в пять с половиной октав, вмещающий в себя девяносто музыкальных тонов. Эти археологические находки свидетельствуют о высоком уровне развития музыкальной культуры китайцев уже в те давние времена.

Среди обнаруженных археологических раскопок древних музыкальных инструментов различных стран мира древнекитайские «бяньчжун» стоят на одном из первых мест как по количеству находок, так и по широте диапазона строгости музыкального строя и степени сохранности.

Под аккомпанемент «бяньчжун» и других музыкальных инструментов, найденных в гробнице цзэнского князя, можно исполнять разнообразные мелодии. Среди народов Китая большой популярностью пользуется пиба. Этот музыкальный инструмент был завезён в Центральный Китай в IV в. с Запада и получил широкое распространение к XVII в. Пиба видоизменялась на основе лютни с изогнутой шейкой с добавлением характерных черт щипковых китайских инструментов.

Давнюю историю имеет в Китае и медный барабан. В провинции Юньнань был обнаружен инструмент, сделанный в 690 г. до н. э. Он считается самым древним в мире. А найденный в местечке Бэйлю в Гуанси медный барабан называется «царём-барабаном». Его вес – 300 кг, диаметр

мембраны – 165 см, а высота – 70 см. Медный барабан распространён среди народностей мяо, яо, чжуан, ин, дун, цуй, ва, буи и гэлао.

В XII – XIII вв. был популярным в северных степях Китая (и по-прежнему популярен у монголов) музыкальный инструмент хучир. По поверьям монголов, если корова или верблюдица отказываются кормить своего новорождённого детеныша, на помощь приходит хучир. Пастух-монгол берёт инструмент и начинает играть грустную мелодию под названием «Бедный верблюжонок» (или «Сиротка-верблюжонок»), и тогда мать, глубоко тронутая мелодией, допускает детеныша к вымени. Монголы считают, что животные очень восприимчивы к музыке, а под звуки печальных мелодий верблюдицы и коровы нередко даже плачут [1, с. 41]. В то же время у китайцев существует поговорка: «Играть на цине перед буйволом» – о недалёком, равнодушном человеке, который не понимает, о чём ему говорят.

В Синьцзяне популярен рубоб – струнный щипковый инструмент с очень чистым, мелодичным звучанием. Рубоб получил распространение среди уйгуров, узбеков и таджиков.

Тунцинъ – это большой басовый духовой инструмент, имеющий культовое предназначение и распространённый в ламаистских монастырях Тибета, Внутренней Монголии, Сычуани, Цинхая, Ганьсу и Юньнани. В монастырях Дрепунг и Чжовоканг в Лхасе по-прежнему используются самобытные ноты, основанные на смене цветных символов и имеющие своеобразные законы и композицию.

Языковой духовой музыкальный инструмент лушэн широко распространён среди народностей мяо, яо, дун, шуй и гэлао. Ни один традиционный праздник, в том числе и торжества по случаю сбора богатого урожая, ни одна свадьба или похороны не обходятся без игры на лушане. Народности мяо и дун часто устраивают состязания исполнителей на данном инструменте.

Барабан «слоновая нога» широко распространён среди народностей дай, ва, булан, цзинпо, ачан, дэан, хани и лаху, проживающих в провинции Юньнань и других районах. Во время различных праздников, в том числе и в праздник урожая, завершения строительства нового дома, при встрече и проводах почётных гостей обязательно слышен бой в барабан «слоновая нога». Состязания барабанщиков проходят у народности дай.

Также популярны в Китае юецинь, варган и бау. Варган – самый маленький по величине из щипковых инструментов, но чуть ли не наиболее распространённый в Китае, поскольку встречается у тридцати с лишним народностей. Особенно его любят женщины. Китайская пословица говорит: «Юецинь поёт, а варган говорит». Также говорящим музыкальным инструментом жители народности хани называют бау. С помощью этих музыкальных инструментов парни и девушки с давних пор раскрывали свои сердца перед избранником. В рощах около горных поселений народностей ий и хани часто можно было услышать звуки юецина и губной гармонии, которыми перекинулись юноши и девушки.

В течение всей феодальной истории музыкальная культура неоднократно переживала период расцвета. Например, в период династии Суй и Тан, который считается золотым веком в развитии музыкальной культуры, была создана новая китайская музыка, представляющая собой синтез народных мелодий и зарубежной музыки. Главным достижением того времени было возникновение «дацью» – музыкального представления, где соединены пение, танец и инструментальная музыка. Наиболее известными образцами данного жанра являются: «Циньский князь громит ряды врагов», «Люяо», «Ичжоу» и «Лянжоу». Первая пьеса состоит из 52 «стансов», имеет сложную композицию и ритмический рисунок.

В дальнейшем дацью, ограниченное дворцовыми представлениями, вытеснилось простыми, но более динамичными оперой и балладами, которые имели народные истоки. С XIV в. инструментальная музыка и пение стали характерными для оперного жанра, что привело к распространению своеобразных оперных форм в той или иной местности. В то же время продолжали развиваться фольклорные музыка и танцы. Небольшие ансамбли народных инструментов пользовались популярностью. Позже в Китае стали успешно развиваться опера, симфоническая музыка, все виды исполнительского искусства, композиция, музыкальное образование.

С древних времён известен также и китайский танец. Ещё в период династии Чжоу (XI – III вв. до н. э.) при дворе давали массовые представления и проводили жертвенные церемонии. Китайский поэт Цюй Юань в «Девяти одах» описывал представления во время жертвенных церемоний в царстве Чу. Развитие традиционного танца достигло апогея при династии Тан (618 – 970 гг.). Популярная мелодия и танцевальная композиция «Разноцветные юбки и блузы, украшенные перьями» исполнялись и при танском дворе и в аристократических домах.

Китайский театр получил распространение при династиях Сун и Юань, и танец постепенно влился в оперу, став неотъемлемой частью оперного представления [1, с. 73]. Многие народные китайские танцы популярны и сейчас. Все 56 этнических групп Китая обладают богатыми и своеобразными танцевальными традициями. Считается, что самый ранний рисунок танца, который люди смогли увидеть, был начертан на керамическом блюде. Эта находка имеет возраст 4 000 – 5 000 лет. На блюде изображена толпа танцующих, держащихся за руки людей. А в самой ранней книге песен «Шицзин» описана торжественная сцена во времена династии Чжоу, когда мужчины и женщины под удары барабанов танцуют и поют, держа в руках белых цапель. В стихах и других письменных источниках описаны празднества, когда тысячи людей танцевали вместе. Китай богат народными танцами, лишь ханских насчитывается более семисот.

Китай – обширная территория, где живут разные народности, и каждая имеет собственный самобытный танец. Но многие виды танцев были популярны во всём Китае: танец драконов, танец львов, янгэ, танец с барабанами, танец с фонарями, танец на ходулях. Эти танцы исполняются в разных местах по-своему. Например, танец драконов имеет такие



разновидности, как танец фонарей и драконов, танец соломенных драконов, танец бумажных драконов, танец драконов и карпов, танец драконов и быков. Почти каждый из них связан с одной или несколькими легендами, которые отражают народные нравы и обычаи. Дракон – один из главных персонажей китайской мифологии. Он способен вызывать бури и ливни, поэтому танец дракона выражает моление о дожде, надежду на хороший урожай. Танец львов имеет свою легенду. Небесный царь послал льва изгнать человеческие пороки. В благодарность люди попросили его навечно остаться с ними. Небесный царь на это согласился. Поэтому в праздники люди танцуют вместе со львом. Танец янгэ, согласно легенде, родился во время посадки риса. Китай имеет давнюю историю выращивания этой культуры. В эпоху Западная Хань климат на севере был тёплый. Поэтому танец янгэ существует как на юге, так и на севере. У живущих на Памире таджиков был культ орла, поэтому их мужской танец олицетворяет силу, как полёт орла. Танец народности мяо «Проводы», танец народности гаошань «обдирка риса» иллюстрируют труд крестьян. На юге Китая танцы плавные, а на севере – более энергичные: неспешные движения южанок в танце «Сборщик чая» или весёлый задор девушек северо-востока, пляшущих янгэ.

За период 1949 по 1966 годы было изучено и восстановлено более 2 000 танцев. Сохранив народные традиции, эти танцы приобрели более современный облик.

Среди самых красивых и популярных народных танцев отметим «Танец лотосов», «Танец с красным шёлком», «Танец львов» (народности хань); «Танец пастухов» (монгольский); «Танец с веером» и «Танец под старинные барабаны» (корейские); «Тибетский танец», «Сбор винограда» и «Танец с бубном» (уйгурские); танец «Павлин» (народности тай); «Танец с соломенными шляпами» (народности ли). Эти танцы заслужили признание зрителей и в Китае, и за рубежом. Более современные известные танцы: «Боевые барабаны на золотой горе», «До свидания, мама!», «Надежда», «Маленькая золотая лань», «Студент и волшебный карп».

Китайские народные танцы до сих пор остаются неиссякаемым источником творчества.

Китайский музыкальный театр существовал уже в эпоху династии Сун (960 – 1279 гг. н. э.). Некоторые учёные относят его возникновение к эпохе Танской династии. Ещё раньше существовали акробатические представления, театральные сценки с краткими диалогами и танцами, рассказывание сказок под музыку. После XIV в. китайский музыкальный театр стал интенсивно развиваться. Было усовершенствовано сценическое исполнение, музыкальное сопровождение, пение, костюмы, грим.

Что касается пекинской оперы, то, несмотря на своё название, зародилась она не в Пекине, а была завезена туда актёрами из провинции Аньхой в последнее десятилетие XVIII в. Аньхойский песенный стиль, зародившийся в сельской местности, был популярен тогда уже на протяжении трёх веков. Незадолго до проникновения в Пекин он был

признан лучшим из всех стилей пения в разных театрах, существовавших в Янчжоу – самом процветающем городе в низовьях реки Янцзы.

В Пекине в то время были распространены два основных драматических стиля: «ябу» (утончённый) и «хуабу» (цветистый). «Утончённый» (куншаньский театр) господствовал на китайской сцене со времени его появления в начале XVI в. и считался наиболее совершенным в игре, пении и поэтической выразительности. А «цветистый» стиль объединял все остальные театры, которые нашли свой путь в столицу из разных мест [2, с. 104]. Менее изысканный, чем куншаньский театр, хуабу был более оживлённым и поэтому более популярным. Аньхойский театр заимствовал всё лучшее из существующих тогда театров, а также включил некоторые элементы более позднего театра, пришедшего из провинции Хубэй. Это было отражено в названии первой труппы, образованной актёрами из Аньхоя в Пекине, – «Саньцин» («Три радости»), что означало сочетание собственного стиля с двумя другими цветистыми стилями.

Примерно с 1850 г. Пекинская опера завоевала абсолютное превосходство, и её уже не считали вариантом аньхойского стиля. Фактически она стала результатом синтеза всего наследия китайской драмы. Даже в современном репертуаре пекинской оперы есть драмы, заимствованные из других театров и до сих пор существующие на сцене в первоначальном виде.

Китайские исследователи объясняют большую популярность пекинской оперы ещё и тем, что она как бы приблизила театр к народу. По сравнению, например, с куншаньским театром, из которого новая опера заимствовала больше, чем из других, её вокальные части менее «литературные», поэтому их язык более понятен зрителям.

Сюжет самой пьесы сжат и драматичен, а интерпретация характерных ролей артистами соответствует чувствам простых людей. Также интерпретация клеймит негодяев, даже если они являются высокопоставленными чиновниками или императорами, возвеличивает воинов-патриотов и храбрых девушек, восставших против феодального гнёта. Ряд новых сценических образов подчёркивал важное значение социальной справедливости. С другой стороны, пекинская опера развивалась в феодальную эпоху и даже в некоторой степени под покровительством императорского двора. Поэтому совершенно свободной от феодальных взглядов она быть не могла.

Действие в пекинской опере не ограничено ни во времени, ни в пространстве, широко используются условности, активно применяется символика. Разные реалии представлены не декорациями, а символами. Так, специальными движениями обозначены вход и выход из дома, подъём или спуск по лестнице, переправа через реку. Например, бег кругами по сцене с плетью в руке означает скачку верхом, а езда в экипаже представляется статистами, которые держат по обе стороны от актёра флажки с изображением колёс; хождение по кругу символизирует долгое путешествие,

если же актёр на сцене держит весло и приседает, значит герой пьесы плывёт по реке в лодке и т. д.

Обстановка, в которой проходит действие, изображается исключительно движениями актёра. Причём эффект воздействия на зрителей бывает даже более сильный, чем при наличии декораций и реквизита.

Музыка в пекинской опере преимущественно оркестровая, в ней ударные инструменты создают ритмичный аккомпанемент. Главными ударными инструментами являются гонги и барабаны различных размеров и видов. Используются и трещётки, сделанные из твёрдой древесины или бамбука. Основной струнный инструмент – цзинху (пекинская скрипка). Ей подыгрывает эрху (вторая скрипка). Щипковые инструменты – юэцин (мандолина в форме луны), пипа (четырёхструнная лютня) и сяньци (трёхструнная лютня). Иногда используется также труба (сонна) и китайская флейта [2, с. 108]. Оркестром управляет барабанщик, который бамбуковыми палочками издаёт различные звуки (громкие, возбуждённые, тихие, мягкие, сентиментальные, трогательные и т. д.) и выражает чувства героев в точном соответствии с актёрской игрой.

Вокальная часть пекинской оперы состоит из произнесения текста и пения. Речь делится на юньбай (речитатив) и цзинбай (пекинскую разговорную речь). Речитатив используют главные, важные персонажи. Разговорная речь – для молодых героев и комиков. Пение имеет два основных мотива эрхуан, заимствованных из народных мелодий провинций Аньхой и Хубэй, и сипи – из мелодий провинции Шэньси. Кроме того, пекинская опера унаследовала мелодии более старой южной оперы куньцюй и некоторых северных народных песен.

Средствами исполнительского искусства пекинской оперы, таким образом, являются пение, декламация, пантомимика и батальное движение. Пантомимика включает в себя различные движения, позы и мимику. Например, поправляют головной убор, поглаживают бороду, встряхивают рукавами, проходят по сцене по определённым канонам, при помощи отточенных жестов и строго зафиксированных поз. Сценический бой – артистичная игра, объединяющая фехтование и хореографию. Так создаются яркие, живые образы героев.

Персонажи пекинской оперы делятся на четыре основных амплуа: «шэн», «дань», «цзин», «чоу».

Каждое амплуа выражает себя через специфические приёмы и пение. Амплуа «шэн» – это мужские роли. В соответствии с социальным положением и возрастом здесь происходит деление на «лаошэн» (старых и пожилых людей с бородами), «сяошэн» (юношей) и «ушэн» (героических воинов). Амплуа «дань» – женские роли сдержанных и спокойных героинь молодых и средних лет («цинъи»), непосредственных и смелых девушек («хуадань»), героинь, владеющих искусством фехтования («удань»), и пожилых («лаодань»). Амплуа «цзин» также мужские роли, присущие героям с открытым и порывистым характером. Амплуа с упором на акробатику и фехтование относится к «уцзин». За свой пёстрый грим эти персонажи

называются «большими раскрашенными лицами». Амплуа «чоу» – добрые, положительные герои (их речь отмечена юмором) или хитрые, коварные, но глупые злодеи. Характерная особенность грима для этого амплуа – белое пятно на переносице, за что персонажей прозвали «малыми раскрашенными лицами». Грим в пекинской опере представляет собой своеобразное искусство художественного оформления лица актёра. При наложении грима учитывается композиция, рисунок, цвет. Грим зародился ещё в древности. При династиях Тан и Сун артисты играли в масках; в опере Юаньцзюй актёры, выступающие в амплуа богов и духов, тоже надевали маски. Впоследствии актёры стали раскрашивать лица, а со временем сложились определённые образцы театрального грима, определяющие характер того или иного персонажа. Таким образом, увеличивается сценический эффект и обогащаются выразительные возможности пекинской оперы.

Костюмы, используемые в постановках пекинской оперы, в основном относятся к эпохе Минской династии (1368 – 1644 гг.), независимо от того, к какому периоду относится действие на сцене. Костюмы разнятся в зависимости от социального положения героев.

Традиционный репертуар пекинской оперы включает более тысячи сюжетов, из которых около двухсот всё ещё ставятся на сцене. Это такие спектакли, как «Хитрость с пустой крепостью», «Мечь рыбака», «Собрание героев», «Тройная развилка», «Дебош в небесном дворце» и другие.

В долгом процессе развития пекинской оперы появилось немало школ и течений, а также выдающихся актёров. Пекинская опера – древнее театральное искусство, но она и сейчас неустанно продолжает своё художественное совершенствование.

Сами китайцы говорят: чтобы понять китайскую культуру, несомненно, надо хотя бы раз посмотреть пекинскую оперу.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ли, Вэй Фоновые сведения о Китае на русском языке / Вэй Ли, Жань Сюй. – Пекин : [б. и.], 2001. – 295 с.
2. Китайская культура. – Пекин : [б. и.], 2001. – 303 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассказывается об особенностях китайской традиционной музыкальной и танцевальной культуры; рассматривается история происхождения и специфика пекинской оперы.

#### SUMMARY

The article describes the features of the Chinese traditional music and dance culture; the history of the origin and specificity of the Beijing Opera are considered.

## САЦЫЯЛЬНАЯ ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА НАРОДА: ВОБРАЗ МУЖЧЫНЫ Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ ГРАМАДСТВЕ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 26.02.2021)*

У традыцыйным грамадстве сям'я была моцнай сацыяльнай адзінкай, у якой ствараліся ўсе ўмовы для яе функцыянавання як паўнаважнай ячэйкі грамадства. Згодна з функцыямі, якія яна выконвала, сям'я павінна была кіравацца моцным лідарам. Такім лідарам, несумненна, быў мужчына. Для традыцыйнага грамадства гэтая роля мужчыны прымалася як норма: мужчына мацнейшы фізічна, ён больш вынослівы, валодае значнымі рэсурсамі для прадухілення розных непажаданых здарэнняў, адказвае за дабрабыт сям'і, за дзяцей у сям'і.

«Бацька – галава сям'і, на якім ляжыць адказнасць за працяг імя і роду, за сям'ю і гаспадарку перад людзьмі і перад Богам», – адзначалася Т. І. Кухаронак у артыкуле «Бацькоўства ў традыцыйнай культуры беларусаў». Бацька ўвасабляў у сям'і закон і абавязак і адказваў за яе жыццезабеспячэнне і абарону ад знешняй небяспекі. Улада бацькі (мужчыны) у сям'і была бяспрэчнай: такое становішча заставалася даволі ўстойлівай традыцыяй у большасці сем'яў беларусаў [6, с. 289].

Бацька ў традыцыйнай сялянскай сям'і быў карміцелем і непасрэдным настаўнікам у сферы сацыяльна-працоўнай дзейнасці. Устойлівая традыцыя аўтарытарнасці ўлады бацькі праяўлялася ва ўзаемаадносінах як мужа і жонкі, так і бацькоў з дзецьмі, а таксама абумоўлівала асаблівае нацыянальнае стылю выхавання дзяцей у беларусаў [2, с. 151 – 152].

«Найбольш тыповай у асяроддзі беларускіх сялян для XIX – пачатку XX ст. была малая складаная сям'я, у якой налічвалася ад 3 да 12 дзяцей. У малой сям'і кіраваў муж, якому падпарадкоўвалася жонка. У традыцыйнай сям'і, дзе існавала вяршэнства мужа/бацькі, ён выступаў галавой сям'і і яго голас быў рашаючым на сямейнай радзе, дзякуючы сканцэнтраванню ў яго руках эканамічных рэсурсаў, а таксама жорсткаму замацаванню ўнутрысямейных роляў» [6, с. 291].

У традыцыйным грамадстве хатнія абавязкі былі строга размеркаваны паміж жанчынай і мужчынам: «"Бацька касіў, араў, і дровы рубаў – гэта больш мужчынская работа. Мама сваё: мыла, пякла, печ паліла. А тата любіў грады паліваць пад вечар, і надта ж радзілі ў нас агуркі, дак усе з вёсак прыходзілі да нас агуркі купляць"; "Да, татусь ніколі ў нас бялізны з шафы ня ўзяў, нада, штоб яму мамуся падала. А ён малаціў, араў, упраўляўся па хазяйству"» [6, с. 292].

Такія хатнія справы, як мыццё посуду, бялізны, падлогі, догляд дзяцей, лічыліся «бабскімі» спрадвеку і мужчына ніколі не выконваў іх, а лічыў нават абразлівымі. Народныя ўяўленні аб гэтай з'яве прадстаўлены ў беларускіх народных казках, напрыклад, «Бабская работа» [5, с. 57].

«У вясковай сям’і існавала полаўзроставае раздзяленне працы, дзе кожны член сям’і выконваў абавязкі, адпаведныя яго ўзросту, полу, фізічным магчымасцям, а вялікія і цяжкія работы, як правіла, выконваліся разам. Такое раздзяленне працы існавала яшчэ ў пасляваенны час» [6, с. 292].

Узаемаадносіны мужа і жонкі ў сям’і, дзе панаваў лад і была згода, не з’яўляліся аб’ектам супольнага абмеркавання, бо згодна з народнымі прыкметамі «нельга было будзіць ліха, пакуль ціха». Звычайна працаздольныя і шчаслівыя сем’і не патрабавалі да сябе лішняй увагі: як правіла, у іх вырасталі выхаваныя дзеці, старыя былі дагледжаны, а муж і жонка прэзентавалі знешняму асяроддзю лад і згоду. Аднак, калі сям’я не была дружнай і мела нейкія хібы ва ўзаемаадносінах паміж сваякамі, тады вясковая супольнасць праяўляла большую пільнасць за падзеямі яе жыцця, часам рэагавала негатыўна, са знявагай. Асабліва абуральна вясковая супольнасць ставілася да надзвычайнай упартасці жанчын і няўмення саўступіць мужчыне. Э. Ажэшка прыводзіла такі прыклад: «*Пра ўпартасць кабет і саступкі, якія ім робяць мужчыны кажуць так:*

*Муж кажа: лён, жонка кажа: грэчка,  
Не кажы ты ні славечка,  
Няхай будзе з лёну грэчка,  
Муж кажа: рыба, жонка кажа : рак,  
Няхай так, няхай сяк,  
Няхай будзе з рыбы рак!»* [1, с. 491].

Галавенства мужчыны ў сям’і накладала адбітак і на адносіны паміж роднымі людзьмі. Э. Ажэшка згадала наступную прыпавесць: «Мужчына вяртаецца дамоў з працы і, паспытаўшы баршчу з місы, пададзенага яму маткай, бурчыць: “От, матка, згатавала боршч, толькі свінням выліць!”. Маці адказвае: “Гэта не я, а твая Гануля гатавала!” Мужчына зноў каштуе боршч, круціць галавой і, амаль задаволены, кажа: “Пасаліць толькі трэба, смачны!”» [1, с. 503].

Як бачым, адносіны да нявесткі ў сям’і – цэнтральнае звяно паразуменняў паміж жонкай і мужам. Адсутнасць талерантнасці паміж свёкрам і нявесткай магла прывесці да выбуху незадаволенасці жонкі і прыкрых абраз блізкіх людзей. А ўменне своечасова зразумець сітуацыю і адпаведна яе ацаніць – важны крытэрыў годнасці галавы сям’і.

«Усе мужчыны звычайна ўмелі цясярыць і навучалі гэтай справе сыноў, каб яны спачатку маглі зладзіць лаўку, стол, зэдлік і іншую простую мэблю для хаты, а затым збудаваць і абсталяваць гаспадарчыя пабудовы. У 13 – 14 гадоў бацькі вучылі сыноў выконваць больш складаную мужчынскую работу: араць, баранаваць, касіць», – адзначае Т. І. Кухаронак [6, с. 294].

У сваім падарожжы па Нёманскаму краю Э. Ажэшка апавядала пра асабістыя назіранні за людзьмі і іх нормаў адносін. Так, у адным з сялянскіх двароў пісьменніца разам з іншымі падарожнікамі ўбачыла траіх чалавек: ужо сівога, але яшчэ моцнага дзеда, дарослага прыстойнага мужчыну і зграбнага 13-гадовага падлетка. Яны былі надта занятыя, бо перавозілі тоўстыя і доўгія дошкі з адной часткі двара ў сад, дзе будуць будаваць

увосень хату. «Са здзіўленнем заўважаем, – пісала Э. Ажэшка, – што трынаццацігадовы падлетак на выгляд даволі далікатны, добра дапамагае бацьку і дзеду. Пытаемся ў бацькі ці не шкодзіць хлопцу такая цяжкая праца? Атрымліваем адказ: “А што ж рабіць?” І тлумачыць, што калі забралі ў войска Хвядора (старэйшага), то малодшы Васілёк павінен брацца за работу» [1, с. 471]. Як бачым, абставіны ставяць падлетка перад суровымі выпрабаваннямі, якім падпарадкоўваецца ўся сям’я, у тым ліку і дзеці.

Інфарматар В. Галавач са Стаўбцоўшчыны, гутарку з якой праводзіла Т. І. Кухаронак, расказала наступнае: «Хлопцам ужо было з вечара сказана, хто куды пойдзе на работу і што ўжо заўтра рабіць. І тата гаварыў, і мама, як то кажуць, на сямейным савеце. Мы ўжо ведалі ўсе, устаўшы, і ўсе слухаліся. Мы ў школу ходзячы, з меншым братам паедзем на саначках у лес і прывязём дроў зімой, бо дроў было малавата. Мы на гэтых санках прывязём галля, з горкі, лёгенька самі шчэ сядзем, пакатаемся. Памагалі ўсё рабіць. Гэта нам не было і цяжка, гэта ўсё нам было за гулі». Сялянская сям’я вымушана была, улічваючы ўзрост і фізічныя магчымасці дзяцей, выкарыстоўваць іх працу. Як падсумоўвае Т. І. Кухаронак, у традыцыйнай сям’і бацькі імкнуліся перадаць дзецям увесь комплекс ведаў, уменняў, навыкаў, якімі валодалі самі: «У гэты комплекс уваходзілі рэлігійныя, маральныя, этыкетныя, гаспадарча-эканамічныя (земляробчыя, жывёлагадоўчыя), а таксама звязаныя з гаспадарча-эканамічнымі патрэбамі веды: метэаралагічныя, астранамічныя, тапаграфічныя, каляндарныя, рамесныя, вытворчыя, абрадавыя, звычайныя, этнапедагагічныя, медыцыянскія, кулінарныя і іншыя. Вопыт нялёгкага жыцця сялян падказваў бацькам, што клопат іх не павінен абмяжоўвацца неадкладнымі задачамі, гэта значыць “абуць, апрануць, накарміць”. Не менш важным з’яўлялася арганізаваць жыццё дзяцей так, каб яны былі поўнасьцю прыстасаваны да самастойнага вядзення гаспадаркі ў будучым» [6, с. 295].

Ці змяняўся сацыяльны статус мужчыны як галавы сям’і, калі ён становіўся айчымам – няродным бацькам чужым дзецям? У шматтомніку «Беларусы» (том «Сям’я») даецца наступнае азначэнне паняццю: «...айчым (вотчым, воччым, атчым, аччым) – няродны бацька, ва ўсходняй і паўночна-ўсходняй частках Беларусі часцей сустракаецца назва “воччым”, у астатніх – “айчым”, “”атчым”, “аччым”» [2, с. 153]. «У айчыма чэрці пад вачыма», – так у народзе гаварылі пра мужчыну, які стаў няродным бацькам дзецям.

У народным меркаванні існаваў устойлівы стэрэатып: айчым не бацька родны, ён часта горш ставіцца да дзяцей, фізічна іх карае. А калі ў жыцці сям’і з’яўляюцца і родныя дзеці айчыма, то жыццё няродных дзяцей становіцца яшчэ больш цяжкім: «Падзел на “сваіх” і “чужых” і адпаведныя адносіны – характэрная рыса жыцця з айчымам. Калі айчым прыходзіў у сям’ю жонкі, то выконваў ролю прымака. У выпадку пераходу жонкі ў сям’ю мужа – ён гаспадар. Усе дзеці ў сям’і звалі яго бацькам пры звароце да яго» [2, с. 153].

Аднак, згодна з традыцыяй, бацька з’яўляўся цэнтрам сямейнага атачэння, выступаў узорам паводзін, правільнай жыццёвай арыентацыі, прыкладам мужнасці і адказнасці для сына, а сын для бацькі – гэта апора,

працяг яго спраў, яго нашчадак, – занатаваў у сваіх працах І. Д. Гарбачэўскі, айчынны краязнаўца, настаўнік, фалькларыст [3, с. 2 – 17]. «Паважаў бацьку сын, шанавалі сына бацька», – народнае выслоўе найлепшым чынам падае сэнс узаемаадносін бацькі і сына. На працягу многіх стагоддзяў захоўвалася ўстойлівая традыцыя аўтарытарнасці ўлады галавы сям’і – бацькі, і гэта накладвала адбітак на выхаванне дзяцей.

Дадзеная традыцыя абавязвала як жонку, так і дзяцей «слухаць» бацьку, бо яму прадпісвалася роля «вышэйшага дысцыплінарара» (Л. В. Ракава). Такое становішча было замацавана звычайна адносна старэйшых мужчын у сям’і.

Калі дзяўчынку, дачку вучыць хатнім справам маці, то сына павінен навучыць бацька, і гэта няпісаны закон. Адносіны да сына былі патрабавальныя і стрыманыя, бо ў ім бацька, нягледзечы на прызнанне роўнасці як наследніка роду, сям’і, прозвішча, хутчэй за ўсё на неўсвядомленым узроўні, бачыў саперніка.

У кожнай беларускай сям’і бацькі вельмі радаваліся з’яўленню першага дзіцяці – звычайна бацька жадаў нараджэння хлопчыка. Дадзеныя ўяўленні знайшлі шырокае ўвасабленне ў беларускай песеннай культуры:

*...Дзякуй Богу, дзякуй Богу,  
Што сыночка маем.  
А ён ляжыць у качэльцы,  
Абманачку смокчыць,  
А жоначка з мужаньком  
Бяседачку топчыць [7, с. 217].*

Гарманічнае выхаванне дзіцяці ў дружнай і ладнай сям’і падтрымлівалася грамадскай думкай: «Дзе ў сям’і лад, там дзеці добра гадуюцца». Вось якія кранальныя радкі знаходзім у беларускай песеннай творчасці:

*Цалюе ды мілюе Ванечка  
Жанушку, да сваю душку:  
– Жана, мая мілая,  
Радасць мая дарагая,  
Парадзіла мне сыночка,  
Яснага сакалочка... [7, с. 226].*

У нараджэнні сына маладыя бацькі бачылі працяг традыцыі, павязь пакаленняў, дапамогу ў старасці: «Змоладу – на пацеху, / А на старасці – к перамене, / Ён нашы ручанькі пераменіць, / Ён нас к старасці пашануе» [7, с. 226]. Сувязь бацькі і дзіцяці адчуваецца задоўга да нараджэння нашчадка. У пастаянным клопаце пра дабрабыт і будучыню сям’і мужчына праводзіць сваё жыццё:

*Ходзіць бацька па гумну,  
Глядзіць дзетку ў кутку,  
Кладзе туды па куску, прыгаворвае:  
– Трэба, трэба запас мець,*



*Бо яшчэ адзін ядак прыдзець... [7, с. 217]*

Шматлікія народныя выслоўі пацвярджаюць меркаванне аб тым, што ў сям’і назіралася пераемнасць якасцей і рыс характару паміж бацькам і сынам, што ў многім залежала ад выхавання і прыкладу старэйшых: «*Які дуб – такі тын, які бацька – такі сын*»; «*Калі бацька рыбак, то й сын у ваду паглядае*».

Моцная вера ў нашчадкаў, сваіх дзяцей была сфарміравана ў працэсе шматлікіх жыццёвых практык. Так, у вуснай народнай творчасці сустракаюцца наступныя радкі:

*Раса пала на травіцу,  
Наша мама – парадніца,  
Дзевяць сыноў нарадзіла,  
А дзiesiąтую дачушку.  
Яе браты калыхалі,  
Калышачы, прымаўлялі:  
– Люлі-люлі, сястрыца,  
Спі доўга, расці скоры,  
Сваёй маме на пацеху,  
Чужым людзям на ўспамогу... [7, с. 228].*

Як бачым, бацькі клапаціліся аб тым, каб сям’я была шматдзетнай, бо лічылі, што калі ў сям’і дзяцей многа, то і шчасця больш. Аднак бацькі марылі не толькі аб сынах, але і пра дачок. У прыведзенай песні акрэсліваецца доля і тых, і другіх. Абавязковасць працягу традыцыі, у тым ліку шанавання старэйшых пакаленняў, і радасць ад нараджэння новых пакаленняў праходзіць чырвонай стужкай у вуснай народнай творчасці, спеўнай традыцыі беларусаў.

Аўтарытэт бацькі ў сям’і падмацоўваўся не толькі яго прыкладам як працаўніка, ахоўніка сям’і, але і клопамі, штодзённымі справамі. Дзеці, выказваючы да бацькі бясспрэчную павагу, звярталіся да яго з дапамогай паважлівых і памяншальна-ласкавых слоў: «тата», «татусь», «татуля», «папа», «бацько», «бацюхна», «аецц» і іншых [2, с. 151 – 153].

Беларускія этнографы, у прыватнасці Т. І. Кухаронак, Л. В. Ракава, І. І. Калачова, у сваіх працах адзначаюць, што мужчыны вельмі ганарыліся сваімі сынамі [2; 5; 6, с. 292]. На думку Т. І. Кухаронак, «менавіта пад уплывам бацькі ў сыноў фарміраваліся і фарміруюцца мужчынскія якасці: мужнасць, спрыт, вынослівасць, настойлівасць, рашучасць, ініцыятыўнасць, пачуццё адказнасці, павага да маці, жанчыны, спагада да слабых, гатоўнасць абараняць іх і сваю годнасць» [6, с. 292].

«Звычайнае права беларусаў патрабавала паважлівых і клапацілівых адносін да бацькоў. Малодшы сын, згодна звычайу, ажаніўшыся, заставаўся жыць у сям’і бацькі і маці, даглядаць і карміць іх у старасці і адначасова быў іх нашчадкамі» [2, с. 154].

Адносна дачок бацька праяўляў цярыпенне, пяшчоту, замілаванне, «патураў» ім. Традыцыя вымагала: дачка – гэта будучая маці, жонка, яе знаходжанне ў бацькоўскай хаце нядоўгае, таму да дачкі трэба ставіцца з пяшчотай, клапаціцца аб яе дабрабыце. «Яшчэ паспеюць напрацавацца», –

казалі аб дзяўчынках, маючы на ўвазе неабходнасць рана ці позна расставіцца з імі, аддаваць мужу, у хату свекрыві. Рэдка сустракаліся выпадкі, калі дачка была настолькі блізкая з бацькам, што магла даверыць яму самыя інтымныя тайны дзявоцкіх мар і надзей. Для дачкі бацька выступаў ахоўнікам і правобразам будучага мужа, мадэлі сваёй сям'і.

Як бачым, мужчына ў традыцыйным грамадстве ў межах сям'і выконваў шматлікія ролі і займаў высокую статусную пазіцыю, якая ўплывала на дабрабыт і духоўнае жыццё блізкіх і родных людзей. Ён быў прызнаным аўтарытэтам, галавой сям'і, дбайным гаспадаром, бацькам. Даследаванне вобраза мужчыны ў прасторы традыцыйнай беларускай культуры дазваляе пашырыць пазнанне сацыяльнай гісторыі беларускага народа, уяўленні сучаснікаў аб фундаментальных асновах паўсядзённага жыцця.

### ЛІТАРАТУРА

1. Ажэшка, Э. Выбраныя творы / Э. Ажэшка; уклад., прадм., камент. В. Гапавай. – Мінск: Беларускае кнігазбор, 2000. – 508 с.
2. Беларусы / рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск: Беларуская навука, 2001. – Т. 5. Сям'я. – 375 с.
3. Горбачевский, И. Д. Сельский учитель / И. Д. Горбачевский. – Витебск: Губернская тип., 1895. – 17 с.
4. Жлоба, С. П. Народная педагогика Полесья, по материалам этнографических исследований / С. П. Жлоба. – Брест: Изд-во БрГУ им. А. С. Пушкина, 2002. – 324 с.
5. Калачова, І. І. Мужчынскае і жаночае ў традыцыйнай культуры беларусаў / І. І. Калачова. – Мінск: Беларуская навука, 2019. – 166 с.
6. Кухаронак, Т. І. Бацькоўства ў традыцыйнай культуры беларусаў / Т. І. Кухаронак // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 14. – С. 289–296.
7. Радзіны. Абрад. Песні / уклад і сістэм. тэкстаў Г. А. Пятроўскай [і інш.]; рэдкал.: А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск: Беларуская навука, 1998. – 637 с.

### РЕЗЮМЕ

В статье представлены основные черты уклада жизни традиционной белорусской семьи, рассматривается образ мужчины в семейном окружении во 2-й половине XIX – начале XX в.; приводятся примеры разных типов взаимодействий с женой, детьми, родственниками в различных обстоятельствах; реконструируются социальные роли и статусы мужчины как главы семьи, труженика и отца.

### SUMMARY

In this article the way of life of a traditional belarusian family is described, the image of a man as a part of family in the second half of XIX – the beginning of XX century is considered, the examples of a man's circumstantial behavior regarding his wife, children and other relatives are given, the social roles and statuses of a man as a leader, a worker and a father are reconstructed.

**ВЯЧОРКІ Ў СІСТЭМЕ ЎЗАЕМААДНОСІН БЕЛАРУСКАЙ  
СЯЛЯНСКАЙ МОЛАДЗІ Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ ГРАМАДСТВЕ (2-Я  
ПАЛОВА XIX – ПАЧАТАК XX СТ.)**

*Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Формы і прынцыпы камунікацыі моладзі заўсёды прывабліваюць асаблівую ўвагу даследчыкаў як найбольш насычаных і паказальных для вызначэння ключавых аспектаў той ці іншай культуры. Баўленне часу моладзю ў беларускім традыцыйным грамадстве як мела аўтаномныя формы, так і магло адбывацца з удзелам сталых сялян грамады, але ў любым выпадку было трывала інтэгравана ў сістэму ўзаемаадносін сялянскай абшчыны. Адною з самых сацыяльна і культурна насычаных форм узаемаадносін беларускіх сялян былі вячоркі.

Вячоркі з'яўляюцца адной з самых цікавых і змястоўных форм грамадскіх узаемаадносін у беларускай традыцыйнай культуры. Гэтая сацыяльна-культурная з'ява прываблівала ўвагу этнографаў і фалькларыстаў XIX ст. (М. В. Доўнар-Запольскага, М. Я. Нікіфароўскага, З. Ф. Радчанкі, Е. Р. Раманава і інш.), а таксама займае важнае месца ў навуковых працах сучасных даследчыкаў традыцыйнай грамадскай культуры (В. М. Бялявінай, Г. І. Каспяровіч, Т. І. Кухаронак, І. У. Чаквіна і інш.). Актуальнасць гэтага напрамку даследаванняў вызначаецца і тым, што пры вывучэнні беларускага традыцыйнага грамадства звычайна непрапарцыянальна малая ўвага надаецца сістэмнаму аналізу культуры адпачынку.

Звычайна пад паняццем «вячоркі» маецца на ўвазе сход моладзі па вечарах восенню і зімой з мэтай павесяліцца ці папрацаваць у вясёлай атмасферы. Адкрытым застаецца пытанне аб тым, што з'яўлялася базавым складнікам вячорак: працоўны ці забаўляльны або абодва кампаненты. Вячоркі як форма грамадскіх узаемаадносін традыцыйнага грамадства змяшчаюць у сабе шэраг культурных пластоў і адасобленых аспектаў грамадскай культуры.

Падкрэслім наступныя асаблівасці вывучэння і інтэрпрэтацыі паняцця «вячоркі»: часта яго азначэнне ў навуковых крыніцах з'яўляецца ўніверсальным для апісання цэлага комплексу дастаткова варыятыўных форм камунікацыі, але нязменным застаецца вызначэнне ключавой ролі моладзі ў дадзеным відзе ўзаемаадносін.

Назіраецца лакальная і тыпалагічная варыятыўнасць у дачыненні да назваў разнастайных форм узаемаадносін моладзі, што комплексна можна вызначыць як «вячоркі». У пэўных выпадках пад адной назвай могуць сустракацца тыпалагічна і каляндарна варыятыўныя формы баўлення часу моладзі, у іншых – аднолькавыя ці падобныя формы вызначаюцца рознымі тыпалагічнымі азначэннямі.

Умоўная класіфікацыя тыпалагічных форм вячорак выглядае наступным чынам. Паводле працоўнага складніку ў крыніцах зафіксавана

тры тыпы вячорак: толькі працоўныя, толькі забаўляльныя і працоўна-забаўляльныя.

Вячоркі, удзельніцы якіх сыходзіліся выключна з мэтай сумеснай працы, пасля чаго будзённа разыходзіліся па хатах, у крыніцах называюцца «попрадкі» [3, с. 203; 4, с. 19], «супрадкі» [6, с. 142; 15, с. 279 – 280; 16, с. 9] або проста «вячоркі» [14, с. XXI; 7, с. 67], «вечарніцы» [16, с. 370], «пасядзелкі» [12, с. 148; 16, с. 186].

А. Я. Багдановіч так апісваў працоўныя вячоркі-попрадкі: «А попрадкі – дзелавыя сходы, дзе дапускаецца тое, што не перашкаджае справе, а толькі яе ажыўляе: песні, з намаганнямі на дасціпнасць размова, гутарка, жарты, але ў строгіх хатах у межах прыстойнасцяў, інакш гаспадыня абарве, прысароміць таго, хто не стрымаўся, а тое і на дзверы пакажа, займальныя і дасціпныя анекдоты, часам казкі, калі здарыцца ўмелы апавядальнік ці апавядальніца» [3, с. 203].

Працоўныя вячоркі нельга вызначаць як толькі моладзевую форму ўзаемаадносін. На працоўныя вячоркі збіраліся таксама сталыя жанчыны, хлопцы і мужчыны хоць і завітвалі, але рэдка. Найбольш распаўсюджаны такі тып вячорак быў восенню і зімой. Для вячорак, як правіла, дзяўчатамі ў складчыну наймалася хата, яе выбіралі абачліва, каб яна была прасторная, зручная, з падатлівымі гаспадарамі [8, с. 289].

Працоўныя вячоркі, якія зацягваліся да ночы і ўдзельніцы якіх маглі нават начаваць разам, вызначаюцца ў крыніцах як «наначкі» [4, с. 19; 14, с. XXI, с. 91; 15, с. 279 – 280; 16, с. 190] або «досвіткі» [17, с. 14]. Часцей «наначкі» адбываліся вясной і летам, але мелі месца і ў іншы час.

У святочныя вечары восенню і зімой, найперш падчас Каляд, адбываліся вячоркі з выключна забаўляльным зместам. У крыніцах яны вызначаюцца як «вечарынка» [3 с.139, 437 – 438; 6, с. 146; 7, с. 453 – 454], «вечарніцы» [2, с. 95; 10, с. 59] і, асабліва часта, «ігрышчы» [2, с. 95; 15, с. 122; 16, с. 189 – 190].

Часта святочныя вячоркі адбываліся ў той жа хаце, дзе і працоўныя, але таксама маглі склікацца ў лазні ці карчме. Падчас іх рабілася смачнае частаванне, амаль заўсёды запрашаўся музыкант, ладзіліся танцы-скокі, вясёлыя гульні, спевы, жарты. У час святочных вячорак атмасфера была больш вясёлай, свабоднай і насычанай эмоцыямі. Асаблівым настроем адрозніваліся забаўляльныя вячоркі, калі адбываліся ў карчме. Менавіта падчас іх праяўлялася найбольшая вольнасць у паводзінах моладзі. Але пры гэтым, як правіла, у карчме абавязкова знаходзіўся нехта са сталых сялян, што з'яўлялася пэўнай формай кантролю грамады за паводзінамі моладзі.

Паняцце «ігрышча» ў крыніцах таксама ўжываецца вельмі варыятыўна. З аднаго боку, пад ім маецца на ўвазе вясёлае непрацоўнае баўленне часу моладдзю ў вяснова-летні перыяд на свежым паветры, і па гэтым прынцыпе адбываецца супрацьпастаўленне вячоркам, якія праходзілі пераважна восенню і зімой [2, с. 88; 3, с. 203]. Падчас летніх ігрышчаў гулянні моладзі адбываліся на свежым паветры, часта з карагодамі і жартоўна-спартыўнымі гульнямі. Гэта магло пашыраць склад удзельнікаў: «Калі пагулянка ідзе на

двары, на гумне, на поплаве, як гэта звычайна вясною і летам, то падлеткі дапускаюцца ці іх церпяць. Але калі скокі ідуць у хаце, дзе цеснавата ці народу шмат, то малышы і падлеткі бязлітасна выганяюцца. Пры гэтым назіраецца ўзроставае цэнз: каму хутка танцы спатрэбяцца, а хто яшчэ можа пачакаць, не к спеху!» [3, с. 440 – 441].

З іншага боку, у шэрагу крыніц «ігрышчамі» называюцца зімовыя і восеньскія забаўляльныя вячоркі, асабліва часта падчас Каляд. Магчыма, адрозненне паміж забаўляльнымі вячоркамі і ігрышчамі заключалася ў тым, што апошнімі называлі больш нязмушаныя і вольныя вячоркі ў карчме [3, с. 530; 5, с. 495; 9, с. 29]. Але існуе шэраг крыніц, дзе «ігрышчамі» называюцца таксама забаўляльныя зімовыя вячоркі ў хаце [1, с. 229; 2, с. 95; 5, с. 495; 8, с. 289; 15, с. 122 – 123, 548].

Распаўсюджанай таксама з’яўлялася працоўна-забаўляльная форма вячорак, што складаліся з дзвюх частак: падчас першай удзельніцы працавалі, а пасля праца адкладвалася, завітвалі хлопцы і пачыналася забаўляльная частка [8, с. 289 – 290].

Вячоркі-попрадкі, на якія збіралася моладзь, часта пераходзілі ў вячоркі-вечарынкi, у адрозненне ад падобных сходаў сталых жанчын. Спачатку дзяўчаты пралі, ціха спяваючы ці слухаючы казкі кагосьці са старых, пасля гуртам прыходзілі хлопцы, падсаджваліся да дзяўчат, мелі месца абдымкі, пацалункі, шчыпанні, а спосабам выказвання ўзаемнай сімпатыі з’яўлялася незаўважнае рукапацісканне ці «паданне» [8, с. 290; 12, с. 14]. М. В. Доўнар-Запольскі сцвярджаў, што пэўная вольнасць зносін на вячорках не толькі дапускалася, але і патрабавалася звычай, а дзяўчыну, якая празмерна супраціўлялася звычайным памяркоўным жартам, маглі выгнаць з вячорак [8, с. 290]. Аўтар адзначаў паводле назіранняў у Рэчыцкім, Мазырскім і Мінскім паветах, што на вячорках усе роўныя, любы бедны і непрыгожы хлопец мог падсесці і пажартаваць з самай прыгожай і багатай дзяўчынай, нават калі яны не былі парай, а дзяўчына не мела права не дазволіць падсесці да яе, не магла грубіяніць, абразіць ці ўдарыць хлопца [8, с. 290]. А. Я. Багдановіч маляўніча апісваў адносіны паміж прадстаўнікамі рознага полу на такіх вячорках: «Тут хлопцы храбрыліся адзін перад адным, як цецерукі на такавішчы, а цяцеркі вакол сядзелі, – глядзелі – чыя возьме, сціпла маўчалі, але добра ведалі, што для іх храбрацца. Час мінаў, галоўным чынам, у скоках, пад музыку, і “прыпеўкі” <...> дасціпныя, вясёлыя, часам разухабістыя, часам “сціплыя”» [3, с. 438].

Значная роля вячорак у сістэме грамадскіх узаемаадносін вызначаецца таксама тым, што яны выконвалі шэраг важных для грамады функцый. Камунікатыўная функцыя заключалася ў тым, што падчас вячорак адбывалася насычаная камунікацыя моладзі паміж сабой і са сталымі прадстаўнікамі грамады, якія амаль заўсёды прысутнічалі на вячорках, часта апавядалі казкі, гісторыі з паўсядзённага жыцця.

Інтэграцыйная функцыя вячорак праяўлялася ў тым, што сялянская моладзь уключалася ў сістэму грамадскіх узаемаадносін, агульны рытм супольнасці. Адсюль вынікае і нарматыўная функцыя: старэйшыя маладыя

людзі трансліравалі больш маладым нормы грамадскіх паводзін, а прадстаўнікі сталага пакалення ажыццяўлялі кантроль за тым, каб моладзь гэтыя нормы не парушала.

Відавочнай з'яўляецца забаўляльная функцыя вячорак. Моладзь збіралася разам, каб весела праводзіць час: спяваць, слухаць казкі, жартаваць, ладзіць жартоўныя спаборніцтвы падчас працоўных вячорак, удзельнічаць у гульнях і танцаваць падчас забаўляльных вячорак [13, с. 148].

Падчас такой камунікацыі моладзь рознага полу лепш даведвалася пра якасці і здольнасці кожнага, адбывалася збліжэнне паміж патэнцыяльнымі парамі, з чаго вынікае шлюбная функцыя вячорак [11, с. 14]. Наступны фальклорны тэкст паказвае непасрэдную сувязь паміж моладзевымі вячоркамі і шлюбам, падкрэслівае гэтую заканамерную паслядоўнасць: *«Ах, и дай нам Бог, нам Кыляд даждать, / Ай люли. Люли, нам Кыляд даждать; / Мы пайдем, пайдем, мы на йгрищика, / Ай люли, люли, мы на йгрищика. / Мы с игрищик – на заручины, / А з заручиник – ны высельька. / Я пайду, пайду к свайму батюшки: / “А дай мне, батюшка, вырына кыня!” / – Зы кыня, дитя, слова нетути, / – Паежжай, дитя, на вясельяка, / Ты гуляй, дитя, а як сам знаши, / Ни удиўляй, дитя, ты добрых людей»* [7, с. 23]. Яскрава шлюбная функцыя дэманструецца праз гульню «Жаніцьба Цярэшкі», якая амаль заўсёды ладзілася падчас забаўляльных вячорак [15, с. 123; 16, с. 186 – 187].

Таксама фіксуецца і функцыя вячорак як месца і часу для легітымізацыі новага статусу маладых сялян. Напрыклад, калі дзяўчыну засваталі, яна імкнулася хутчэй пайсці са сваім абраннікам на вячоркі і засведчыць свой новы статус [15, с. 462].

Функцыя сацыялізацыі праяўлялася падчас вячорак ва ўсім сваім спектры. Маладыя людзі трансліравалі адзін аднаму нормы паводзін, а часам і прыклады санкцый за іх парушэнне, неад'емнай структурнай часткай вячорак з'яўлялася актыўная трансляцыя фальклорных твораў, якія ў традыцыйнай культуры мелі выключнае значэнне для сацыялізацыі асобы: выконвалі песні, старыя сяляне часта апавядалі казкі і гісторыі з уласнага жыццёвага вопыту [16, с. 9]. Падчас працоўных вячорак сталыя дасведчаныя жанчыны вучылі маладых правільна і спрытна працаваць. Маладым дзяўчатам можна было пераняць замацаваную працоўную традыцыю. Часта на вячорках адбывалася і інтымная сацыялізацыя, калі замужнія жанчыны навучалі маладых дзяўчат, якія рыхтаваліся да шлюбу, тонкасцям шлюбнага жыцця [6, с. 141].

Такім чынам, вячоркі ў беларускай традыцыйнай культуры з'яўляліся значнай комплекснай поліфункцыянальнай формай узаемаадносін сялян, асабліва моладзі. У крыніцах яны фіксуюцца праз шэраг азначэнняў. Тыпалагічная варыятыўнасць вячорак залежала ад месца і часу правядзення, складу ўдзельнікаў, лакальных асаблівасцяў грамадскіх традыцый. Вячоркі займаюць адметнае месца ў структуры грамадскіх адносін беларускіх сялян, вылучаюцца насычанасцю камунікацыі і ўтрымліваюць спектр грамадскіх функцый: камунікатыўную, забаўляльную, інтэграцыйную, шлюбную, легітымізацыі, сацыялізацыі.

Пры далейшым навуковым вывучэнні дадзенага аспекту традыцыйнай культуры варта ўлічваць пазначаную варыятыўнасць звестак, складанасць класіфікацыі вячорак у навуковых крыніцах, у тым ліку за кошт лакальных адрозненняў. Вывучэнне гэтай сферы традыцыйнай культуры мае вялікую даследчую перспектыву ў накірунку ўдасканалвання класіфікацыі форм узаемаадносін і інтэрпрэтацыі іх зместу.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Анимелле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимелле // Этнографический сборник. – 1854. – Вып. II. – С. 111 – 268.
2. Бессонов, П. А. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. А. Бессонов. – М. : Тип. Бахметева, 1871. – LXXXI, III, 176 с.
3. Богданович, А. Е. Я всю жизнь стремился к свету : в 2 кн. / А. Е. Богданович ; сост., авт. предисл. А. Ващенко. – Минск : Литература и искусство, 2012. – Кн. 1. Мои воспоминания. – 544 с.
4. Варлыга, А. Чатыры урачыстасці / А. Варлыга. – Нью-Ёрк : Заранка, 1970. – 53 с.
5. Дембовецкий, А.С. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях : в 3 кн. / А. С. Дембовецкий. – Могилёв: Тип. Губернского правления, 1882. – Кн. 1. – 25, 782 с.
6. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник : в 4 т. / В. Н. Добровольский. – СПб. : Тип. Е. Евдокимова, 1891. – Т. I. – XXVII, 716 с.
7. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник : в 4 т. / В. Н. Добровольский. – М. : Тип. А. В. Васильева, 1903. – Т. IV. – XVI, 720 с.
8. Довнар-Запольский, М. В. Заметки по белорусской этнографии / М. В. Довнар-Запольский // Живая старина. – 1893. – Вып. 2. – С. 283 – 296.
9. Зенькович, А. Верования и обряды жителей Могилёвской губернии – белорусов / А. Зенькович, В. Зенькович // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – Т. 28. Труды этнографического отдела. – Кн. 4. – М., 1877. – С. 26 – 33.
10. Косич, М. Н. Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни / М. Н. Косич // Живая старина. – 1901. – Вып. 3 – 4. – С. 1 – 88.
11. Крачковский, Ю. Ф. Быт западнорусского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Университетская типография, 1874. – 212 с.
12. Никифоровский, Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. VIII. Сбязи, прочки, вонки, уходы / Н. Я. Никифоровский // Этнографическое обозрение. – 1899. – №1 – 2. – С. 1 – 18.
13. Никифоровский, Н. Я. Очерки прстонародного життя-быття в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности: этнографические данные / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – [4], VIII, 552, CLIV с.
14. Радченко, З. Гомельские народные песни (белорусские и малорусские) / З. Радченко. – СПб. : Тип. В. Безобразова и Комп., 1888. – II, XLIII, 265, III с.
15. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – VIII, 600 с.
16. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Императорской Академии наук, 1902. – Т. III. Описание жилища, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право; чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, северья, приметы и т.д. – IV, 535 с.

17. Waclawa. Jeszcze słów kilka o zwyczajach i pieśniach ludu w gubernii Mińskiej / Waclawa // Tygodnik illustrowany. – 1869. – Т. 4. – № 84. – S. 66 – 69.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению одной из форм общественных отношений крестьянской молодёжи в белорусском традиционном обществе – вечёркам. Акцент сделан на классификации видов вечёрок согласно упоминаниям в этнографических источниках. Научная статья содержит также анализ структурных элементов и ключевых функций данной формы общественных отношений молодёжи. Отмечена важная роль вечёрок в социализации белорусских крестьян. Также вечерки являлись важным элементом культуры отдыха в белорусском традиционном обществе.

#### SUMMARY

The article is devoted to the consideration of one of the forms of social relations of peasant youth in the belarusian traditional society – «viachorki». The emphasis is placed on the classification of species of viachorki according to references in ethnographic sources. The scientific article also contains an analysis of the structural elements and key functions of this form of social relations among young people. The important role of «viachorki» for the socialization of belarusian peasants is noted. «Viachorki» were also an important element of the culture of recreation in the belarusian traditional society.

*Кастрыца А. А.*

### **НАРОДНЫЯ ВЕРАВАННІ, ЗВЯЗАНЫЯ СА СМЕРЦЮ, У ТРАДЫЦЫЙНАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2021)*

Пытанні разумення смерці, знакі-прадказанні яе надыходу, праблемы прыняцця і парады па падрыхтоўцы да пераходу ў «іншасвет», успрыманне яе як маркёра трансляцыі маральна-этычных каштоўнасцей, пакарання або ўзнагароды, заканамернага выніку існавання чалавека ў «гэтым» свеце і падрыхтоўкі да наступнага прадстаўлены ў большасці сусветных культурных традыцый.

У народных вераваннях Гомельшчыны прыход чалавека на «гэты» свет, як і яго лёс, звязваецца са з'яўленнем у небе зоркі: «*Зорачка на небе засвяцілася – душа людская*» (зап. ад Ганны Дзмітрыеўны Бельскай, 1936 г. н., у в. Юравічы Калінкавіцкага р-на)<sup>1</sup>; «*Калі нараджаецца чалавек – на небе загараецца зорка*» (зап. у в. Клянок Буда-Кашалёўскага р-на) [1, с. 325]. Адпаведна адыход чалавека прадказваецца знікненнем зоркі: «*Зорка падае – чалавек памірае*» (зап. ад Г. Д. Бельскай у в. Юравічы Калінкавіцкага р-на); «*Калі чалавек памірае – выходзіць яго зорка*» (зап. у в. Клянок Буда-Кашалёўскага р-на) [1, с. 325]. Траекторыя палёту зоркі сведчыла нават пра асаблівасці смерці: «*Калі паміраў чалавек, тады падала зорка. Ляціць хутка і прама – смерць была імгненнай, хутчэй за ўсё гэтага чалавека забілі. Ляціць*

---

<sup>1</sup> У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.



адносна няхутка – смерць была цяжкай, доўга ляжаў і балеў. Калі коса, то чалавек памёр сваёй смерцю» [2, с. 192].

Аб смерці меркавалі не толькі па зорках. У якасці яе знакаў або іх носьбітаў таксама маглі выступаць:

– прадстаўнікі жывёльнага свету, якія былі звязаны, паводле народных уяўленняў, з іншасветам, надзяляліся функцыямі медыятараў або нячыстых, небяспечных і да т. п.: ластаўкі («Калі ластачкі стукаюць у акно, то гэта к вельмі дрэннай справе, к смерці» – зап. ад Аксаны Міхайлаўны Валетавай, 1978 г. н., у г. Нароўля); крумкачы («Еслі крумкач закрычаў, то абязацельна пакойнік у дзярэўне будзе» – зап. ад В. П. Дзяржынскай, 1932 г. н., у в. Матнявічы Чачэрскага р-на); вераб’і («Калі верабей ці другая пціца пастукае дзюбою ў шыбку, будзе ў хаці смерць» – зап. ад Анастасіі Максімаўны Белкавец, 1919 г. н., у в. Майсеевічы Петрыкаўскага р-на); сабакі («Коль сабака крохі не з’ест ад хворага чалавека, то ён памрэ хутка» [2, с. 192]; «Калі сабака вуе ўночы, значыць, хто-нібудзь памрэ» – зап. ад А. М. Белкавец у в. Майсеевічы Петрыкаўскага р-на);

– расліны: вярба («Плачучая іва вырастае на тым месцы, дзе матуля плакала аб сваім дзіцяці. Кажуць, што нельга каля свайго дома спецыяльна саджаць гэтае дрэва, інакш у радзіцелей іх дзіця памрэ» – зап. ад Марыі Данілаўны Храпуцкай, 1929 г. н., у г. Добруш); рабіна («Рабіна пад акном – плоха. Кагда расла пад акном – усё была харашо, а кагда зрубілі, то брат памёр» – зап. ад Яўгеніі Пятроўны Пачтарэнка, 1927 г. н., у в. Старыя Навасёлкі Калінкавіцкага р-на); каштан («Каштана нельга садзіць у агародзе – будзе смерць» – зап. ад Васіліны Васільеўны Шчэрбін, 1941 г. н., у в. Абухаўшчына Калінкавіцкага р-на);

– прадметы варажбы як каляднай («Выцягвалі пеўня з-пад печы, клалі на дол угаль, жыта, персцень, зямлю і пускалі пеўня. Да чаго ён дакранеца – такая будзе твая доля. Угаль – смерць ад вогнішча. Зямля – смерць» – зап. ад Алены Андрэеўны Вергуновай, 1928 г. н., у в. Насовічы Добрушкага р-на), так і троіцкай («На Тройцу 3 вітыя бярозкі ўпрыгожвалі кветкамі, ля караня абвязвалі поясам, клалі страву і вадзілі карагоды, пелі песні. Праз тыдзень бярозкі развівалі... Калі дрэва не засохла – жыццё будзе доўгае, а калі засохла – правяшчалася смерць» – зап. ад Антаніны Міхайлаўны Чаранок, 1928 г. н., у в. Міхайлаўка Рэчыцкага р-на), купальскай («Дзеўкі ішлі пускаць вянкi на вадзе. Счыталі, што ў какой ... проста ўтоне – смерць, бяда» – зап. ад Марыі Іванаўны Кліменка, 1934 г. н., у в. Шарэйкі Калінкавіцкага р-на), якія атаясамліваліся са светам непазнанага, лічыліся сімваламі стасункаў з невядомым або ўвасаблялі сабой тое, што нясе ў сабе негатыў;

– сны пра смерць («Кажуць, сон сасніца пра смерць – да смерці» – зап. ад Валянціны Іосіфаўны Пархоменка, 1936 г. н., у в. Івакі Добрушкага р-на; «Еслі в доме есць бальной, а каму-та сніца, што із дома што-та вывозіца, то чалавек умрёт. Ілі выпадают зубы, ілі відзець себя в белам плацье, то смерць ці пасцель» – зап. ад Надзеі Пракопаўны Давыдзенка, 1917 г. н., у п. Перамога Гомельскага р-на), а таксама тыя, у якіх прысутнічаюць прадметы або аб’екты навакольнага асяроддзя з адмоўнай

афарбоўкай, напрыклад, пустыя грады («*Пустыя грады – к смерці*» – зап. ад Ніны Самуілаўны Баранавай, 1942 г. н., у г. Рагачоў);

– гукі: стук у акно («*Мая мама памерла 13 августа 1991 года. У дзень яе смерці стучыць у акно, я думаю, каб яшчэ пастучаў, тады адкрыю. Як толькі падышла – стук знік. Я зноў адышла, ізноў стучыць. Падыду – і стука няма*» – зап. у г. Рагачоў ад Вольгі Гаўрылаўны Собалевай, 1930 г. н., раней пражывала ў в. Ліскі Рагачоўскага р-на); незразумелыя гукі («*Дахожу да Сіланцьевіча і чую, як нешта стукае, як будта з машыны дровы сыплюцца. Да такі звук сільны. А назаўтра чую, што Сіланцьевіч памёр. Матка кажа, што смерць за ім прыходзіла*» [1, с. 325]); гукі, пачутыя ў працэсе варажбы («*У 11 вечара ішлі на поле ці ў агарод і крычалі на весь моц: “Доля мая, доля, адгукніся, адзавіся! З кім мне век векаваць?” Калі ў адказ пачуеш стук поезда – уедзеш далёка, стук дошак – смерць ідзе, загаўкае сабака – у то сяло пойдзеш замуж, калодзеж зарынеў – утопішся, гром стукне – смерць ад гразы*» – зап. ад Марыі Мацвееўны Зароўнай, 1925 г. н., у в. Стараселле Добрушкага р-на)

– незвычайныя (нехарактэрныя для паўсядзённага жыцця) здарэнні («*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 абвальвалася на другі дзень, таксама было знакам таго, што нехта з сям’і памрэ*» – зап. ад Галіны Іванаўны Жаўток, 1931 г. н., Уладзіміра Данілавіча Жаўток, 1924 г. н., у в. Марусенька) або прыродныя з’явы («*Калі зацвіталі сады другі раз – к няшчасцю, к пакойніку*» – зап. ад Ганны Цімафееўны Казлоўскай, 1940 г. н., у в. Стараселле Добрушкага р-на; «*Калі ўсіх ужо сады зацвілі, а ў аднаго гаспадара не, то гэта к смерці*» [2, с. 192]);

– часткі цела жывога чалавека («*Калі свербіць дзюбка носа – к мерцвецу*» – зап. ад А. М. Белкавец у в. Майсеевічы Петрыкаўскага р-на) і памерлага («*Калі ў мерцвеца не закрываюцца вочы, значыць хутка шчэ хто-нібудзь памрэ*» – зап. ад А. М. Белкавец у в. Майсеевічы Петрыкаўскага р-на; «*Еслі ў пакойніка мяккае цела і цёплы падбародак, то будзе ў сяле шчэ пакойнік*» – зап. ад Валянціны Антонаўны Зязётка, 1941 г. н., у в. Вербавічы);

– сустрэча з пахароннай працэсіяй: «*Не дай Бог сустрэць на дарозе пахаванне, таму што нехта з маладых хутка памрэ*» (зап. ад Вольгі Іванаўны Корбіт, 1914 г. н., у в. Слабажанка Хойніцкага р-на);

– ікона, якая падае: «*Калі ў хаце цёмна і ікону бачыш – абязацельна пакойнік будзе ... Калі свёкар паміраў, у нас як ляпнула ў хаце! Мы ў хату. Васілёва ікона ўпала, і сцекло не пабілася*» (зап. ад Любові Сільвестраўны Прыходзькі, 1933 г. н., у в. Лапаціна Гомельскага р-на); «*Калі “Божанька” (ікона) з сцяны ўпадзе – к смерці*» [2, с. 192].

Смерць уяўлялі па-рознаму: адны інфарманты апісвалі яе ў выглядзе мужчыны («*Пайшла я да вады, іду абратна, а хто-та лезе ў вакно на дварэ. Я прыглядзелася – мужчына ў куфайцы, высокі. Я яму кажу: “Куды лезеш?” А тут вакно стала трашчаць – і нікога няма. Я зайшла ў хату, а тут бацька мой памёр. Так я бачыла смерць*» [1, с. 325]), другія – жанчыны, маладой («*Улетку адзін мужык пасвіў коней, дадому ён вяртаўся праз могілкі.*

*Нечакана ён убачыў прыгожую маладую жанчыну ў чырвоным плаці, якая маніла яго рукой. Мужык падышоў да яе. Потым ён нічога не памятаў. Калі ж ачнуўся, то ўбачыў, што знаходзіцца ў сваёй хаце. Ён быў увесць ісцарапаны. Людзі казалі, што яго напаткала смерць. Праз некалькі месяцаў гэты мужык нечакана памёр»* – зап. ад Івана Селіверставіча Каленчукова, 1920 г. н., у в. Зябраўка Гомельскага р-на) або сталай («*Яны таксама бачылі смерць – старэнькую жанчыну ў белай вопратцы»* – зап. ад Лідзіі Сямёнаўны Скупой, 1930 г. н., у в. Леніна Добрушкага р-на), якія раптоўна з’яўляюцца і таксама раптоўна знікаюць. Пры гэтым усе інфарманты гаварылі пра тое, што смерць бачылі, калі яна прыходзіла да іншых. Час свайго адыходу з жыцця ніхто з іх нават не спрабаваў прадказваць або акрэсліваць хаця б нейкім чынам, аддаючы гэта права Богу («*Лёс вызначаецца, як родзіцца дзіця і яму назначаецца жыццё і смерць. Бог ведае, колькі ён жыве. Загараецца свечка – і чалавек жыве да тых пор, пакуль яна гарыць»* – зап. ад Марыі Аляксандраўны Калінавай, 1944 г. н., у в. Целяшы Гомельскага р-на) або «дастойным», якіх усё роўна вызначае Бог («*Час сваёй смерці ведалі толькі дастойныя. Ім было прадсказанне – сон»* – зап. ад Зінаіды Іванаўны Аўдзеевай, 1932 г. н., у в. Бальшавік Гомельскага р-на). Аднак і страху смерці ніхто з іх не выказваў. Хутчэй былі пакорлівасць («*усе там будзем»*), народная мараль («*лёгкую смерць заслужыць трэба»*, «*сваю смерць кожны “зарабатывае” сам»*), жыццёвая мудрасць і практычнасць («*Бог і пазнаў, што нядобра тое, што ведае чалавек час, калі ён памрэ. Што ж! Кожны робіць тое, чаго хопіць на век свой, а надоўга не хоча. Падумаў Бог і вырашыў, што нядобра гэта. Нічога не будзе. Вось чаму Бог зрабіў, што чалавек не ведае, калі памрэ»* (зап. ад С. М. Полубатонавай, 1925 г. н., у в. Кругавец Добрушкага р-на).

Лічылася, што цяжкая смерць давалася людзям, якія займаліся «нячыстымі справамі» – вядзьмаркам, «калдунам»: «*Ведзьмы паміраюць вельмі цяжка. Над імі нада разбіраць дах, каб лягчэй было паміраць. І перад смерцю ведзьмам усю сваю моц некаму перадаць»* (зап. ад Еўдакіі Ягораўны Бабкуновай, 1940 г. н., у в. Залессе Чачэрскага р-на).

Паводле народных уяўленняў, пасля смерці ёсць іншае жыццё («*Чалавек умірае, а душа ідзе на неба і вечна жыве. Цела хароніце, а душа ідзёт на ответ на небеса»* – зап. ад Вольгі Філіпаўны Жыліцкай, 1925 г. н., у в. Уваравічы Буда-Кашалёўскага р-на), а правам распараджацца далейшым лёсам душы чалавека таксама надзяляўся Бог, паколькі толькі ён мог даць поўную ацэнку ўсяму жыццёваму шляху чалавека: «*Пасля смерці Бог размяркоўвае, куды накіраваць чалавека. Калі ў чалавека няма грахоў і ён быў чэсным, добрым пры жыцці, то яго накіроўваюць у рай, дзе ён набывае вечнае жыццё. Жыве чалавек там шчасліва і бесклапотна. А калі чалавек грэшны або ён быў забойцам, яго накіроўваюць у ад, дзе ён расплочваецца за ўсе свае грахі. Там чэрці здэкваюцца над ім, сажваюць у кацёл з кіпячонай вадой і вараць або паджарваюць іх на агні»* (зап. ад Арыны Лаўрэнцьеўны Макеевай, 1908 г. н., у в. Бярозкі Гомельскага р-на).

Людзі ж не надзяляліся здольнасцю ацэньваць мудра ўчынкi памерлага пры яго жыццi, як i правам асуджаць яго, паколькi самi бязгрэшнымi не былі, таму пра нябожчыка павiнны былі гаварыць толькi добрае i малiцца на працягу сарака дзён знаходжання душы на «гэтым» свеце, а таксама падчас яе прыходу на Радунiцу i Дзяды, у бацькоўскія суботы: *«У час дзевяціны, саракавіны i гадавых памiнках галасілі на могілках. У бацькоўскую суботу ходзяць у царкву i наймаюць панiхіду, каб душы на тым свеце лягчэй было»* (зап. ад Настасі Васільеўны Зубрэў, 1945 г. н., у в. Глушкавічы Лельчыцкага р-на). Таксама не трэба было забываць пра тое, што абавязкова на лоб нябожчыку неабходна пакласці «прахадную» – *«дзве бумажкi з малiтвамі», «штось пахожае на паспарт»,* паколькi верылі, што яна неабходна для таго, *«каб яго (памерлага. – А. К.) прапусцілі на той свет»* (зап. ад Вольгі Васільеўны Касцючэнка, 1930 г. н., Сафіі Карнееўны Хвост, 1928 г. н., Ганны Паўлаўны Захожай, 1928 г. н., у в. Лубенікі Брагiнскага р-на). У адказ на гэта душы памерлых маглі спрыяць жывым: папярэджваць аб важных падзеях ці непрыемнасцях, даваць у сне парады, садзейнічаць ураджаю: *«...раней у труну клалі сена i палатно, тлумачачы гэта наступным чынам – “...там на тым свеце будзя іці нябожчык у рай, то пасцеля дарожку з гэтага палатна”, “...штоб лён радзіў”»* (зап. ад В. В. Касцючэнка, С. К. Хвост, Г. П. Захожай у в. Лубенікі Брагiнскага р-на). Рэчы, якія былі ў судакрананні з нябожчыкам, успрымаліся пераважна станоўча i валодалі, паводле народных вераванняў, прафілактычнымі ўласцівасцямi: дапамагалі ў пытаннях здароўя чалавека (*«Вероўкi, екімі звязвалі рукі i ногі мерцвеца, насілі на шыі, штоб не балела галава, завязвалі на паесніцу, штоб не балела спіна, церлі зуб, які балеў»* – зап. у в. Майсеевічы Петрыкаўскага р-на; *«Штоб зубы здаровыя былі, нада ўзяць пакойніка за мязінец i правесці ім па сваім зубам»* – зап. у в. Капцэвічы Петрыкаўскага р-на), уплывалі на паводзіны жывёлы (*«Калі каго-небудзь хаваюць, то трэба забраць лентачкi, якімі звязвалі ногі i рукі пакойніку, але каб ніхто не бачыў. Калі карова ацялілася i брыкаецца, то трэба павязаць гэту лентачку ёй на нагу, каб была ціхай»* – зап. у в. Брынёў Петрыкаўскага р-на).

На тэрыторыі Гомельшчыны запісана вялікая колькасць тэкстаў, якія ілюструюць багацце народных вераванняў, звязаных са смерцю. Гэта прыкметы-прадказанні смерці, павер'і аб душы, міфалагічныя апавяданні аб ролі Бога ў жыццi чалавека i яго пасмяротным існаванні, мемараты аб падзеях, звязаных з прыходам смерці ў тую ці іншую сям'ю i іншае. Да смерці пачыналі рыхтавацца з маладога ўзросту, бо паводзіны з юнацтва i да сталасці абумоўлівалі i характар смерці (лёгкая або цяжкая), i асаблівасці «пасмяротнага» існавання (адпчынак або цяжкая праца на «тым» свеце), i адносіны нашчадкаў – памяць аб памерлым у пакаленнях.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Міфалагічныя ўяўленні беларусаў / уклад. В. С. Новак. – Мiнск : Права i эканомiка, 2010. – 538 с.

2. Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зб. – Мінск : Нёман, 2003. – 320 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья, написанная на богатом фактическом материале фольклора Гомельской области, посвящена народным верованиям, связанным со смертью.

#### SUMMARY

The article, written on the rich factual material of the folklore of the Gomel region, is devoted to folk beliefs associated with death.

*Ковалёва Р. М.*

### **БЕЛОРУССКИЕ ВОЛОЧЁБНЫЕ ПЕСНИ: ГЕНЕЗИС, РИТУАЛЬНЫЙ СМЫСЛ, СОВРЕМЕННОЕ БЫТОВАНИЕ**

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 05.01.2021)*

1960 – 1980-е годы ознаменовались активным собиранием, изучением и публикацией календарно-обрядовой поэзии, в том числе волочёбных песен. В фольклористических работах постоянно подчёркивалась аграрно-магическая функция обрядовых произведений, которая считалась определяющей. Мифологическая основа календарной обрядности зачастую сводилась к бессистемному перечислению различных природных культов, лежащих в её основе, но глубинный ритуальный смысл, как правило, оставался вне поля зрения. Причина состояла в том, что упускался из виду объединяющий момент народного календаря – миф о циклическом времени. Именно он впоследствии определил появление в волочёбных песнях цикла произведений о божественном сотворении года, в ином случае это было бы невозможно. Данный цикл закономерно опирался на древнюю ритуальную идею воссоздания времени путём соединения обрядовых действий с магическими песнями, которые, в свою очередь, содержали знаковые хронообразы, хрономотивы, сюжетные хроноситуации.

Но что это за время? Как оно соотносится с пространством? В чём отличие художественного мира волочёбных песен от художественного мира колядок? Решение этого вопроса имеет особое значение для белорусской традиции. Ей свойственно органичное переплетение двух основных календарных систем – с зимним новым годом на Коляды и весенним на Великдень (Пасху). После отзвучавших колокольцев колядных песен белорусы вновь переживали время во всей годовой полноте и завершённости благодаря волочёбному обряду и его песням с акцентированием, как и в колядках, поздравительных, величальных и заклинательных мотивов. В этнофольклористике данное обстоятельство привело к актуализации проблемы «первородства» колядной или волочёбной обрядности, решение которой осложнялось определённой общностью их песенного репертуара и поэтики. Относительно происхождения колядного и волочёбного циклов высказывались разные мнения:

1) волочёбные песни древнее колядок, поскольку связаны с празднованием исконного у славян нового года;

2) волочёбные песни вторичны по отношению к колядкам, так как их ареал ограничен в основном белорусскими землями;

2) обе календарные традиции издавна взаимодействовали в пространстве и времени, но всё же, по мнению А. С. Лиса, «волочёбные песни – историко-культурный продукт позднейшего времени, чем колядки» [4, с. 61].

По словам И.-В. Гёте, между крайними точками зрения лежит вовсе не истина, а проблема. Поиски выхода из неё состоят в выборе нового взгляда на комплекс взаимосвязанных вопросов генетического плана. Полагаем, что колядные и волочёбные песни, различающиеся временем исполнения, в целом выглядят как наследники гимничного архежанра, возникшего из древнейших магических возгласов путём развития содержательного текста. Колядные песни явно адресуются космической семье в составе солнца, месяца и зорь. Их ритуальными субститутами становятся члены любой крестьянской семьи, навещаемой колядниками: хозяин – месяц, хозяйка – солнце, их дети – звёзды и зори. В волочёбных песнях это соотношение выражено не столь отчётливо. Оба цикла сохраняют общие архаические черты, но генетическая связь с христианской идеологией имеет в них разную степень интенсивности: в волочёбных песнях она явно выше за счёт ритуальной интеграции разных календарей – природного, трудового и христианского, что как раз могло наталкивать учёных на мысль об их позднем происхождении.

Циклы различаются объёмом и содержанием припевов. Колядные песни исполняются в основном с гимничными припевами-призывами «Каляда!», «Гэй, каляда!», относящимися к древности, а также с развёрнутыми рефренами «Святы вечар, добры вечар!», «Раю раіўся, Хрыстос нарадзіўся на тваім двары!», появившимися под влиянием христианства. Между тем мотив вечернего приезда Коляды с дарами по-прежнему знаменует не что иное, как возрождение нового годового времени в полном его объёме. Метаязык колядной обрядности достаточно скромнен, в то время как волочёбной богат и разнообразен. Волочёбные песни – общее название календарно-обрядовых произведений, до сих пор исполняемых на Великдень группой волочёбников во главе с запевалой, которому вторит хор «подхватничков». Их функция – мажорными гимничными припевами оповещать о чуде весеннего обновления природы и воскрешения Христа. Поразительно их количество: «Вясна красна на дварэ!», «Вясна красна, зялёна!», «Вясна красна к нам прыйшла!», «Жаркае сонца ў ваконца!», «Траўка-мураўка зеляная!», «Зялёна ёлка-сасонка!», «Зялён явар, кудравы!», «Чырвоны цвет на ўвесь свет!», «Да віно ж маё зеляное!», «Лялея вада на возеры!», «Гэй, лолам!», «Няхай так будзе!», «Спявайце, братцы, спявайце!», «Іграйце, малойцы, спявайце!», «Хрыстос васкрэс, Сын Божы!», «Слава табе, Божа, на ўвесь свет!» и т. п. Ядро ареала волочёбных песен фокусируется в Поозерье (Витебщина) и Центральной Беларуси (Минщина), что

ретроспективно соотносится с зоной расселения летописных кривичей. В местной традиции песни называют по-разному, среди них «валачэнныя, валачэдныя, кукольныя, валоўніцкія, валхоўныя, лалоўныя, лалынкi, ралешныя, ральцавальныя, ранцавальныя» и другие. Некоторые из определений ясно мотивированы, другие более-менее поддаются интерпретации, третьи представляют собой лингвистическую загадку. Например, название «валхоўныя» явно соотносится с понятием «волхование» / «волхвы». Трудно с уверенностью говорить, о каких именно волхвах идёт речь. Своё слово в отношении истоков метаязыка волочёбной обрядности могла бы сказать лингвофольклористика, если бы это направление получило развитие в белорусской науке. Солидаризируясь с А. Ф. Лосевым, который относился к этимологии как к сомнительному источнику для установления мифов [5, с. 105], не можем обойти вниманием ряд ассоциативных схождений, позволяющих в ряде случаев высказать некоторые этимологические соображения, подтвердить или опровергнуть которые могли бы специалисты. Ведущий исследователь волочёбных песен А. С. Лис полагал, что «в представлении многих поколений великдень был связан с возрождением природы, началом полевых работ» [4, с. 9 – 10]. Напрашивается вопрос, не со словом ли «ралля» (пашня) связаны названия «ралешныя», «ральцавальныя» песни? Отдавая отчёт в шаткости предположений, позволим обратить внимание на ассоциативную связь названия «ранцавальныя» с белорусским словом «раніца» (утро). На определённые размышления наводит также широкое распространение в белорусских календарно-обрядовых песнях припева «Рана-рана» в связи с ведийским *rana* «наслаждение» и близким ему по смыслу волочёбным рефреном «Лолам!», передающим, по мнению Л. М. Соловей, «настроение радости, удовлетворения, раздолья», хотя его первоначальное значение остаётся неясным [1, с. 31].

Белорусские волочёбные песни явились знаковыми для всей славянской календарно-обрядовой поэзии. Именно в них произошло знаменательное событие – соединение традиционного календаря «трудов и дней» земледельца с христианским календарём почитания святых праздников и заступников. Письменным источником данного сюжета волочёбных песен является церковный календарь, где чётко прописаны вполне земные опекунские функции святых. Заслуга идейно-эстетической обработки календаря полностью принадлежит фольклорному «автору». Целостная картина года, предстающая в виде синтеза природных и хозяйственных хрономотивов, стала итогом сдвига в его художественном сознании. Разветвлённая система новых хроноперсонажей оказалась полностью подчинена древнему ритуальному смыслу народной обрядности. Свой духовный смысл год являет через акт ритуального воспроизведения времени Господом согласно его Книге, Письму и Речению. В соответствии с озвученным законом, записанным в Книге Господа, олицетворённые календарные праздники и святые друг за другом отправляются в годовой путь. Каждый из них отвечает за движение своего отрезка времени, обеспечивая расцвет природы, явно или незримо участвуя в календарно

отмеченных трудовых заботах крестьянина: «*А святы Ляксеі напярод пашоў, <...> ён ключы панёс*»; «*Святое Юр'е і з цёплай расой*»; «*А святы Барыс ён коні насець <...> усё барануець <...> пашню гатуець*»; «*Святы Мікола <...> па поле ходзіць – ён жыта родзіць*»; «*Святая Тройца – колас раўнуець*» и т. д. [6, с. 16]. В одной из песен круг завершается, когда приходят «*Саракі да другіх Саракі*», то есть в день весеннего равноденствия (22 марта): тогда чудо очередного возрождения года в его весенней версии вновь повторяется на Великдень, следующий за Сороками.

Художественный мир, представленный в волочёбных песнях, предельно упорядоченный, идеальный, гармоничный, в нём человек чувствует себя свободно и комфортно. В современных записях представлены почти все их классические темы: приход Великодня, волочёбники и их действия, славный пан «гаспадар» и его заботливая жена, удивительные события во дворе и в доме, поэтический календарь природы и крестьянского труда, умножение богатства в домашнем хозяйстве и на поле. Если и есть недостача, то она касается исключительно праздничной одежды: «*Вялічка ідзець – нечага надзець, / Траўка-мураўка зялёна! / Адзін кажушок – і той трабушок, / Адна хусцінка – тая лісцінка, / Адна куртачка – тая шурпачка <...> / Адна сермяжка – і тая цяжка*» [6, с. 8]. Видимо, картина реальной жизненной ситуации накануне Великодня – необходимый фон для обрисовки картины полного достатка в дальнейшем: «*У тваім гумне – усё умоліста, / Зялёны явар кудравы! / У тваеі клеце – усё насыпіста, / У тваім млыня – усё умеліста, / У тваеі дзяжы – усё падходзіста, / У тваеі пячы – усё бухоніста, / За тваім сталом – усё насыпіста. / Гаспадару чэсць, слічну пану чэсць!*» [6, с. 17]. Богатый наряд «пана гаспадара» обрисовывается в динамике одевания: славный пан в новой коморе «*ў казловыя боты абуваецца, / Вясна красна на двары! / Залатую сукню да на пашкі бярэ, / Шапку-бароўку кладзе на галоўку*» [1, с. 71]. Данный приём явно коррелирует с былинным, и, видимо, А. С. Лис имел определённые основания относить волочёбные песни к эпическим произведениям [4, с. 48].

Таким образом, песни о бедности становятся фактором, помогающим осознать важность магических пожеланий, с которыми пришли волочёбники. Соответственно, волочёбная обрядность основывается на оппозиции того, что было и пока ещё есть (недостача), и того нового, что появляется с приходом волочёбников или ещё будет (на редкость большой приплод в хлеве и обильный урожай на поле). Небольшая группа песен с зачином «*Вялічка ідзець – нечага надзець*» уравнивается другой, где перечисляются только самые насущные потребности всех социально-возрастных групп, обеспечиваемые праздником: «*А Вялікдзень ідзець, па яечку нясець, / А зялёны сад вішнёвы! / Па яечку ды па краснаму, / Малым дзеткам па яечаньку, / Старым бабкам па пірожаньку, / Маладым жонкам па сыночаньку, / Красным паненкам па вяночаньку*» [6, с. 8]. Данная песня явно перекликается с веснянками, организованными по композиционному принципу вопрос-ответ. На вопрос, что она принесла, Весна даёт ответ, содержащий минимальный, дифференцированный, жизненно необходимый



перечень желаемого. Вопросно-ответная форма считается древней формой культовой деятельности, получившей дальнейшее развитие в космогонических сочинениях, апокрифических сказаниях, духовных стихах и др. Как видим, общее структурное наследство по-разному использовано в веснянках и волочёбных песнях: в первых – в композиционно завершённом виде, во вторых – в редуцированном до второй части. Идеализация действительности в остальных волочёбных песнях просто запредельна.

Со времён Е. Ф. Карского транслируется мнение, что волочёбные песни «исключительно принадлежность белорусов: волочёбных песен нет даже у малорусов» [3, с. 166]. Бытование волочёбных песен на Смоленщине и в некоторых других областях России фольклористы объясняют проживанием там этнических белорусов. Однако существование подобной традиции отмечалось на польской, украинской и литовской территории в районах, пограничных с белорусскими. Здесь мелодические варианты одной и той же песни могли исполняться на польском, литовском или белорусском языках (Д. Вичинене, Г. Тавлай), называться «konopilki» (польск.) и «lalovimai» (лит.) (Г. Юзала, Р. Слюжинкас). Опираясь на работы польских и литовских фольклористов, этномузыковед Г. Тавлай посвятила обширную статью исследованию белорусских волочёбных песен в полиэтническом контексте, связав его с рассмотрением некоторых вопросов генезиса и многоголосия [7].

Мифопоэтический анализ позволяет по-новому взглянуть на продолжающую оставаться дискуссионной проблему генезиса волочёбных песен. Хотя они издавна сопоставлялись с колядками, характер взаимосвязей календарно разновременных произведений так до конца и не был выяснен. Есть ли между ними генетическая преемственность или нет, опираются они на общую образцовую прамодель или нет, по этим вопросам высказывались диаметрально противоположные предположения. Одни учёные считали исконно новогодними песнями зимние колядки и щедровки, другие отдавали пальму первородства весенним волочёбным, повлиявшим, по их мнению, на формирование колядного фонда. В. И. Чичеров, исследовавший зимний период русского народного земледельческого календаря XVI – XIX вв., полагал, что в народной культуре новогодние обряды были издавна приурочены именно к зимнему солнцевороту, а мартовский новый год, который в средневековой Руси отмечался до 1348 г., – заносное явление, не соответствующее трудовым процессам. По его убеждению, «чуждость марта как новолетия быту и трудовой жизни русских подчеркивалась почти полным отсутствием обрядов, приурочиваемых к этой дате» [9, с. 68]. Однако на белорусской территории (за исключением юга и юго-запада) как раз был широко распространён и прочно укоренён новолетний волочёбный обряд, имевший богатейшее поэтическое наполнение.

Подобно Г. Р. Ширме и другим белорусским фольклористам, А. С. Лис исходил из того, что «в древности и новый год начинался с весны, с великодных дней» [4, с. 10]. Мы принимаем данное утверждение исследователя волочёбных песен с одним уточнением: для крестьянина календарь по самой своей сути весь состоял из концов-начал, переходных

периодов и разных «календарных стилей» (А. Лозка). Как совершенно точно отметил А. Н. Зелинский, «год природы, или космический год, безначален во времени» [2, с. 256]. В равной степени значимыми «началами» и «переходами» были солнцевороты и солнцестояния. Волочёбные песни по их связи с солнцестоянием равновелики колядным, связанным с солнцеворотом. Исследователи вправе относить их к новогодним величально-поздравительным песням, приуроченным в дохристианской традиции к весеннему равноденствию, то есть фактически к началу нового лета, нового хозяйственного года, о чём свидетельствует часто цитируемая концовка одной из них: *«Да ужо ж вам песня спета, / Песня спета проціў лета, / Проціў лета, лета цёплага, / Проціў году, году новага, / Проціў вясны, вясны краснае»* [1, с. 58]. Компиляция двух календарных понятий – лета и весны в их отношении к новому году позволяет сделать вывод о паритетном существовании в сознании фольклорного «автора» нового (весеннего) мифа наравне со старым (летним). Летний миф законсервировался в белорусских «стреченьских» песнях с мотивом прения зимы и лета. В своём содержании они застыли на той стадии восприятия года, когда осознавались только эти два сезона.

На наш взгляд, волочёбные песни должны рассматриваться исторически с учётом того, что их мотивы, образы и элементы появлялись не синхронно. В целом они являют рельеф языческого мифопоэтического прошлого, соединившегося с настоящим, в частности с христианской мифологией. Например, не сигнализирует ли припев *«Яркае сонца ў ваконца!»* о связи древнего Великодня с культом важного для земледельца солнца? Он согласуется с поверьем, что в это время солнце на небе «играет». Вместе с тем, что, как не чудо победы жизни над смертью, ретроспективно – тепла над холодом, возвещают припевы, вошедшие в традиционные тексты после принятия христианства, *«Хрыстос васкрэс на ўвесь свет!»*, *«Хрыстос васкрэс, сам Господь!»* и подобные?

Трудно не заметить сходства колядных и волочёбных песен по функции, поэтике, образности, вплоть до идентичности некоторых текстов, но трактовать очевидный факт можно по-разному. Л. М. Соловей использовала данное обстоятельство, чтобы сделать вывод о первичности волочёбных песен и мотивов: «По нашему мнению, в большинстве случаев общие сюжеты сформировались изначально как волочёбные песни, а потом попали в отдельных местностях в колядные, о чём свидетельствуют волочёбные рефрены “Явар-дубар зялёны!”, “Зялёнае жыта ў дуброве!” и др.» [1, с. 8]. А. С. Лис, посвятивший волочёбным песням специальное исследование, относил истоки земледельческого календаря ко времени «общеславянской и даже индоевропейской общности», а возникновение национально выразительных, только ей свойственных форм календарно-обрядовой поэзии белорусов, в том числе волочёбных песен, – к XIII – XVI вв. В отличие от Л. М. Соловей, ограничившей геноцентр волочёбных песен старой кривичской цивилизацией, то есть территорией Полоцкого княжества, он полагал, что есть основания рассматривать вопрос по-другому:

«иные протобелорусские племена имели элементы волочёбной обрядности в своей региональной культуре» [4, с. 48]. Следовательно, в формировании волочёбной традиции участвовали практически все племена, заложившие основу белорусской народности. В итоге А. С. Лис пришёл к следующему выводу: «Волочёбная традиция развивалась параллельно со старейшей этнокультурной традицией колядной» [4, с. 65].

Вопрос остаётся открытым. Мы полагаем уместным принять к сведению мысль Н. И. Толстого о диалектности народной культуры праславян. По его мнению, характер территориальных вариантов, их состав, структура, стабильные показатели, которые варьируются или вообще отсутствуют в некоторых зонах, позволяют, помимо прочего, сделать выводы генетического плана [8, с. 49]. При определённом совпадении ареалов волочёбных и колядных песен ядро последних находится в Полесье, что можно рассматривать как результат былой диалектности календарно-обрядовой культуры протобелорусских племён, параллельного существования разных календарных систем и тем самым закрыть проблему исторического первородства волочёбных или колядных песен как научно неактуальную.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей ; склад. муз. часткі В. І. Ялатаў ; рэд. тома К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 560 с.
2. Зелинский, А. Н. Литургический круг христианского календаря / А. Н. Зелинский // Календарь в культуре народов мира : сб. ст. – М., 1993. – С. 254 – 269.
3. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – Минск : БелЭн, 2007. – Т. 3, кн. 1. Очерки словесности белорусского племени. – 584 с.
4. Лис, А. С. Валачобныя песні / А. С. Лис. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 207 с.
5. Лосев, А. Ф. Мифология греков и римлян / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1996. – 975 с.
6. Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта. – Мінск : БДУ, 1998. – Вып. 4. Валачобныя песні. – 49 с.
7. Тавлай, Г. Белорусские волочёбные песни в полиэтническом контексте: некоторые вопросы генезиса и многоголосия / Г. Тавлай // Аўтэнтэчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац / рэдкал.: В. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 227 – 238.
8. Толстой, Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – 512 с.
9. Чичеров, В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI – XIX веков / В. И. Чичеров. – М. : АН СССР, 1957. – 235 с.

#### РЕЗЮМЕ

Генезис белорусских волочёбных песен рассматривается в русле общего для календарной обрядности мифа о священном циклическом времени. Их ритуальный смысл состоит в его магическом воссоздании путём песенной актуализации определённых хронообразов, хрономотивов, сюжетных хроноситуаций. Колядные и волочёбные песни соотносятся с параллельными календарными системами, что является следствием былой диалектности обрядовой культуры предков белорусов.

## SUMMARY

The genesis of Belarusian volochebnie songs is considered in line with the common calendar ritual myth about the sacred cyclical time. Their ritual meaning consists in its magical recreation by means of song actualization of certain chrono-images, chrono-motives, plot chronosituations. Koliadnie and volochebnie songs are related to parallel calendar systems, which is a consequence of the former dialectic ritual culture of the ancestors of Belarusians.

*Лукьянова Т. В.*

### **ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ТЕОРИИ ЖАНРА И ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ**

*Белорусский государственный университет  
(Поступила в редакцию 01.03.2021)*

Учёные-фольклористы придерживаются мнения, что фольклорное произведение невозможно правильно понять без учёта его жанровой принадлежности. Казалось бы, что в последнее время проблема жанра в фольклористике утратила свою остроту, что те наработки в области жанровой теории, которые сегодня могут представить фольклористическая и литературоведческая науки, способны удовлетворить исследовательские запросы если не целиком, то в значительной степени. Однако это иллюзия. На самом деле, стоит только обратиться к рассмотрению конкретного фольклорного жанра, чтобы в полной мере ощутить зыбкость теоретической конструкции. Потребность в хорошо разработанной теории фольклорного жанра очевидна.

Проблема жанра является одной из наиболее сложных и актуальных для фольклористики на протяжении всего, почти двухсотлетнего, периода существования этой науки. Каждое научное достижение открывает новые аспекты изучения фольклорных жанров, ставит новые вопросы, расширяя тем самым проблемное поле. Традиционные вопросы порою переосмысливаются и обретают иное звучание. Фольклористическая наука не стоит на месте, она стремится разрабатывать теорию фольклора с учётом современного развития культурологии, этнологии, лингвистики, литературоведения, психологии и других наук. В этом же русле ведётся работа и над проблемами теории фольклорного жанра.

Понятие «жанр» в отечественной фольклористике, согласно Б. Н. Путилову, используется в двух основных значениях: 1) «как совокупность произведений/текстов, характеризующихся общностью художественного содержания, поэтической системы, функций, особенностей исполнения, связей с невербальными художественными формами (музыка, танец, театр)»; 2) как «система содержательных, собственно поэтических, функциональных и исполнительских принципов, норм, стереотипов», за которой стоят представления народа о взаимоотношении с действительностью и которая реализуется в конкретных произведениях (совокупности произведений) [10, с. 155].

Одной из специфических жанровых функций, раскрывающих синхронный срез жанрового состава фольклора, выступает внутри- и межжанровая классификация произведений. В диахроническом плане фольклорный жанр представляет собой результат сложных исторических процессов эволюции, трансформации и переосмысления традиции. Это особым образом структурированный в определённую систему многовековой опыт. Как воплощение художественного опыта народа фольклорный жанр имеет ещё один, вертикальный срез, содержащий в себе несколько уровней. Наиболее конкретный и индивидуальный из них – целостная неповторимость художественного произведения, за которой стоят жанрово-видовые признаки. Далее располагается уровень родовых признаков художественного мышления в сфере фольклорного творчества. И, наконец, наиболее глубоким и универсальным уровнем являются общие исходные законы художественного сознания.

В фольклоре, который, как полагается, не связан с индивидуально-авторским творчеством, категория жанра обретает особенно важное значение. Фольклорный жанр – это система, включающая и свои законы создания и существования художественного произведения, и особый код, обеспечивающий дешифровку конкретного текста, и определённую модель отношения к действительности, и неповторимую жанровую картину мира. Жанровые признаки, которые позволяют определить критерии выделения и размежевания фольклорных жанров, в значительной степени обусловлены родовой принадлежностью произведений.

Принятое у литературоведов деление художественных произведений на эпические, лирические и драматические широко используется и применительно к фольклорному материалу. Хотя мнения исследователей-фольклористов о целесообразности такого деления различны. Одни полагают, что такое деление вполне закономерно (В. Е. Гусев, В. В. Митрофанова). Вторые отмечают несоответствие фольклорного материала традиционной родовой систематизации и используют изменённую (расширенную) схему (Д. Н. Балашов). Третьи уверены, что родовое деление неприемлемо для фольклора, и предлагают иные пути его систематизации (Б. Н. Путилов).

В. Е. Гусев при выделении эпического, лирического и драматического родов в фольклоре придерживается гегелевской традиции и в основу кладет соотношение «коллективно-объективного» и «коллективно-субъективного» начал, это значит преобладание или обобщение объективных явлений действительности (природы и общества), выражение психической жизни народа, внутреннего состояния, мыслей, чувств и т. д. Таким образом, к эпическому роду он относит фольклорные произведения, в которых преобладает типизация явлений объективной действительности над выражением отношения к ней (например, былины, легенды). К лирическому роду – произведения, где преобладает типизация отношения коллектива к действительности (например, необрядовые песни). А нераздельное сочетание «объективного» и «субъективного» в развёртывании действия, по его

мнению, образует драматический род [3, с. 104 – 105]. Исследователь также отмечает, что деление на роды является в некоторой степени относительным и не исключает существования промежуточных, переходных групп произведений.

Д. М. Балашов полагает, что в отношении фольклора деление на эпос, лирику и драму является неудачным. Аристотель, поясняет учёный, под эпосом понимал только такие жанры повествовательного характера, которые поются (гомеровский эпос), поэтому относить к эпическому роду прозаические жанры не следует. Драмы же в фольклоре нет вовсе, есть обряд. А так называемую народную драму он относит к искусству профессиональному, а не фольклорному [2, с. 26]. Согласно с высказанными замечаниями, Д. М. Балашов выделяет четыре родовые группы: эпос (былины, исторические песни, духовные стихи и др.), народную прозу (сказки, легенды, былички и др.), лирику (необрядовая поэзия) и обрядовую поэзию (календарно-обрядовую, семейно-обрядовую, заговоры и др.).

Б. Н. Путилов высказал мнение, что переносить литературоведческое деление на роды и виды в сферу фольклора нецелесообразно – слишком велика разница между литературой и фольклором. Вслед за В. Я. Проппом он предлагает на место понятия «рода» как наиболее общего разряда классификации поставить понятие «область». Критерием выделения «областей», с точки зрения учёного, выступает «определяющая форма функционирования» произведений [10, с. 160]. Таким образом, Б. Н. Путилов выделяет в фольклоре «области» необрядовой прозы, необрядовой поэзии, фольклор ритуализированных форм, собственно драматические произведения, фольклор речевых ситуаций (малые фольклорные жанры).

Соотношение понятий «вид» и «жанр» и фольклористами, и теоретиками литературы понимается по-разному. Некоторые учёные считают вид более крупной единицей деления, чем жанр. Например, для В. Я. Проппа сказка – это вид, волшебная сказка – жанр [9, с. 50]. Другие исследователи более широкое значение закрепляют за термином «жанр». Например, у В. Е. Гусева сказка – это жанр, а волшебная сказка – вид [3, с. 111]. Есть учёные, которые понятия «вид» и «жанр» отождествляют (Д. М. Балашов [2, с. 28]). Б. Н. Путилов неудачным считает не только родовое деление фольклора, но и использование литературоведческого термина «жанр» в отношении фольклора, так как «это влечёт за собой множество чисто литературоведческих понятий, традиций и предубеждений» [10, с. 155].

Сущностные характеристики и признаки жанра как фольклорно-художественной категории конкретизируются и реализуются в определённой системе жанров. Д. М. Балашов уверен, что деление фольклора на жанры не является придумкой исследователей, что «его основы заложены в самой действительности» [2, с. 24]. Однако фольклорные жанры с трудом поддаются систематизации и классификации. Они не укладываются в чётко очерченные, обособленные объединения, а представляют собой сложную систему взаимопроникаемых и взаимозависимых жанровых групп. Задача межжанровой классификации фольклора тесно связана с выявлением

жанровых признаков, которые определяют объединение произведений в определённую группу и её отличие от других групп.

Учёные достаточно давно ищут ответ на вопрос о критериях размежевания фольклорных жанров. Одни полагают, что в основе жанрового деления должен находиться единый принцип. Например, Д. М. Балашов считает, что «в основу классификации фольклорных жанров должен быть положен принцип разграничения по эстетическим категориям», а точнее по формально-эстетическим особенностям [2, с. 24]. В. П. Аникин утверждает, что «поэтическую природу жанров» народного творчества прежде всего определяет их «бытовое и идейно-эстетическое применение» [1, с. 28 – 29]. Е. А. Костюхин говорит об определённой «смысловой доминанте»: «В каждом жанре есть своя смысловая установка: в одном случае это комический эффект, в другом – поучение, в третьем – информация об интересном случае» [7, с. 80]. Таким образом, на место критерия, который, по мнению учёных, способен наиболее полно выявить особенности жанра, предлагались содержание (основная содержательная доминанта, а вместе с этим отношение к действительности), поэтика (или тип структурной организации), функции (бытовое предназначение), форма исполнения, отношение к музыке и др.

Другие исследователи, вслед за В. Я. Проппом, утверждают, что единого принципа определения жанра нет и лишь совокупность тех или иных признаков позволяет выявить специфику жанра и выделить его из ряда других (Б. Н. Путилов, В. Е. Гусев, Э. В. Померанцева и др.). Однако В. Я. Пропп отмечает, что не в каждом случае для выделения жанра нужны все названные аспекты. Использование всех критериев обязательно только для определения поэтических жанров. Для остальных это не обязательно. Например, критерий «отношение к музыке» необязателен для жанров, произведения которых не поются. Критерий «бытовое применение» только для некоторых жанров является определяющим, как и «форма исполнения». Единственным существенным и обязательным для всех жанров остаётся признак формы – «совокупность поэтической системы», иначе говоря, «поэтики», под которой учёный понимает «совокупность приёмов для выражения художественных целей и эмоционального и мыслительного мира, или короче – изучение формы в связи с её конкретным, фабульным и идейным, содержанием» [9, с. 36]. Таким образом, В. Я. Пропп возвращается к тому, что главным критерием выделения и размежевания жанров являются их формальные особенности. Тем не менее среди отечественных фольклористов наиболее широко закрепилось именно пропповское понимание жанра как «совокупности произведений, объединённых общностью поэтической системы, бытового предназначения, форм исполнения и музыкального лада» [9, с. 48].

В. В. Митрофанова уверена, что это определение необходимо расширить: «Произведения одного жанра объединяют не только указанные признаки, но и идейно-тематическое единство, общность сюжетов и ситуаций»; «Каждый жанр народного творчества отражает определённый

круг исторической деятельности людей, имеет свои сюжеты и ситуации, показывает их согласно с личными, только ему присущими законами» [8, с. 36].

В. Е. Гусев отмечает, что задачу определения жанров осложняет и то, что они имеют национальную специфику. Общность названия «сказка» у разных народов указывает лишь на типологическое сходство жанров, которые, однако, могут значительно отличаться в своих конкретных признаках. С другой стороны, исследователи подчёркивают, что «жанр – не автономная, раз и навсегда классифицированная величина» и его определение имеет всегда условный характер [3, с. 13]. В труде «Эстетика фольклора» В. Е. Гусев даёт классификацию фольклора в сжатой схеме «род – группа – жанр – вид». Выделенные им группы объединяют жанры по сочетанию «средств художественного отражения действительности и выражения отношения к ней» [3, с. 105]. Учёный справедливо отмечает, что в основу единой классификации фольклорного материала должны быть положены типологически общие для фольклора разных народов жанры. В то же время легко заметить, что в представленной классификационной таблице наряду с жанром сказки отсутствует жанр песни, хотя указанные в качестве жанра «эпическая песня», «романс», «трудовая песня», «гимн», «элегическая песня», «шуточная песня» и другие – это прежде всего песни [3, с. 162 – 163].

Современные белорусские учёные в целом разделяют мысль о целесообразности использования изначально литературоведческой иерархической классификации применительно к фольклорному материалу с учётом специфики последнего. Приверженцы классификационной схемы «род – вид – жанр» отмечают, что деление фольклора на виды осуществляется по различным критериям: средства художественной изобразительности и выразительности позволяют выделить словесно-мимический (прозаический), словесно-музыкальный (поэтический) виды; наличие или отсутствие обрядовой функции делит жанры на обрядовые и необрядовые и т. д. Некоторые исследователи делят жанр на «жанровые разновидности». Так, волшебная сказка, согласно К. П. Кабашникову, является жанровой разновидностью [4, с. 82].

Фольклористами Белорусского государственного университета не раз отмечалась опасность терминологической неустойчивости для развития фольклористики [6, с. 20]. Учитывая сильные и слабые стороны работ ученых в вопросе классификации фольклорных жанров, они обосновывают правомерность использования следующей иерархии: «род – жанр – класс – вид – жанровая разновидность». Исследователи отмечают, что в фольклоре большинства народов мира представлен, к примеру, такой жанр, как песня. Он так или иначе соотносится с эпическим, лирическим, драматическим началом. Так, в славянском фольклоре встречаются эпические, лирические, драматические, лиро-эпические, лиро-драматические песни. Жанр песни делится, согласно функционально-этнографическому принципу, на два класса: обрядовые и необрядовые. В жанровом классе, например, обрядовых песен выделяются самостоятельные виды: календарно-обрядовые и семейно-



обрядовые. К жанровым разновидностям календарно-обрядовых песен, в зависимости от тематики, относятся колядные, масленичные, юрьевские, купальские и т. д. Далее песни можно классифицировать в зависимости от ведущего мотива [6, с. 115 – 117].

В такую классификационную схему вполне логично укладываются и прозаические фольклорные жанры. Например, традиционное деление на сказочную и несказочную прозу можно обозначить в разряде «класса». Так, классификация сказочной прозы может проходить по следующей иерархической модели: род эпический, класс сказочной прозы, жанр сказки, жанровые виды – анималистическая, волшебная, реалистическая, жанровые разновидности, например, реалистической сказки – авантюрно-новеллистические, бытовые, социальные. Для легендарной прозы будет характерна следующая последовательность: род эпический, класс несказочной прозы, жанр легенды, жанровые виды – мифологическая, историческая, топонимическая, морально-этическая, жанровые разновидности, например, мифологической легенды – космогоническая, зоогоническая, антропогоническая, эсхатологическая [5, с. 50].

Таким образом, проблема жанровой классификации фольклора по-прежнему остаётся открытой, дискуссионной и чрезвычайно сложной. Научный поиск продолжается, и современная белорусская фольклористика включена в этот процесс, разрабатывая и предлагая решения наиболее острых вопросов теории фольклора.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, В. П. Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) / В. П. Аникин // Русский фольклор. Специфика фольклорных жанров / отв. ред. В. Е. Гусев. – М.-Л., 1966. – Т. 10. – С. 28 – 42.
2. Балашов, Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора / Д. М. Балашов // Русский фольклор. Проблемы «Свода русского фольклора» / отв. ред. А. А. Горелов. – Л., 1977. – Т. 17. – С. 24 – 34.
3. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 319 с.
4. Кабашнікаў, К. П. Жанравы склад беларускай фальклорнай прозы / К. П. Кабашнікаў // Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец ; навук. рэд. А. С. Ліс. – Мінск, 2002. – С. 72 – 88.
5. Кавалёва, Р. М. Фальклорная няказкавая проза : метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічных факультэтаў / Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава, В. С. Дзянісенка. – Мінск : БДУ, 2012. – 115 с.
6. Ковалёва, Р. М. Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины : учебно-методическое пособие / Р. М. Ковалёва. – Минск : БГУ, 2020. – 151 с.
7. Костюхин, Е. А. Типы и формы животного эпоса / Е. А. Костюхин. – М. : Наука, 1987. – 269 с.
8. Митрофанова, В. В. К вопросу о нарушении единства в некоторых жанрах фольклора / В. В. Митрофанова // Русский фольклор. Проблемы «Свода русского фольклора» / отв. ред. А. А. Горелов. – Л., 1977. Т. 17. – С. 35 – 44.
9. Пропп, В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – 325 с.

10. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб. : Наука, 1994. – 236 с.

#### РЕЗЮМЕ

Автор статьи анализирует различные подходы к жанровой классификации фольклора, существующие в восточнославянской фольклористике, указывает на новейшие концепции, появившиеся в современной белорусской науке.

#### SUMMARY

The author of the article analyzes various approaches to the genre classification of folklore that exist in East Slavic folklore studies, points to the newest concepts that have appeared in modern Belarusian science.

*Люкевіч Ю. В.*

### **ФУНКЦЫЯНАЛЬНАЯ ЗНАЧНАСЦЬ ПРЫГАВОРАЎ ПАДЧАС ВЯСЕЛЛЯ НА ЗАХОДНІМ ПАЛЕССІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 11.01.2021)*

Вясельная абраднасць на Заходнім Палессі складаецца з розных кампанентаў, якія ўзаемадзейнічаюць паміж сабой і ўтвараюць адно цэлае. Важнай складовай вяселля выступае вербальны кампанент, што з'яўляецца разнавіднасцю рытуальнага акта і мае жанравыя прыкметы фальклорных тэкстаў [3, с. 271]. Вербальны кампанент вясельнай абраднасці прадстаўлены абрадавымі песнямі і прыгаворамі. Калі вясельныя песні вельмі часта станавіліся прадметам даследавання навукоўцаў у галіне фальклору, то вясельныя прыгаворы доўгі час заставаліся без належнай увагі.

Прыгаворы падчас вяселля з'яўляюцца сродкам пераходу ад паўсядзённасці да сакральнасці і сінтэзуюць у сабе шэраг функцыянальных прызначэнняў: рытуальнае, заклінальнае, эстэтычнае і камунікатыўнае. Яны падпарадкоўваюцца ўнутраным законам фальклорнай арганізацыі паэтычных тэкстаў і ўваходзяць у кантэкст абраду, часцей за ўсё апісваючы рэальны ход рытуальных дзеянняў у вобразна-паэтычнай форме [3, с. 272].

Вясельныя прыгаворы Заходняга Палесся маюць унутрыжанравыя разнавіднасці, якія па функцыянальнай прыналежнасці можна ўмоўна падзяліць на блокі:

- прыгаворы-дыялогі з прыкрыццём намеру;
- прыгаворы падчас пераходных момантаў у абрадавых дзеяннях;
- прыгаворы замаўляльнага характару;
- прыгаворы-пажаданні;
- прыгаворы-дыялогі падчас застолля.

Першым этапам вясельнага цыкла на Заходнім Палессі было сватанне, дзе галоўным вербальным кампанентам выступалі прыгаворы, найчасцей аб'яднаныя ў рытуальныя дыялогі, якія па сваіх характарыстыках можна вызначыць як **прыгаворы-дыялогі з прыкрыццём намеру**. Такія дыялогі выконвалі функцыю апавяшчэння і дамаўлення, дзе асноўнай мэтай было атрымаць згоду на вяселле. Удзельнікі дыялогаў (сваты і бацькі маладой)

выкарыстоўвалі прыгаворы, у якіх найчасцей прысутнічалі элементы паралелізму, што дапамагала ў прыгожай іншасказальнай форме пазначыць мэту візіту. Так, жаніха і нявесту параўноўвалі з рознымі жывёламі: быком, цялушкай, казой, ваўком, цялём, гускай, авечкай, качкай. Распаўсюджанымі сюжэтамі такіх прыгавораў-дыялогаў з'яўляюцца страчаная авечка (цялушка, качка), якую шукаюць у хаце маладой, або пошук пары для бычка, гусака: *«Наш бык да вашай цялушкі прывык, як бы даў Бог даждаць, вашу цялушку да нашага быка загнаць!»* [4, с. 16]. Вядомы таксама сюжэт, у аснове якога ляжыць купля-продаж цялушкі (або авечкі): *«Чы правду люды кажуть, шо вітэ тёлучку прудае...»* (зап. у в. Закросніца, Кобрынскі р-н). Такія дыялогі вельмі нагадвалі гандаль, дзе кожны з лепшага боку характарызаваў свой «тавар» і выказаў крытыку апанентаў: *«Наша тёлучка сыта, русла кулу добруго курыта. На стойлы выстояна, на сіццы выкурмляна, на муравцы выгуляна. Пыла вудыці з чыстыі крыныці. Ду дому йты – знае, хлыва – ны мынае, з двура ны збыгае. Вуна добруго роду, прынысэ вам прыплоду»* / *«Наша тёлучка в тілы, бо будь-шо ны йіла. А ваш бычэчок мызырняк, уно косты звыняць»* (зап. у в. Акцябр, Кобрынскі р-н). Нягледзячы на тое, што вясельныя прыгаворы вылучаліся разнастайнасцю прыкладаў і прысутнасцю імправізацыі, фарміруючыся ў дыялогі, яны падпарадкоўваліся пэўнаму сцэнарыю ў рамках традыцыйнасці.

**Прыгаворы падчас пераходных момантаў** сустракаюцца амаль на ўсіх этапах вяселля і выконваюць функцыю рэгулявання паводзін удзельнікаў абрадавых дзеянняў. Можна вылучыць некалькі разнавіднасцей прыгавораў дадзенага блока: прыгаворы-просьбы, прыгаворы-запрашэнні (або выправаджэнні), прыгаворы-благаславенні. Прыгаворы-просьбы найчасцей выкарыстоўваліся ў пачатку абрадавых дзеянняў і адрасаваліся Богу, Божай Маці, бацькам, роду і ўсім прысутным: *«За пэршым разом, добрым часом, просымо Бога, маты і батька, родыну зобрану, сусідов позваных: благословітэ вашуму дытяты выночок початы»*; *«Дай, Божэ, в добру годыну коровай початы, а шэ в ліпшу молодых повынчаты!»*; *«Бацько і маці, ці пазволіце каравай на людзі раздаці ці ў камору схаваци?»* [5, с. 344]; *«Пэршым разом, добрым часом благословы Господь-бог, батько і маты Ганноцы коровай початы»* (зап. у в. Камень, Кобрынскі р-н). У адказ прыгаворам-просьбам гучалі прыгаворы-благаславенні: *«Ныхай Біг благословыть!»*, *«Дай, Божэ!»*, *«Нехай Бог благословіт шчасцем і долею і ўсім добрым!»* [6, с. 96]. Яны суправаджалі амаль кожны крок вясельнага цыкла, з'яўляліся сродкам рэгламентацыі паводзін і пры гэтым выконвалі апатрапейную функцыю. Бацькоўскае благаславенне мела важную ролю падчас вяселля. У традыцыйнай свядомасці яно забяспечвала дабрабыт і шчасце маладым. Яшчэ адным важным відам прыгавораў, з дапамогай якіх кіравалі ўдзельнікамі вяселля, былі прыгаворы-запрашэнні. Такія прыгаворы прысутнічалі не толькі падчас вяселля, напрыклад, калі гасцей запрашалі за стол, але і ў падрыхтоўчым этапе вясельнага цыкла, калі маладыя перад вяселлем запрашалі гасцей са словамі: *«Просымо Бога і Вас прыдзітэ на*

*вясілле до нас»; «Просіў бацько і маты, і я прошу на вясілле, на хлеб на суль, на каровай, на все то, шчо пан Буг дав» [4, с. 50].*

**Прыгаворы замаўляльнага характару** неслі ў сабе перш за ўсё магічную функцыю. Паколькі вясельны абрад – гэта момант пераходу маладых у іншы стан і іншае жыццё, а ў свядомасці жыхароў Заходняга Палесся ўсе дзеянні падчас абраду мелі ўтылітарны сэнс і ўплывалі на будучыню, прыгаворы замаўляльнага прызначэння мадэлявалі будучы лёс маладых: *«Кількы на кароваю квіточок, стылькы молодым діточок»; «Вплытаю руту і барвынок, шоб в молодых було мныго діток»; «Вплытаю руту і мьяту, шоб мулудая була завжды бугатуй»* (зап. у в. Акцябр, Кобрынскі р-н).

Па ўнутрыжанравай класіфікацыі большая колькасць вясельных прыгавораў мае функцыю пажадання маладым. Людзі верылі, што сказанае слова можа паўплываць на рэальнае жыццё, таму пажаданням надавалі магічны сэнс [1, с. 403]. На Заходнім Палессі ў час падзелу каравая госці адорвалі маладых. Большасць прыгавораў, якія гучалі ў гэты час, адлюстроўвала рытуальнае дзеянне і мела пачатак «дарую»: *«Дарую тачку, на тачцы – дыня. Шоб був добрый гуспудар і добра гуспудыня»; «Дарую квуктуху, шоб мулудая пуважала свыкруху»; «Дарую грошы, я на іх працював. Шоб мулудый мулудую пуцylуыв. А за гэту чаручку – шчэ паручку. А за куруваю кусочок – шчэ разочок»* (зап. у в. Акцябр, Кобрынскі р-н); *«Дарую горшчыка, горшчычок з глыны. Шоб за рік зузвалы на хрыстыны»* (зап. у в. Кустовічы, Кобрынскі р-н); *«Дарую рабэнькэ пурусятко, шоб за рік кулыхалы дытятко»; «Дарую мышэчка, а в юму вовна, шоб мулудая хучій стала повна»; «Дарую білуго гуся, шоб був сын Иван и дучка Маруся»* (зап. у в. Бельск, Кобрынскі р-н).

**Прыгаворы-пажаданні** адлюстроўвалі асноўныя жыццёвыя арыенціры ў светаўспрыманні беларусаў. Галоўная ідэя – плоднасць, таму вялікая колькасць прыгавораў-пажаданняў мае эратычны падтэкст: *«Тупу, тупу чубуткамы! Шоб лягалы жывуткамы! Коб ваши пупкы были разом в купкы»; «Дару бочку агуркоў, каб не бегала да чужых мужыкоў»* [2, с. 198].

Прыгаворы, якія гучалі падчас падзелу каравая, не толькі канцэнтравалі ў сабе пажаданні дабрабыту і плоднасці, але і былі сродкам «заявіць пра сябе». Часцей за ўсё прыгаворы-пажаданні не паўтараліся, кожны госць хацеў праявіць сваю арыгінальнасць і рыхтаваўся загадзя. Напрыклад, удзельнікі вяселля прыносілі з сабой у падарунак розныя рэчы, якія потым фігуравалі ў пажаданнях: *«Дарую дубовэ пуліно, шоб мулудый мулудую пуцylував в куліно»; «Дарую горшчык мэду, шоб мулудая товиччала спэрэду»* (зап. у в. Акцябр, Кобрынскі р-н). Прыгаворы-пажаданні характарызуюцца таксама наяўнасцю гумару: *«Дарую грошы и рыжу лісу. Як злувлю – ій богу, прынысу»* (зап. у в. Сялец, Кобрынскі р-н).

**Прыгаворы-дыялогі падчас застолля** – цікавая з’ява беларускага фальклору. На Заходнім Палессі лічылася, што кіраўнікі вясельнага абраду павінны былі прымушаць гасцей частавацца: *«І йісты було шчо, і пыты було*

*што, уно прымусу ны було»* (зап. у в. Магдалін, Кобрынскі р-н). таму тыповымі былі наступныя дыялогі:

*«Дружка: І ну хоч ложэчку.*

*Госць: Далібо больш не буду.*

*Д.: І, то ешчэ ложэк кілька!*

*Г.: Чы я на вяселле прыйшоў есці, чы што?!*

*Д.: Гля! То што – такі есці трэба!*

*Г.: Ну, то ешчэ крышочку возьму!*

*Д.: Ну, а ешчэ!*

*Г.: Ужо наеўса цалкам!*

*Д.: Так трэба было даўно зробіці!»* [6, с. 110].

Такія дыялогі-прымусы ў большай ступені з’яўляліся імправізацыяй, але ўсё роўна падпарадкоўваліся пэўнаму сцэнарыю: прымус – адмова – прымус – згода.

Такім чынам, вербальны кампанент заходнепалескага вяселля ў выглядзе прыгавораў з’яўляецца неад’емнай і важнай часткай цырыманіялу. Прыгаворы выступаюць рэгулятарамі паводзін удзельнікаў абраду, сродкам камунікацыі, а таксама выконваюць эстэтычную функцыю.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – 768 с.
2. Белорусский эротический фольклор / изд. подг. Т. В. Володина, А. С. Федосик. – М. : Ладомир, 2006. – 381 с.
3. Гура, А. В. Соотношение и взаимодействие акционального и вербального кодов свадебного обряда / А. В. Гура // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. – М., 2006. – Вып. 10. – С. 268 – 279.
4. Крачковский, Ю. Ф. Очерки быта западнорусского крестьянина / Ю. Ф. Крачковский // Виленский сборник. – Ч. 1. – Вильно, 1869. – 280 с.
5. Традиційная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульн. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2008. – Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. – Кн. 1. – 559 с.
6. Федароўскі, М. Люд беларускі. Вяселле / М. Федароўскі. – Мінск : Полымя, 1991. – 123 с.

#### РЕЗЮМЕ

Вербальный компонент западнорусской свадебной обрядности в своём составе имеет воплощение в форме специфических приговоров, касающихся почти всех этапов брачного церемониала. Устойчивая стилистическая выдержанность западнорусских свадебных приговоров обогащается их интерпретацией участниками обряда в пределах традиционности, а функциональное назначение соответствует ритуальным действиям и смысловому направлению обряда. Свадебные приговоры Западного Полесья по своему назначению разделяются на: приговоры-диалоги с прикрытым намерением, приговоры во время переходных моментов в обрядовых действиях, приговоры указательного характера, приговоры-пожелания, приговоры-диалоги во время застолья.

#### SUMMARY

The structure of the verbal component of Western Palesian wedding ritual contains specific sayings that are used practically at all stages of the wedding ceremony. The stable

stylistic consistency of these sayings is enriched by the participants' interpretations within the limits of tradition, and their functional purpose corresponds to the ritual actions and the semantic direction of the ceremony. Wedding sayings of Western Palessie are divided according to their purpose into: sayings-dialogues with covered intention, sayings during transitional moments in ritual actions, indicative sayings, sayings-wishes, feast sayings-dialogues.

*Махоўская І. С.*

## **ПОЛІЭТНІЧНАСЦЬ І ПОЛІКУЛЬТУРНАСЦЬ У МАЛЫМ СОЦЫУМЕ: ДА АСАБЛІВАСЦЯЎ БЕЛАРУСКАГА МЯСТЭЧКА**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2021)*

Мястэчкі як форма паселішчаў вядомыя на тэрыторыі Беларусі з XIV – XV стст. Узнікалі яны часцей за ўсё недалёка ад велікакняжацкіх ці іншых прыватнаўласніцкіх сядзіб, выконваючы ролю гандлёва-пасрэдніцкіх цэнтраў паміж горадам і вёскай [13, с. 97].

Гандаль заўсёды быў вызначальным фактарам развіцця мястэчка, але толькі гэтым роля мястэчка не абмяжоўвалася, аб'яднальная функцыя прасочваецца літаральна ва ўсіх аспектах яго жыццядзейнасці. Гэта не горад у поўнай меры, але і не вёска, у мястэчку спалучаюцца гарадскі і сельскі побыт. Праблема азначэння паняцця «мястэчка» займае значнае месца ў даследаваннях, у якасці вызначальных разглядаюцца розныя характарыстыкі. У першую чаргу адзначаюць такія адрозненні мястэчка ад горада, як меншая колькасць насельніцтва, спрошчаная сацыяльная структура. Ад вёскі мястэчка адрозніваецца наяўнасцю стацыянарнага гандлю, планіроўка і забудова паселішча больш складаная і разнастайная, адміністрацыйна мястэчка мае больш высокі статус [6, с. 251]. Прытым што значная колькасць насельніцтва занята ў сельскай гаспадарцы, у цэлым у мястэчку спектр даступных прафесійных заняткаў шырэйшы, чым у вёсцы. Тут прадстаўлены рамяство, гандаль, пасрэдніцкая дзейнасць [1, с. 43]. Многія даследчыкі адносяць мястэчка да катэгорыі гарадоў, падкрэсліваючы толькі іх невялікі памер – не больш за 300 дымоў [3, с. 9].

Адна з вызначальных рыс мястэчка – поліэтнічнасць і поліканфесійнасць насельніцтва. Прывязка культавых аб'ектаў да планіровачнага ядра паселішча – гандлёвай плошчы – атрымала назву «беларускі трохвугольнік»: царква – касцёл – сінагога, у некаторых выпадках – яшчэ і мячэць. У беларускіх мястэчках склаліся як мінімум два культурныя асяроддзі – яўрэйскае і беларускае, да якіх у многіх паселішчах дадаваліся польскае і татарскае [1, с. 43; 10, с. 5; 12, с. 197].

Падсумоўваючы падыходы да азначэння, даследчыца мястэчак Беларусі Іна Соркіна прапаноўвае наступнае: «Мястэчкі мэтазгодна разглядаць як асобны тып паселішчаў, нятоесных ні вёсцы, ні гораду, які выконваў функцыі эканамічнага, адміністрацыйнага, камунікацыйнага, культурнага цэнтра параўнальна невялікіх сельскіх раёнаў, якія, як правіла, не мелі гарадоў. Мястэчкі арганічна спалучалі рысы і сельскіх, і гарадскіх паселішчаў. Гэта праяўлялася ў гаспадарчых занятках, структуры

насельніцтва, архітэктуры <...> Спецыфіка мястэчак у многім вызначалася гэтым скрыжаваннем горада і вёскі» [10, с. 46].

У літаратуры, жывапісе, а нярэдка і гістарычных даследаваннях мястэчку адводзілася роля страчанага раю, чароўнага месца, дзе ўсе жылі ў міры і згодзе і адкуль родам талерантнасць, разважлівасць і памяркоўнасць, якія прыпісваюцца беларусам. У пэўнай ступені такая ідылічная карціна з'яўляецца вынікам міфалагізацыі вобраза мястэчка. Але ў любым выпадку мястэчкі – унікальны сацыякультурны феномен, які адыграў важную ролю ў гісторыі Беларусі.

Сярод розных нацыянальных абшчын мястэчак самымі буйнымі былі яўрэйскія. Яўрэі-ашкеназі перасяляюцца на землі Рэчы Паспалітай з XV – XVI стст. Пасля падзелаў Рэчы Паспалітай адбываецца канчатковая крышталізацыя сацыякультурнай мадэлі мястэчка. У 1791 – 1794 гг. вызначаюцца тэрыторыі «мяжы яўрэйскай аселасці», на ўсход ад якой яўрэям забаранялася сяліцца. Усходняя мяжа тэрыторыі супадала з мяжой беларускіх губерняў. Далейшая палітыка царскага ўрада была накіравана на выцясненне яўрэйскага насельніцтва з сельскіх паселішчаў, што аказала вялікі ўплыў на развіццё мястэчак. Заканадаўча высяленне яўрэяў з вёсак было замацавана ў 1804 г. «Палажэннем аб яўрэях», у якім апошнім забаранялася арандаваць шынкі, корчмы і заезныя дамы ў вёсках і прадаваць там віно. Таксама забаранялася жыць у вёсках «пад якім бы то ні было выглядам, хіба праездам» [10, с. 72]. У выніку колькасць гарадскога насельніцтва ў межах сучаснай Беларусі ўзрасла за 1786 – 1885 гг. у 7,5 разоў. У канцы XIX ст. у 44 гарадах Беларусі яўрэі складалі 53,5% [12, с. 118].

Адным з вынікаў «Палажэння...» стаў рост колькасці мястэчак. У 1810 г. выходзіць указ Сената, згодна з якім памешчыкі могуць пераводзіць свае сёлы і вёскі ў статус мястэчак для гандлю віном, што было забаронена ў вёсках. Для пераводу дастаткова было дазволу губернатара [7, с. 18 – 19; 10, с. 53]. У выніку ў губернскія адміністрацыі падалі масу прашэнняў аб пераводзе сёл у мястэчкі, часам вельмі своеасаблівых. Так, у 1825 г. было заснавана мястэчка Мальта Рэжыцкага павета Віцебскай губерні. Падчас агляду губернатарам рэгіёна было выяўлена, што ў мястэчку Мальта ўсяго тры будынкі: карчма і дзве лазні [10, с. 53].

Пераўтварэнні сёл у мястэчкі выкарыстоўваліся памешчыкамі як спосаб захаваць каля сябе яўрэйскае насельніцтва і даходы ад арэнды і пасрэдніцкіх паслуг. Статыстычныя матэрыялы па Віленскай губерні за 1861 год сведчаць, што са 189 зарэгістраваных мястэчак толькі 9 адпавядалі статусу дадзенага паселішча, астатнія былі не больш чым вёскамі, заселенымі яўрэямі [4, с. 704].

Вынікам гвалтоўнага высялення яўрэяў з сельскай мясцовасці стала вялікая канцэнтрацыя іх у гарадах і мястэчках, што прыводзіла да значнай цеснаты, росту канкурэнцыі і збяднення насельніцтва. У той жа час вялікая колькасць яўрэяў у гарадах і мястэчках спрыяла кансервацыі тут яўрэйскай традыцыйнай культуры і ладу жыцця. Мясстэчкі былі не проста населенымі

пунктамі, іх характар, асаблівы стыль жыцця вызначала яўрэйская абшчына, якая жыла замкнёна па законах Галахі. Абшчына непасрэдным чынам уплывала на жыццё кожнага свайго члена, прапаведуючы ідзішкайт (традыцыйныя яўрэйскія каштоўнасці) і меншліхкайт (гуманнасць) [11]. Лад жыцця, звычаі і традыцыі, у цэлым яўрэйская культура асацыіруюцца ў першую чаргу з мястэчкам, або штэтлам, што разглядаецца як натуральнае яўрэйскае асяроддзе жыцця, тыпова яўрэйскі гарадок.

І ў навукавай, і ў мастацкай літаратуры складваецца настальгічны дыскурс у дачыненні да штэтла як нейкага запаведнага ландшафту [9, с. 34], замкнёнага і самадастатковага яўрэйскага мікракосму [5], малой яўрэйскай радзімы, свайго роду «Ізраіля ў выгнанні» [10, с. 51], метанімічнага хранатопа страчанага свету ашкеназскіх яўрэяў [14]. Тэрмін «штэтл» быў уведзены ў шырокі зварот працай Э. Герцаг і М. Збароўскага «Life Is with People» («Жыццё з народамі»), дзе малюецца карціна ідэальнага месца, выключна яўрэйскае «натуральнае асяроддзе пражывання» [15].

Паняцці «штэтл» і «мястэчка» нярэдка выкарыстоўваюцца як сінонімы, што не зусім дакладна, паколькі ў гэтым выпадку ігнаруюцца беларускія, польскія, літоўскія ці ўкраінскія складнікі мястэчак. На самой справе мястэчак з чыста яўрэйскім насельніцтвам было вельмі мала, на тэрыторыі Беларусі гэта мястэчка Захарына Мсціслаўскага павета. У той жа час існавалі мястэчкі, дзе зусім не было яўрэйскага насельніцтва, напрыклад, Грэск: тут у 1-й палове XIX ст. не было зафіксавана ніводнага яўрэйскага двара [10, с. 47]. У сучаснай гістарыяграфіі штэтл разглядаецца не як ізаляванае асяроддзе, а як зона, якая злучае яўрэяў з хрысціянамі і яўрэяў з яўрэямі, зона інтэнсіўных міжэтнічных і міжрэлігійных кантактаў [5]. І. Соркіна прапануе разглядаць штэтл як «яўрэйскую фізічную і духоўную прастору ў беларускім (польскім, украінскім, літоўскім) мястэчку», а яго наяўнасць называе галоўнай асаблівасцю беларускага мястэчка [10, с. 48].

Асноўная роля мястэчак як цэнтраў мясцовага гандлю і важных камунікатыўных транспартных вузлоў адбівалася не толькі на характэрных занятках насельніцтва – іх планіроўка і забудова таксама найлепшым спосабам адпавядалі гэтай ролі [6, с. 137]. Планіровачным ядром месцачкавай забудовы была рыначная плошча, што з'яўляецца характэрнай рысай еўрапейскіх сярэднявечных гарадоў. Рыначная плошча, часцей за ўсё прамавугольная або квадратная, была цэнтрам, вакол якога канцэнтраваліся гандлёвыя аб'екты (гандлёвыя рады, крамы, лабазы, склады), культавыя збудаванні (сінагога, касцёл, царква, мячэць), адміністрацыйныя будынкі, а таксама гасціныя двары, корчмы і рэстараны. Па перыметры плошча забудоўвалася жылымі дамамі, прычым, як правіла, цэнтр мястэчка быў месцам кампактнага рассялення яўрэяў, што таксама забяспечвала своеасаблівасць месцачкавага архітэктурнага аблічча. Яўрэйскія дамы адрозніваліся ад беларускіх як памерам, так і планіроўкай, матэрыялам вырабу. У мястэчку Мір на рыначнай плошчы знаходзіліся крамы, размешчаныя ў два рады, вакол плошчы былі ўзведзены касцёл св. Мікалая, Траецкая царква і комплекс будынкаў Сінагагальнага двара (халодная і



цёплая сiнагогi, школа, ешыбот i кагальныя пабудовы), недалёка стаяла татарская мячэць [8]. Феномен мястэчка праяўляецца ў арганiзацыi адзiнай сацыяльнай i эканамiчнай прасторы досыць камфортнага суiснавання розных этнасаў, культур i рэлігiй у рамках невялікай супольнасцi, дзе, фактычна, усе адзiн з адным былі знаёмыя.

Супрацоўнiцтву i мiрнаму суiснаванню шмат у чым садзейнiчала адсутнасць эканамiчнай канкурэнцыi з прычыны падзелу сфер дзейнасцi памiж рознымi этнiчнымi групамi. Хрысцiянскае насельнiцтва – беларусы i палякi – былі занятыя ў асноўным у сельскай гаспадарцы i рамястве, у першую чаргу ганчарным. Татары займалiся агароднiцтвам i вырабам скур. Гандлёвае прадпрымальнiцтва, пасрэднiцкая дзейнасць, карчмарства, рамяство, транспарт былі полем дзейнасцi яўрэяў.

Такая спецыялізацыя забяспечвала не толькi адсутнасць канкурэнцыi, але i абавязковае супрацоўнiцтва памiж этнiчнымi групамi, паколькi прафесiйнае структура садзейнiчала эканамiчным кантактам i ўзаемадзеянню. Змiтрок Бядуля пра беларусаў i яўрэяў напісаў: «Суседства гэтых дзвюх нацый стварыла такія жыццёвыя i эканамiчныя сувязi, у якіх адна нацыя без другой не магла абысцiся» [2, с. 24]. Узаемаадносiны памiж прадстаўнiкамі розных этнiчных груп характарызавалiся высокай ступенню талерантнасцi, хоць гэта далёка не заўсёды азначала цесныя зносiны або блiзкае сяброўства. Дыстанцыя памiж гэтымі групамi была рознай, але яна заўсёды прысутнiчала.

Найбольш складанай у спалучэннi кантакту/дыстанцыравання выступала яўрэйская абшчына. Паколькi ў руках яўрэяў канцэнтравалiся гандаль, у значнай меры рамяство, цалкам – медыцынская сфера, то фармальныя паўсядзённыя кантакты яўрэяў з iншымi групамi былі непазбежныя. Але сфера прыватнага жыцця з'яўлялася максiмальна закрытай ад iншых груп.

I. Соркiна, аналізуючы асаблiвасцi мiжнацыянальных адносiн у беларускiх мястэчках, пiша: «Iстотным фактарам штодзённых мiжэтнiчных адносiн у мястэчках было тое, што з-за невялікiх памераў усе местачковыя жыхары ведалi адзiн аднаго, што было немагчымым у горадзе. Адсутнасць ананiмнасцi вялікага горада садзейнiчала таму, што прыватнае жыццё ў мястэчку было на вачах ва ўсiх. Узаемаадносiны памiж прадстаўнiкамі розных этнаканфесiйных груп насельнiцтва ў мястэчках характарызавалiся досыць высокай ступенню талерантнасцi. Iх можна выразiць формулай “iншы свой”. Менавіта пачуццё “тутэйшай свойскасцi”, “тутэйшасцi” засцерагала ад канфліктаў. Ва ўмовах такой неталерантнай дзяржавы, якой была Расійская iмперыя, мястэчкi дэманстравалi захаванне мясцовых традыцый самакіравання па прынцыпах рэлігiйнай талерантнасцi i канструктыўнай шматэтнiчнасцi» [10, с. 226].

Мястэчка як асаблiвы тып паселiшча i як сацыякультурны феномен праiснавала ў Заходняй Беларусi да пачатку Другой сусветнай вайны. Падчас Халакосту былі знiшчаны яўрэйскiя абшчыны, пасля вайны ў мястэчкi актыўна перасялялiся жыхары навакольных вёсак. Апынуўшыся пад уладай

СССР, мястэчкі прайшлі праз адмену прыватнай уласнасці, гвалтоўную калектывізацыю, масавыя высылкі, у выніку чаго іх сацыяльнае і культурнае аблічча трансфармавалася. Пасля адміністрацыйных рэформаў частка мястэчак набыла статус гарадоў, раённых цэнтраў, частка – гарадскіх пасёлкаў або вёсак. Паняцце «мястэчка» ў адміністрацыйным дзяленні Беларусі адсутнічае.

Мястэчкі – гэта сацыяльная, эканамічная і культурная прастора ўзаемадзеяння розных народаў, культур, рэлігій, сфер дзейнасці, спосабаў жыцця і традыцый. Феномен мястэчка рэалізаваўся ў арганізацыі сацыякультурнага асяроддзя, дзе, з аднаго боку, забяспечвалася функцыянаванне і развіццё этнаканфесійных культур, з другога – іх актыўнае ўзаемадзеянне ў знешнім асяроддзі. Фактарам, які станоўча ўплываў на ўзровень талерантнасці і цяпцімасці ў мультыкультурным грамадстве, была спецыялізацыя этнаканфесійных груп у розных галінах эканамічнай дзейнасці, што не стварала канкурэнтнага напружання паміж імі. Спецыфіка мястэчка праяўляецца ў тым, што амбівалентныя працэсы дыстанцыравання і ўзаемадзеяння адбываліся ў рамках вельмі невялікіх супольнасцяў, дзе фактычна ўсе былі знаёмыя адзін з адным. Адсутнасць ананімнасці, характэрнай для вялікіх гарадоў, таксама служыла фактарам, які ўплывае на імкненне да выбудоўвання адносін супрацоўніцтва і ўзаемадзеяння.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Аляксандраў, Г. Праграма вывучэння мястэчка / Г. Аляксандраў // Наш край. – 1928. – № 2. – С. 45 – 53.
2. Бядуля, З. Жыды на Беларусі / З. Бядуля // АРСНЕ. – 2000. – № 3. – С. 23 – 32.
3. Грицкевич, А. П. Частновладельческие города Белоруссии в XVI – XVIII вв. / А. П. Грицкевич. – Минск : Наука и техника, 1975. – 248 с.
4. Корево, А. Материалы для географии и статистики России. Виленская губерния / А. Корево. – СПб. : Тип. И. Огризко, 1861. – 821 с.
5. Крутиков, М. Штетл между фантазией и реальностью [Электронный ресурс] / М. Крутиков // НЛЮ. – 2010. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/2/shtetl-mezhdu-fantaziej-i-realnostyu.html>. – Дата доступа: 11.12.2020.
6. Лакотка, А. І. Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры / А. І. Лакотка. – Мінск : Ураджай, 1999. – 366 с.
7. Лютый, А. М. Социально-экономическое развитие городов в Белоруссии в конце XVIII – первой половине XIX в. / А. М. Лютый. – Минск : Наука и техника, 1987. – 181 с.
8. Раманава, І. Мір: гісторыя мястэчка, што расказалі яго жыхары / І. Раманава, І. Махоўская. – Вільнюс : ЕГУ, 2009. – 247 с.
9. Соколова, А. Еврейские местечки памяти: локализация штетла / А. Соколова // Штетл, XXI век: полевые исследования. – СПб., 2008. – С. 29 – 64.
10. Соркіна, І. Мястэчкі Беларусі ў канцы XVIII – першай палове XIX ст. / І. Соркіна. – Вільнюс : ЕГУ, 2010. – 488 с.
11. Школьникова, Э. Трансформация еврейского местечка в СССР в 1930-е гг. [Электронный ресурс] / Э. Школьникова. – Режим доступа: [http://jhist.org/lessons\\_09/1930.htm](http://jhist.org/lessons_09/1930.htm). – Дата доступа: 11.12.2020.

12. Шыбека, З. Гароды Беларусі (60-я гады XIX – пачатак XX стагоддзяў) / З. Шыбека. – Мінск : ЭўроФорум, 1997. – 292 с.
13. Этналогія Беларусі: традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве / Т. А. Наваградскі [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2009. – 335 с.
14. Ялен, Д. «Так называемое “еврейское” местечко»: штетл, большевистская идеология и советская этнография в межвоенный период [Электронный ресурс] / Д. Ялен // НЛО. – 2010. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/2/tak-nazyvaemoe-8220-evrejskoe-8221-mestechko-shtetl-bolshevistskaya-ideologiya-i-sovetskaya-etnografiya-v-mezhvoennyj-period.html>. – Дата доступа: 11.12.2020.
15. Zborowski, M. Life Is with People: The Culture of the Shtetl / M. Zborowski, E. Herzog. – New York : Schocken Books, 1995. – 452 p.

#### РЕЗЮМЕ

Местечки, известные на территории Беларуси начиная с XIV в., представляют собой особый социокультурный феномен, сыгравший важную роль в истории. Возникшие как торгово-посреднические центры, местечки сочетали черты городского и сельского поселения, основные занятия населения также включали как характерные городские, так и сельские направления деятельности. Для местечек характерна полиэтническая и поликонфессиональная среда. Самыми крупными общинами местечек были еврейские, которые во много определили типичные характеристики поселения. Кроме белорусской и еврейской общины в местечках зачастую проживали польская и татарская. Феномен местечка заключается в организации пространства взаимодействия разных этноконфессиональных групп в рамках малого социума.

#### SUMMARY

The little towns, known on the territory of Belarus since the XIV century, represent a special socio-cultural phenomenon that has played an important role in history. The characteristics of little towns is multi-ethnic and multi-confessional environment. Due to the forcible eviction of Jews from their rural settlements, the largest communities of the townships were Jewish, which mostly determined the typical characteristics of the town. In addition to the Belarusian and Jewish communities, Polish and Tatar communities often lived in the little towns. The phenomenon of the little town consists in organizing the space of interaction between different ethno-confessional groups within the framework of a small society.

*Наваградскі Т. А.*

#### **ТРАДЫЦЫЙНАЯ КУЛЬТУРА МАНГОЛАЎ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Традыцыйная культура манголаў фарміравалася пад уплывам качавага ладу жыцця. Многія яе элементы абумоўлены менавіта традыцыйнымі заняткамі. На працягу 1985 – 1987 гг. у аўтара была магчымасць шляхам уключанага назірання фіксаваць традыцыі народнай культуры манголаў у пустыні Гобі, выконваючы асноўны мужчынскі абавязак – несці службу ў войску. Нам часта прыходзілася камунікаваць з манголамі, бываць у якасці гасця ў юртах, каштаваць стравы мангольскай кухні, назіраць за паўсядзённым жыццём. Гэтыя матэрыялы выкарыстаны ў якасці асноўнай крыніцы пры напісанні дадзенага артыкула [2]. Падрабязныя звесткі аб культуры качэўнікаў Манголіі змешчаны ў грунтоўных працах савецкага і расійскага этнолага Н. Л. Жукоўскай [3; 4]. Яны напісаны на матэрыялах

палявых этнаграфічных даследаванняў, праведзеных на працягу многіх дзесяцігоддзяў сярод манголаў.

Манголы ў нас у першую чаргу асацыіруюцца з вялікімі прасторамі стэпаў і юртай як асноўным тыпам жылля. Нават у архітэктурны ландшафт вялікіх гарадоў арганічна ўпісваецца і ў значнай ступені дапаўняе яго юрта. Яна стала характэрнай дэтальлю качавага ладу і спецыфічнай рысай заселенай прасторы ў стэпавым ландшафце. У юрце ўсё вельмі выразна вызначана, у кожнага члена сям'і (у мужчын, жанчын і дзяцей) ёсць свае лакальныя месцы. У цэлым юрта ўяўляе вельмі жорсткую традыцыйную мадэль, якая сімвалізуе ўнутраныя сацыяльныя сувязі і сямейныя адносіны, характэрныя для ўсяго мангольскага грамадства. У кожнай юрце ёсць алтар, а сама яна раздзелена на дзве паловы – мужчынскую і жаночую. У мужчынскай палове юрты захоўваюцца прылады жывёлаводства і паляўнічага (сядло, ружжо, бізун, бурдзюк з кумысам, прыстасаванні для таўрэння жывёл), якія маюць адносіны да спецыфікі працы качэўніка. На жаночай палове знаходзяцца гаспадарчыя прадметы хатняга начыння (міскі, талеркі, піялы, чайнікі, вёдры), шафкі, прыпасы прадуктаў, жаночыя вырабы. Цэнтральнае месца ў юрце займае ачаг, што выступае цэнтрам сямейнага жыцця, выконвае ролю сувязнага звяна паміж продкамі і нашчадкамі, з'яўляецца сімвалам пераемнасці пакаленняў. З ачагом у манголаў звязаны шэраг забарон, ад выканання якіх залежыць дабрабыт сям'і. Так, нельга было ліць на агонь ваду, малако, кідаць смецце, валасы.

Гаспадар юрты заўсёды сустракае гасця, дапамагае яму прывязаць каня. Прыезджы чалавек павінен пакінуць зброю каля юрты, выняць нож з ножан і дакрануцца правай рукой да верху дзвярэй юрты, тым самым прадэманстраваўшы міралюбівы характар візіту: ён прыйшоў сюды як сябар, а не як вораг. Праз некаторы час гаспадар прапануе гасцю панюхаць табакі з яго табакеркі, а госць у адказ – са сваёй, затым разам п'юць чай з малаком і малочную гарэлку (архі). І толькі пасля гэтага госць пачынае расказваць, адкуль ён прыехаў і з якой мэтай [2].

Юрта з'яўляецца экалагічным, зручным і мабільным жыллём для качэўніка: летам у ёй не гарача, а зімой не холадна. Акрамя таго, яе нескладана разбіраць і пераносіць з месца на месца, а ўнутранай прасторы юрты дастаткова для цэлай сям'і.

У традыцыйнай культуры харчавання пераважалі мясныя стравы. Іх гатавалі з бараніны, каніны, яка, ялавічыны, а ў пустыні Гобі – з вярблюда. Так, амаль кожны дзень на працягу паўгода на полудзень салдатам давалі вараныя кавалкі мяса вярблюда, якое на смак нагадвала ялавічыну. Калі для беларусаў у харчаванні асноўнае месца на паўсядзённым стале займаў хлеб і кашы з разнастайных круп, то манголы харчаваліся мясам. Яго варылі, тушылі, тамілі, смажылі, запякалі, салілі, сушылі. Свежае мяса елі звычайна восенню ў час масавага забою жывёл. Кроў забітай жывёлы злівалі ў асобны посуд і выкарыстоўвалі яе пры варцы каўбас. Унутранасці жывёл выкарыстоўвалі як самастойную страву і падавалі на стол побач з вараным мясам. Лічылася, што калі з'ясі печань, то павялічыцца сіла, сэрца –

мужнасць, а семяннікі (тэсцікулы) – палавая патэнцыя [3]. У галодныя гады елі нават мяса жывёл, якія загінулі ад голаду і хвароб.

Летам, калі многа малака, з яго вырабляюць малочныя прадукты і стравы, якія можна захоўваць на працягу доўгага часу: гэта разнастайныя віды высушаных тварагу і сыру, што маюць свае лакальныя назвы, топленае масла. Свежае малако п'юць, дадаюць у чай ці робяць з яго надзвычай папулярнае згушчанае кіслае малако. Найбольш смачнай малочнай стравой з'яўляецца падсушаныя пенкі, а таксама вяршкі, якія падсмажваюць з мукой і цукрам. Іх любяць і дзеці, і дарослыя, яны простыя па тэхналогіі прыгатавання. Такімі стравамі ахвотна частуюць гасцей.

Кухня ў юрце размешчана ва ўсходняй частцы, менавіта там, дзе прадвызначана месца для жаночай паловы сям'і. Паколькі халадзільніка ў юрце няма, то ежа гатуецца непасрэдна перад ужываннем. Сярод асноўных спосабаў гатавання ежы пераважаюць варка і гатаванне на пары, бо ў стэпавай мясцовасці вялікі дэфіцыт дроў, якія тут замяняе высушаны гной ад хатніх жывёл.

Любімым і распаўсюджаным напоем у манголаў з'яўляецца малочны чай, хоць яны таксама п'юць чай з рысам, мясам, пельменямі і курдзючным салам. У некаторых рэгіёнах больш любяць салёны чай, у іншых чай заварваецца на касцяным булёне. Нас частавалі чаем, які быў завараны на авечым тлушчы і, на думку мясцовых жыхароў, валодаў лекавымі ўласцівасцямі [2]. Манголы п'юць кумыс з кабылінага, а ў пустыні Гобі – з вярблюджага малака. Малочная гарэлка называецца архі і на смак нагадвае наш самагон, які выраблялі ў хатніх умовах з сыроваткі. Ядуць таксама дзічыну і рыбу, часнок, цыбулю і грыбы. У наш час усё большае месца ў харчовым рацыёне манголаў (асабліва гараджан) займае садавіна і агародніна [2].

Адзенне складаецца з баваўнянага халата ўлетку, а зімой – футравага, з зашпількай на правым баку, доўгага пояса і штаноў. Шырока распаўсюджаны срэбраныя браслеты ў жанчын, разнастайныя бусы, а ў мужчын мы назіралі на поясе нож і крэсіва. Улетку носяць капялюш, а зімой – футравую шапку. Абуткам служаць скураныя боты з загнутым носам, упрыгожаныя каляровымі аплікацыямі.

З гульняў у манголаў папулярныя шашкі і шахматы. Гульня ў іх некалькі адрозніваецца ад шахмат еўрапейскіх. Гуляюць манголы таксама ў даміно. Многа спаборніцтваў адбываецца на свежым паветры. Часта іх сэнс заключаецца ў дэманстрацыі здольнасцей утрымацца ў сядле і трапна страляць з лука. Вялікай папулярнасцю карыстаецца барацьба. На замёрзлых рэках мангольскія дзеці гулялі ў ледзяную гульню, якая нагадвае сучасны кёрлінг. У манголаў моцна развіты культ шанавання бацькоў, старэйшых і продкаў [2].

Сімвалам Манголіі з'яўляецца конь. На ім мангол праводзіць амаль усё жыццё, таму да гэтай жывёлы ў народа асаблівыя адносіны. Дзяцей садзяць на каня з самага ранняга дзяцінства. Наяўнасць каня ў гаспадарцы

жывёлавода ў многім вызначае характар яго побыту, формы і хуткасць перамяшчэння па занятай тэрыторыі.

Самай старажытнай рэлігіяй манголаў быў шаманізм. Шаманісты не мелі спецыяльна пабудаваных храмаў. Згодна з іх уяўленнямі, абагаўляючы прыроду, людзі імкнуліся захаваць баланс і сваімі дзеяннямі не нашкодзіць ёй. Прырода была тым боскім храмам, да якога адносіліся з вялікай пашанай. З глыбокай старажытнасці захаваўся звычай шанавання тых мясцін, дзе багі і духі існавалі і дзейнічалі ў святой прасторы: тут будавалі хатнія алтары з камянёў, каля якіх маліліся і прыносілі ахвяры, на слупах павязвалі сінія стужкі. Такое месца лічылі свяшчэнным, сюды прыязджалі жыхары для выканання абрадаў. Адзін раз на год, звычайна летам, сюды збіралася ўсё навакольнае насельніцтва, прыносячы рытуальнае частаванне для духа мясцовасці (эжына), інакш поспех не будзе суправаджаць чалавека ў жыцці. Кожная гара, кожная даліна маюць свайго духа або гаспадара. Значнае месца ў сістэме традыцыйных вераванняў займае культ Чынгісхана. Ён арганічна ўпісаўся у традыцыю шанавання продкаў у манголаў. Пасля афіцыйнага прыняцця манголамі будызму ў XVI ст. пачаўся працэс паступовага ўключэння наяўных культаў у рэлігійную сістэму. Аднак, нягледзячы на некаторыя змены і адаптацыю будызмам, яны захавалі амаль нязменным сваё месца ў сістэме светапогляду манголаў. Тым больш што з 90-х гадоў XX ст. на дзяржаўным узроўні атрымалі падтрымку многія шаманскія практыкі, якія ў сацыялістычны перыяд былі забаронены.

Святкаванне Новага года ў манголаў завяршае зіму і пачынае вясну. Само свята і ўвесь наступны за ім месяц года называецца «Цагаан сар», што ў перакладзе абазначае «Белы месяц». Напярэдадні вечарам праводзяць стары год: ядуць мяса, вараныя на пары мясныя піражкі, пельмені, п'юць чай з малаком. Святкаванне Новага года пачыналася ўранні. Госці хадзілі з юрты ў юрту, маладзейшыя наведвалі старэйшых і віншавалі іх. Яны ўручалі гаспадарам шаўковую хустку белага ці блакітнага колеру, а гаспадары ў адказ імкнуліся аддараць гасцей цукеркамі, новымі манетамі. Пасля пачыналася пышная трапеза, на якой усе удзельнікі былі прыбраны ў яркае, стракатае адзенне. На стол падавалі тварог, сыр, вяршкі, кумыс, архі і спецыяльна спечанае да гэтага свята тлуствае салодкае пячэнне, якое па форме нагадвала падэшву бота. Абавязковай была адвараная бараніна, адмыслова выкладзеная на вялікай драўлянай талерцы ў адпаведнасці з усімі правіламі мангольскага застолля. Зверху ляжалі крыж і галава як самыя семантычна значныя часткі тушы [3]. Першым частаваўся мясам самы стары і паважаны чалавек, які прысутнічаў за святочным сталом. Затым па старшынстве частаваліся астатнія ўдзельнікі свята. Гаспадыня падлівала напоі. Спецыяльнай навагодняй стравой у манголаў лічыцца рысавая каша на малацэ. Падчас застолля госці нараспеў вымаўлялі пажаданні. У першы дзень Цагаан сара ўзрост усіх людзей і жывёл павялічваўся на адзін год, прычым не важна было, што адзін нарадзіўся ў чэрвені, а другі ў лістападзе. У першы дзень Новага года варажылі аб надвор'і, прыплодзе жывел, будучым лёсе членаў сям'і і блізкіх людзей.

Сярод манголаў было вельмі папулярным гаданне. Гадаць маглі ў любы дзень і па любым выпадку: па прычыне хаваробы ці выздараўлення кагосьці, пры адсутнасці вестак пра членаў сям'і і ў чаканні гэтых вестак, а таксама пры знікненні жывёлы ці іншай маёмасці. Спосаб варажбы па лапатцы апісаны ў этнаграфічнай літаратуры: лапатку, старанна вызваленую ад мяса, кідалі ў агонь, яна пакрывалася сажай і расколінамі, па якіх і меркавалі аб лёсе людзей ці рэчаў [4].

У манголаў існавала забарона на вымаўленне асабістых імён. У тых сем'ях, дзе часта паміралі дзеці, іх імкнуліся не называць па імені зусім, а калі дзіця доўга хварэла, то яму мянялі імя, каб увесці ў зман злых духаў, якія выклікалі хваробу. Вядомая таксама забарона ў манголаў на вымаўленне імён правіцеляў: пры звяртанні да іх ці за вочы часцей за ўсё называлі тытулам.

Па ўяўленнях манголаў, шчасце – гэта ў першую чаргу здароўе, затым спадкаемства, наяўнасць сыноў (спадчыннікі і прадаўжальнікі роду), валоданне вялікай колькасцю жывёлы. У наш час яшчэ дадаюць атрыманне адукацыі, уменне выкарыстаць яе дзеля добра народа. У светапоглядзе мангольскага народа гора лічыцца смерць дзяцей, хвароба, смерць бацькоў, знікненне маёмасці, стыхійныя бедствы, страта сумленнага імя ў вачах блізкіх і сяброў. У мангольскім фальклоры ёсць многа прыказак і прымавак, якія тычацца вызначэння шчасця і яго захавання.

Манголы не толькі вельмі добра арыентуюцца на мясцовасці, але і маюць вялікую сістэму арыентацыйных уяўленняў. Яны валодаюць унікальным гарлавым спевам. У манголаў, як і ў многіх качавых народаў, спецыфікай гісторыка-культурнай памяці з'яўляецца тое, што вусная традыцыя трывала захоўвае разнастайныя гістарычныя звесткі. Сюды адносяцца і генеалогіі, якія налічваюць дзясяткі пакаленняў, і ўспаміны аб буйных, значных для народа гістарычных падзеях, і вялікая колькасць рытуальна-рэлігійных указанняў, што рэгламентавалі качавы побыт [1, с. 314].

У наш час многія элементы традыцыйнай культуры паступова знікаюць. У паўсядзённы побыт жыхароў уваходзяць новыя рэаліі, якія змяняюць жыццё мангола. Нават у глыбінцы можна ўбачыць юрту са спадарожнікавай антэнай, сонечныя батарэі, ад якіх атрымліваюць энергію для асвятлення жылля, зараджаюць мабільныя тэлефоны. Працягваецца працэс урбанізацыі насельніцтва, што пераязджае з сельскай мясцовасці ў гарады і там застаецца жыць спачатку ў юртах, а потым у кватэры ці асобным доме. Разам з тым, асноўныя элементы культуры, якія суправаджалі жыццё качэўніка на працягу многіх стагоддзяў і садзейнічалі яго адаптацыі да навакольнага асяроддзя, застаюцца даволі трывалымі і ўстойлівымі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Арутюнов, С. А. Страны и народы Восточной Азии / С. А. Арутюнов, Р. Ш. Джарылгасинова, П. М. Кожин // Основы этнологии / под ред. В. В. Пименова. – М., 2007. – С. 302 – 331.

2. Архіў аўтара. Матэрыялы запісаны ў 1985 – 1987 гг. ад манголаў, якія пражывалі ў пустыні Гобі.
3. Жуковская, Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов / Н. Л. Жуковская. – М. : Наука, 1988. – 200 с.
4. Жуковская, Н. Л. Судьба кочевой культуры. Рассказы о Монголии и монголах / Н. Л. Жуковская. – М. : Наука, 1990. – 112 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье преимущественно на основании материалов личного наблюдения автора дана характеристика основных элементов традиционной культуры монголов: описывается жилище, одежда, питание, религия, обычаи и другое.

#### SUMMARY

The article mainly based on the materials of the author's personal observation provides a characteristic of the main elements of the traditional culture of the Mongols: it describes the dwelling, clothing, food, religion, customs, etc.

*Новак В. С.*

### **РАДЗІННА-ХРЭСЬБІННАЯ АБРАДНАСЦЬ ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНА: ЗМЕСТ, СТРУКТУРА І ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2021)*

Сістэматычнае правядзенне штогадовых экспедыцый на тэрыторыі Гомельскай вобласці дазволіла ўзбагаціць архіў навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі щстановы адукацыі «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны» цікавымі звесткамі па розных фальклорных жанрах, у тым ліку і па радзінна-хрэсьбінных абрадах і песнях. Вывучэнне мясцовай спецыфікі названага віду мастацтва надзвычай важна для разумення і тэарэтычнага асэнсавання працэсу складвання і фарміравання рэгіянальнай традыцыі. Важнай крыніцай даследавання радзінна-хрэсьбінных абрадаў і песень з'явіліся матэрыялы архіва і апублікаваных кніг па народнай духоўнай культуры Гомельскага раёна («Роднае: фальклорна-этнаграфічная спадчына Гомельскага раёна», 2002 г.; «Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна», 2007 г.). У дадзеным артыкуле зроблена спроба на аснове аўтэнтычнага матэрыялу рэканструяваць радзінна-хрэсьбінны абрад Гомельскага раёна, выявіць асноўныя структурныя кампаненты і вызначыць адметныя асаблівасці бытавання ў розных вёсках.

У людской памяці і сёння захоўваюцца звесткі пра дародавы, родавы і пасляродавы цыклы радзінна-хрэсьбіннага абрадавага комплексу. Надзвычай важным для цяжарнай жанчыны быў перыяд, звязаны з выношваннем плода дзіцяці. У значнай колькасці прыкмет і павер'яў знайшлі адлюстраванне прадпісанні, засцярогі, забароны, скіраваныя на прадухіленне негатыўных з'яў. Як слухна адзначыла Т. І. Кухаронак, забароны і павер'і «закліканы былі аказаць дабратворны ўплыў на здароўе, выгляд, характар і лёс будучага дзіцяці, а з другога – забяспечыць паспяховы зыход родаў» [1, с. 329].



Заслугоўвае ўвагі сістэматызацыя традыцыйных забарон, звязаных з абаронай дзіцяці ад шкоднага ўплыву, якая была праведзена А. С. Фядосікам: «1. Забароны цяжарнай жанчыне дзеянняў, якія могуць нашкодзіць знешняму выгляду дзіцяці або выклікаць хваробу. 2. Засцярогі, прызначаныя прадухіліць дрэнныя паводзіны дзіцяці ў будучым і непажаданыя для яго рысы характару. 3. Забароны дзеянняў, ад якіх залежыць лёс нованароджанага (няшчасце, беднасць, галеча і інш.)» [2, с. 26]. Пры вызначэнні функцыянальна-семантычных груп мясцовых забарон і засцярог будзем арыентавацца на прапанаваную даследчыкам схему іх класіфікацыі. Што да народных уяўленняў, якія ілюстравалі імкненне цяжарнай жанчыны не нашкодзіць знешняму выгляду нованароджанага, то найбольшую распаўсюджанасць атрымалі народныя вераванні, звязаныя з дакрананнем парадзіхі да свайго цела па прычыне спалоху. Зыходзячы са сведчанняў жыхароў, катэгарычна забаранялася цяжарнай жанчыне дакранацца да твару, калі яна раптам стала сведкай пажару або спалохалася, убачыўшы жывёлу: «У нас тут жыве, ходзіць, так уся шчака ў яго сіняя такая. Матка схвацілася на пажары, і атрымалася красна-сіняе пятно на ўсю шчаку» (зап. у в. Рудня-Марымонава [3, с. 174]; «Цяжарнай жанчыне забаранялася палохацца якой-небудзь жывёлы і дакранацца да свайго цела, бо лічылі, што там, дзе яна дакранецца, у дзіцяці вырасце густое валоссе» (зап. у в. Церуха) [3, с. 175 – 176]; «Штоб нагой не пінала катоў, сабак» (зап. ад Ксеніі Андрэеўны Кандраценка, 1943 г. н., у в. Бабовічы); «Нельга было хапацца да цела або ліца, калі жанчына ўбача агонь або пажар. Бо лічылася, што там, дзе яна дакранецца, у дзіцяці будзе радзімая пляма» [4, с. 183].

Сярод забарон, скіраваных на забеспячэнне фарміравання станоўчых рыс характару нованароджанага, вылучаецца наступная: цяжарнай жанчыне «нельга было красці, штоб дзеці не былі злодзеямі» (зап. у в. Брылёва) [4, с. 173].

З захаваннем жыцця дзіцяці звязаны забароны для цяжарнай жанчыны пераступаць праз вярхоўку, каб «дзіцё не запуталася ў пупавіне, калі нараджалася» (зап. у в. Заліп'е) [4, с. 185 – 186]; «Штоб чэраз венік не перасягала, чэраз парог» (зап. ад К. А. Кандраценка ў в. Бабовічы). Прагназаванне доўгага жыццёвага шляху дзіцяці ў будучым было звязана з даўжынёй спадніцы цяжарнай жанчыны: «Беременныя заўсёды насілі длічныя юбкі, штоб жыццё дзіця была доўгай» (зап. у в. Заліп'е) [4, с. 185].

Паводле сведчанняў жыхароў, калі надыходзіў час родаў, то з мэтай дапамогі парадзісе запрашалі жанчыну сталага ўзросту, якую называлі «бабай», «пупавой бабай», «бабкай-павітухай»: «Родзіцца дзіця. Яму адрэжуць пуп. І ўжо тую бабу, яна як пупавая баба, на хрысціны звалі» (зап. у в. Краўцоўка) [4, с. 177]; «Як дзіця радзіцца, сразу звалі бабу-павітуху. Яна адразала пупавіну» (зап. у в. Цагельня) [4, с. 184]; «Раней жанчына ражала рабёнку дома. Да яе ва ўрэмя родаў прыводзілі жанчыну прэклоннага возраста, бабу. Яна адразала пупавіну рабёнку і перавязвала льном» (зап. у п. Высокі) [4, с. 174]. Купанне дзіцяці адразу пасля нараджэння або праз пэўны прамежак часу – важны абавязак менавіта бабкі-павітухі: «Этая ж

*баба і купала. Налівалі трохі свечанай вады, любісіцік у ваду клалі»* (зап. у в. Краўцоўка) [4, с. 177].

Пра «адведкі» як важны кампанент ў структуры радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Гомельскага раёна зафіксаваны звесткі ў многіх вёсках: *«Прыходзяць у атведкі, нясуць падаркі. Падаркі любыя (хусткі, навалачкі, простыні, пялёнкі, пасуду)»* (зап. у в. Макаўе) [4, с. 177]; *«У адведкі тады прыходзілі, шлі з вузляком. Эта было: кампот зварым з яблак ці груш, напячэш чаго-нябудзь»* (зап. ад Ніны Маісееўны Тамашовай, 1933 г. н., у в. Старыя Цярэшкавічы).

Акрамя бабкі-павітухі, ганаровымі асобамі падчас святкавання хрэсьбін лічылі кума і куму, ад правільнага выбару якіх, зыходзячы з народных вераванняў, залежалі здароўе і шчасце немаўляці. У сістэме структурных кампанентаў радзінна-хрэсьбіннай абраднасці менавіта з выкананнем рытуалу хрышчэння была звязана вера ў тое, што дзіця не будзе хварэць: *«Для таго, штоб дзеткі былі здаровымі, іх стараліся перахрысціць праз нядзелю ілі дзве нядзелі пасля раждзенія»* (зап. у в. Аздзеліна) [4, с. 172]; *«У цэркву ехалі толькі хросныя. Хросны трэба каб купіў хрэшчык, а хросная бярэ метру-два палатна»* (зап. у в. Цагельня) [4, с. 184]. Звычайна, калі хрысцяць хлопчыка, то *«кум бярэ на рукі, еслі дзевачка, то кума»* (зап. у в. Даўгалесце) [4, с. 174]. Кум і кума павінны былі з высокай адказнасцю прытрымлівацца усіх прынятых у традыцыйнай культуры абрадавых дзеянняў: *«Прыехаўшы ў цэркву, аб'явілі бацюшку, што прыехалі перахрысціць младзенца. Бацюшка паставіў кума і куму радам у цэркві. Кума разаслала палаценца на рукі куму і дала яму младзенца. Бацюшка пачытаў над малым малітву, узяў яго з рук кума і акунуў ў святую вадзічку тры разы. Куме і куму даў пацалаваць крэст. Бацюшка аддаў младзенца куме, яна завярнула яго ў палаценца»* (зап. у в. Аздзеліна) [4, с. 172]. Падчас хрэсьбіннага застолля абавязкова бацькі нованароджанага адорвалі падарункамі не толькі бабку-павітуху, але і кума з кумой: *«Таксама дарылі падаркі бабе, якая бабіла дзіця, куму, куме»* (зап. у в. Макаўе) [4, с. 178]. Паводле сведчанняў інфармантаў, хросныя бацькі не толькі выконвалі пачэсную місію хрышчэння нованароджанага, але і ў далейшым у якасці ўжо блізкіх родзічаў прымалі актыўны ўдзел у гадаванні і жыцці дзіцяці.

На хрэсьбінах гучалі, як правіла, розныя песні, адрасаваныя нованароджанаму, бабцы, куму і куме, бяседныя. Сярод запісаных матэрыялаў у вёсках Гомельскага раёна зафіксавана толькі некалькі тэкстаў застольных песень, адна з якіх была запісана ад перасяленкі з вёскі Дзёрнавічы Нараўлянскага раёна: *«Катора родзіць, а чоловек её кіне, яна ў маткі гуляе хрэсьбіны. І тогды вжэ співаюць:*

*Ой, добрая да годзіночка да ностала,  
Што Манечка по свою мамку коні послала.  
Ой, послала чэцьверо коней,  
П'яты воз, а шостого ізвозчыка,  
Штоб мамку прывёз.  
Даш ему ползолото на пиво,*

*Штоб ён прывёз мою мамочку на дзіво»* (зап. у в. Даўгалессе) [4, с. 175].

Важным структурным кампанентам мясцовага радзінна-хрэсьбіннага абрадавага комплексу з'яўляецца абрад пад назвай «бабіна каша», які «сімвалізаваў надзею на дабрабыт, здароўе парадзіхі і нованароджанага і даваў магчымасць падмацаваць іх матэрыяльна: сабраць грошы і іншыя падарункі для сям'і і бабкі» [2, с. 33]. Бабка-павітуха рыхтавала кашу для хрэсьбіннага застолля: *«Кашу варыла баба рысавую ці пшонную на малаке з кумавай крупы, каб дзіцёначак багаты быў і шчаслівы»* (зап. у в. Пакалюбічы) [4, с. 179]. Звычайна кум разбіваў гаршчок з кашай, з гэтай мэтай імкнуўся пакласці грошай больш, чым іншыя госці: *«Кум кашу разбіваў. Кум ужо паложыць больш за ўсіх і ўжо кумава каша»* (зап. ад Кацярыны Мікалаеўны Варанец, 1932 г. н., у в. Бабовічы); *«На хрэсьбіны гаршок білі, эта дзелаў хросны бацька, а на правілам кашу б'е той, хто больш грошай паложыць. Вот хросны бацька спецыяльна і лажыў больш, каб біць кашу»* (зап. ад Вольгі Нікіфараўны Амельчанка, 1929 г. н., у в. Пясочная Буда). Сведчанні Анастасіі Якаўлеўны Кучман, 1931 г. н., з вёскі Чкалава дапамагаюць зразумець сэнс абраду разбівання гаршка з кашай: *«Біць гаршок нада, штоб дзіцёнак пайшоў»*. Багаццем лакальных асаблівасцей і адметнай семантыкай адрозніваюцца дзеянні з чарапкамi, што засталіся ад разбітага гаршка. У адным выпадку іх клалі на галаву жанчыны, якая нарадзіла: *«Чарапкі на галаву надзявалі, каторая радзілі, мамашы»* (зап. ад К. М. Варанец у в. Бабовічы). Лічылася, што і надалей гэта будзе спрыяць нараджэнню дзяцей. Як адзначылі жыхары вёскі Чкалава, у іх мясцовасці было прынята кідаць чарапкі на парог, каб дзіця хутчэй стала хадзіць: *«А калі ўжо гаршочак разаб'юць, то тады ўжо ў парог кідаюць чарапкі етыя, штоб скоранька пайшло дзіця»* (зап. ад А. Я. Кучман). У вёсцы Цагельня кінутыя кумам на парог чарапкі сімвалічна асэнсоўваліся як прагназаванне нараджэння дзяцей: *«Кум – эта ўжэ аўтарыцет. Ён доўжан кінуць болей грошай. Вот калі дагодзяць яму, ён патом разбівае кашу. Чарапянкi кідае ў парог:*

*Чарапянкi, біцесь,  
А дзеці – вядзіцесь»* [4, с. 184].

У вёсцы Даўгалессе чарапкі ад разбітага гаршка з кашай захоўвалі доўга, *«пакуль жылі хрэснікі»* [4, с. 174], а ў вёсцы Краўцоўка *«чарапчкі чаго-та шыбалі, у каго пападзе. А чаго – я ўжэ не скажу. А так іх выкідалі туды, дзе ніхто не ходзіць»* [4, с. 177].

Іншы раз тыя з гасцей, у каго доўга не было дзяцей, забіралі чарапкі з сабой або, каб былі моцнымі зубы, грызлі іх: *«А яшчэ, калі не было доўга дзяцей, гэтыя чарапкі бралі з сабой, а хто первы раз гуляе, тыя бралі і грызлі чарапок зубамі, каб зубы крэпкія былі»* (зап. у п. Мірны) [4, с. 177]; *«На галаву чарапкі ад гаршчка надзявалі, каб ажаніліся, другія надзявалі, каб зубы не балелі»* (зап. ад Марыі Сямёнаўны Коласавай, 1941 г. н., у в. Бабовічы). Лічылася, што на хрэсьбінах кожны з прысутных павінен быў, атрымаўшы кавалак кашы, адразу з'есці яго. Абавязкова бяздзетным *«кусок*

гаршка адзявалі на галаву ... тады лічылася, што ў іх скоро будзе» (зап. у в. Пакалюбічы) [4, с. 179]. З семантыкай пажадання здароўя і долі нованароджанаму быў звязаны звычай з чарапкамі ў вёсках Рудня-Марымонава і Сеўрукі: «...а чарапок ложаць младзенцу на галаву» [4, с. 181]; «Калі кашу б'юць, кум дзеліць яе. Верх аддаюць маці, яна нясе яго ў калыску, да дзіцяці» [4, с. 182].

З мэтай захавання сям'і «кускі ад гаршка сабіралі і лажылі радзіцелям пад падушку ілі каля ікон» або давалі незамужнім, «якія былі на хрэсьбінах, штоб яны быстрэй вышлі замуж» (зап. у в. Заліп'е) [4, с. 186]; «Асколкі ад гаршка старыя бабулі клалі на галаву маладым дзяўчатам і гаварылі, што каб прышлі яны да яе праз год на кашу» (зап. ад Еўфрасінні Іванаўны Маёравай, 1934 г. н., у в. Рудня-Марымонава).

У пераважнай колькасці фактычных матэрыялаў магічнае значэнне чарапкоў ад разбітага гаршка з кашай было звязана з кльтам працягу роду, ідэяй захавання жыцця. Заслугоўваюць увагі ў гэтых адносінах успаміны Марыі Максімаўны Гусоўчанка, 1951 г. н., з вёскі Даўгалессе: «Бывае так, што ў каго-та не палучаюцца дзеці, дык дзеўкам надзявалі чарапкі з кашы на галаву. Пры маём случае вот сколькі мы дзелалі етыя чарапкі і, вы знаеце, памаглі: і адна радзіла, і ўтарая радзіла, і трэцяя. Памаглі етыя чарапачкі. А ад некаторых у мяне да сёх пор чарапкі ляжаць дома».

Абрадавы момант пад назвай «адвозіць бабку-павітуху» з'яўляецца завяршальным у сістэме радзінна-хрэсьбінных святкаванняў на тэрыторыі Гомельскага раёна: «А ўвечары нараджалі воз: летам нейкую каляску, а зімой сані нараджалі лентамі, цвятані, садзілі туды бабку і везлі дамоў. Яна таксама гатавала стол і ў яе гулялі, спявалі песні, жартавалі» (зап. у в. Сеўрукі) [4, с. 182]; «Тады ўжо бабу вязуць. На тачкі могуць везці. Я сама была за бабу, дак мяне пасадзілі на барану, на кольца етыя, паслалі кажух і цеглі» (зап. ад К. А. Кандраценка ў в. Бабовічы).

Шматлікія лакальныя этнаграфічныя апісанні абраду «адвозіць бабку-павітуху» ўяўляюць сабой своеасаблівы гіпертэкст, які вызначаецца багатай смехавай палітрай, утрымлівае насмешку і жарты, іронію, дабрадушны гумар і сатырычныя элементы, што было надзвычай важным, паводле народных вераванняў, для засцярогі нованароджанага ад уздзеяння звышнатуральных сіл, забеспячэння здароўя і шчаслівай будучыні. Камедыйныя сітуацыі, якія мелі месца і падчас рытуалу разбівання гаршка з кашай, і падчас жартоўных сцэн, звязаных з «адвозам бабкі-павітухі», мелі на мэце аказаць станоўчы ўплыў на жыццё немаўляці.

Такім чынам, прыведзеныя матэрыялы па радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Гомельскага раёна пераконваюць у тым, што гэты абрадавы комплекс, надзвычай складаны па структуры, уключае такія абрадавыя кампаненты, як прыкметы і павер'і, звязаныя з цяжарнасцю жанчыны, адведкі, запрашэнне бабкі і кумоў, царкоўны абрад хрышчэння, хрэсьбіннае застолле, абрад разбівання гаршка з кашай і цырымонія яе падзелу, сімвалічныя дзеянні з чарапкамі, абрадавы момант «адвозіць бабку-павітуху»

і частаванне ёю ўдзельнікаў хрэсьбін, выкананне радзінна-хрэсьбінных песень.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Кухаронак, Т. І. Радзінныя звычаі і абрады беларусаў / Т. І. Кухаронак // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Т. 3. Культура сяла XV – пачатку XX ст. : у 2 кн. – Кн. 2. Духоўная культура. – Мінск, 2016. – С. 327 – 344.
2. Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / А. С. Фядосік [і інш.]; навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 422 с.
3. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., тэкст. праца, рэд. В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.
4. Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці) / аўт.-уклад. В. С. Новак [і інш.]. – Гомель : Барк, 2013. – 380 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию регионально-локальных особенностей родильно-крестильной обрядности Гомельского района. Рассматриваются отдельные структурные компоненты родильно-крестильного обрядового комплекса, их местная специфика и связанные с ними народные верования.

#### SUMMARY

The article is devoted to the study of regional and local features of the maternity and baptismal rituals in Gomel region. The certain structural components of the maternity-baptismal ritual complex, their local specificity and related folk beliefs are studied in the article.

*Паборцава К. В.*

### **ПЕРСАНАЖЫ НІЖЭЙШАЙ МІФАЛОГІІ Ў НАРОДНЫХ ВЕРАВАННЯХ ЖЫХАРОЎ ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНА: ДУХІ ХАТЫ І СЯДЗІБЫ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2021)*

Народныя павер'і, звязаныя з персанажамі ніжэйшай міфалогіі, устойліва захоўваюцца ў памяці жыхароў Гомельшчыны, у тым ліку і Гомельскага раёна. Фактычны матэрыял па народнай дэманалогіі, апублікаваны на старонках кнігі «Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна» [3], а таксама экспедыцыйныя звесткі архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Францыска Скарыны дазваляюць вылучыць тры групы персанажаў: а) духі хаты і гаспадарчых пабудоў; б) духі, звязаныя з прыроднымі аб'ектамі; в) нячысікі, звязаныя непасрэдна з чалавекам. Мэта дадзенага артыкула – сістэматызаваць звесткі пра духаў хаты і сядзібы і прывесці іх «партрэтныя» характарыстыкі, што з'яўляецца актуальным, бо будзе праведзены аналіз выбраных персанажаў ніжэйшай міфалогіі на матэрыяле фальклору аднаго з раёнаў Гомельскай вобласці – Гомельскага раёна.

Звернемся да разгляду персанажаў першай групы, да якой можна аднесці дамавіка, кікімару, лазніка. У найбольшай колькасці запісаў на

тэрыторыі Гомельскага раёна прадстаўлены вобраз дамавіка. Нельга не пагадзіцца з высновай І. С. Махоўскай аб тым, што «адным з найбольш падрабязна апісаных вобразаў у беларускай дэманалогіі з’яўляецца дамавік, вядомы таксама пад назвамі *хатнік, падпечнік, дамавы хазяін, гаспадар, дзядзенька, браток, дзед, свойскі*. Гэта хатні дух, апякун дома, сям’і і гаспадаркі, які часам атаясамліваўся з духам продкаў» [1, с. 242]. Даследчыца Л. М. Вінаградава, адзначаючы факт увасаблення памерлага продка ў вобразе дамавіка, падкрэслівае, што адсюль і вынікае «ўстойлівая традыцыя апісваць пераважна яго антрапаморфны воблік: сівы стары, іншы раз падобны да жывога або раней памерлага гаспадара дома» [2, с. 271]. Прыведзены тэзіс можна пацвердзіць успамінамі інфармантаў: «*Дамавых всегда шанавалі ў сям’і, называлі хазяінам, што ён, быццам бы, можа быць пахожым на гаспадара хаты. Мог насіць хазяйскаю адзежу, но всегда ложыць яе на места*» (зап. у в. Брылёва) [3, с. 320]; «*Гаварыла мне мая дачка, што пасля смерці бацькі яна аднойчы ў хаце бачыла маленькага дзядка, як дзве каплі вады пахожага на яе бацьку*» (зап. ад Еўфрасінні Іванаўны Маёравай, 1934 г. н., у в. Рудня-Марымонава).

У пераважнай колькасці запісаў гаворыцца пра антрапаморфны выгляд дамавіка: «*Гэта невялікі чалавечык, стары*» (зап. у в. Галавінцы); «*Он барадаты, у яго зялёныя глаза, невялікага роста, пахожы на старыка, клетчатая жалетка, і сінія штаны. Эта я так думаю. І очэнь дліжныя вушы*» (зап. у в. Грабаўка); «*Часцей за ўсё гэта старэнькі дзядок вельмі малага росту з длінай барадой*» (зап. у в. Заліп’е); «*Дамавы, кажучь, як чалавек, толькі весь пакрыт чорнымі валасамі*» (зап. у в. Зялёны Гай) [3, с. 320 – 324]; «*Сам ён (дамавік) маленькі дзядок, шапка на бок і барада*» (зап. ад Е. І. Маёравай у в. Рудня-Марымонава). Сустрэкаюцца ў народных павер’ях і сведчанні пра дамавіка як пра зааморфную істоту, часцей за ўсё ў тэкстах прымхліц іншы раз сумяшчаюцца звесткі і пра антрапаморфны, і пра зааморфны воблік дамавіка: «*Дамавік – ну, эта такі маленькі старычок, ростам з сабаку або ката, у яго маленькія ручкі, ножкі, а цела ўсё валасамі пакрытае, нібы звярок якісь, але ж ні звярок ён*» (зап. у в. Сеўрукі) [3, с. 327]. Прыведзены тэкст утрымлівае звесткі пра суіснаванне дамавіка ў розных іпастасях, аднак не да канца паслядоўна раскрывае гэту сутнасць. У гэтых адносінах да месца прывесці выказванне Л. М. Вінаградавай: «У некаторых выпадках няяснасць, супярэчлівасць апісанняў знешнасці то антрапаморфнага, то зааморфнага, то са змешанымі прыметамі персанажа абцяжарвае азначэнне зыходнай іпастасі хатняга духа: ці чалавекападобная гэта істота, якая пераўтварылася ў звярка, ці іпастась жывёлы і ёсць яго асноўны воблік: “Он бывае ў всяком виде, може котом быть, може мышью, в виде ласковицы, и мог быть человеком” [ПА, Выступовичи]» [2, с. 275]. У адным з варыянтаў прымхліц пра дамавіка сустракаецца зааморфны выгляд гэтай істоты, гаворыцца, што «*мог ён і катом прыкінуцца, і мышом, і змяюкай, але часцей – вожыкам. Калі ў хату заходзіў нядобры чалавек, дамавы лажыўся змяюкай на парозе, і гэты чалавек не мог пераступіць парога і прынесці бяду ў хату*» (зап. у в. Вераб’ёўка) [3, с. 321].

Як сведчаць фактычныя матэрыялы, дамавік ёсць у кожнай хаце, асноўным месцамі пражывання гэтай істоты з'яўляюцца печ, падпечак, кут, стол (пад сталом): «*Жыве ён у кожным доме ў цёмным углу або за печкай*» (зап. у в. Сеўрукі) [3, с. 327]; «*Жыве ў хаце за печкай*» (зап. у в. Макаўе) [3, с. 325]; «*Жывець дамавы пад печкай*» (зап. у в. Зялёны Гай) [3, с. 324]; «*Дамавічкі могуць жыць у доме там, дзе ім панравіцца: пад сталом, у вугле, дзе зра*» (зап. у г. Гомель, нар. у в. Маркавічы) [3, с. 326]; «*Дамавік жыве пад печчу*» (зап. у в. Галавінцы) [3, с. 322].

У прымхліцах, запісаных у вёсках Гомельскага раёна, дамавік выступае як гаспадар, апякун дома, але функцыянальнасць гэтай істоты абумоўлена паводзінамі членаў сям'і, іх паважлівымі адносінамі да гэтага персанажа. Ён дапамагае, калі «*ў доме ўсё ў парадку, то дамавы смотрыт харашо за ім, сцеражэ скаціну, курэй, адпугвае чарцей ад двара*» (зап. у в. Брылёва) [3, с. 320]; «*Дом ён у парадку дзержа*» (зап. ад Анастасіі Якаўлеўны Кучман, 1931 г. н., у в. Чкалава); «*Кажуць, дамавік як зробіць дом, дык будзе харашо ў доме, а як не зробіць, дак не будзе*» (зап. ад Ксеніі Андрэеўны Кандраценка, 1943 г. н., у в. Бабовічы). Адносіны да гаспадароў – вызначальны момант у функцыянальнасці дамавіка, яго станоўчых або адмоўных дзеяннях: «*Калі дамавік любіць сям'ю і скаціну, у доме пануе дабрабыт, а калі раззлуецца за што-небудзь на гаспадароў дома, то ён прыносіць шкоду і страты*» [4, с. 123]. Паводле павер'яў жыхароў Гомельскага раёна, калі дамавіку «*нравіцца хазяін, то ён будзе дапамагаць яму, абараняць хату, парадак і пакой. А калі не нравіцца, то будзе шкодзіць*» (зап. у в. Бальшавік) [3, с. 320].

Ад шкодных дзеянняў дамавіка імкнуліся засцерагчыся. Сярод абярэгаў ад яго злоснага ўздзеяння вылучаюцца наступныя: выкарыстоўвалі пасвечаны мак і крыж, калі, напрыклад, дамавік трывожыць чалавека ў сне («*Дамавік хапае за руку ноччу, ложыцца на краваць. Дык пасаветавалі сыпаць пасвячоны мак вакол сябе і крэст на парозе*» – зап. у в. Бальшавік [3, с. 320]); люстэрка і нож («*А штоб успакойць гэтага дамавога, нада было паставіць зеркала, бо дамавыя не любяць зеркал, ці можна яшчэ ўваткнуць нож у дзверы*» – зап. у в. Брылёва) [3, с. 320 – 321]); клалі хлеб на стол («*В феврале ложат хлеб на стол, штобы задобрыць дамавога*» – зап. у г. Гомель, пражывала ў в. Краўцоўка [3, с. 324]). Важным сродкам засцярогі ад шкодных дзеянняў дамавіка з'яўлялася малітва: «*А як каго не ўзлюбіць, асобенна старыя бабкі, што жывуць адны ў хаце, тады дамавы пугае, шкодзіць, па начах не дае спаць. Штоб ён замоўк, трэба Богу памаліцца*» (зап. у в. Макаўе) [3, с. 325].

Засяродзім увагу на асноўных матывах, звязаных з дамавіком, якія вылучыла Л. М. Вінаградава, параўнаўшы ўласна рускія фальклорныя тэксты з матэрыяламі, запісанымі на тэрыторыі Палесся. Гэта такія матывы, як:

а) дамавік навальваецца на дамачадцаў, якія спяць, давіць, душыць, шчыпле;

б) выяўляе сваю прысутнасць у доме гукамі;

в) прадказвае будучае, перасцерагае ад бяды [2, с. 283].

Звернемся да прымхліц, запісаных у вёсках Гомельскага раёна, і знойдзем адпаведнасць вышэйназваным матывам. Як сведчыць фактычны матэрыял, першы матыў не з'яўляецца распаўсюджаным, што пацвярджаецца невялікай колькасцю тэкстаў: «*Дамавік навальваецца, нібы на цебе хто-то ляжыць. Ноччу можа цянуць адзеяла*» (зап. у в. Бальшавік) [3, с. 320]; «*Легла спаць я ж адна. Ужэ задрамала і чую, мяне ўродзі бы хто-та давя, давя. А патам чую: сапе тут хто-та*» (зап. ад Зінаіды Аляксандраўны Арэшка, 1955 г. н., у в. Зябраўка).

Другі матыў звязаны з адлюстраваннем яго прысутнасці, дзякуючы пэўным гукам: грук, грукаценне («*Дамавы глядзеў за парадкам у хаце, па начам можна было пачуць, як ён стучыць, как будта бы што-та робіць*» – зап. у в. Брылёва) [3, с. 320]; «*Калі нечым не задаволены, ноччу грукае посудам, можа нават і пабіць, калоціць у сцены*» – зап. у в. Вераб'ёўка [3, с. 321]); крокі («*Вот я спала і слышала шагі*» – зап. у г. Гомель, пражывала ў в. Краўцоўка [3, с. 324]); выццё («*Ён любіць чыстату і парадак, а калі няма ў доме парадку, ён залазіць у камін і вые, будзіць усіх*» – зап. у в. Маркавічы [3, с. 325]).

З трэцім матывам, які таксама знайшоў адлюстраванне ў міфалагічных апавяданнях Гомельскага раёна, часцей за ўсё звязаны папярэдванні гаспадароў з боку дамавіка аб няшчасці, бядзе, хваробах, пажары: «*Яшчэ ён мог прадупраджаць аб няшчасці. Па начам тады можна пачуць, як ён цяжка ўздыхае, стучыць, а то можа скакаць на лашадзях, утамляць іх*» (зап. у в. Брылёва) [3, с. 320]; «*Ён даглядае гаспадарку, папярэджвае аб бядзе*» (зап. у в. Галавінцы) [3, с. 322]; «*Дамавой прадказывае балезні. Вот спала і слышала шагі, і тут мне на грудзь што-та навалілася і стала душыць. Я не магла вырвацца і закрычаць. З наступных сіл адтаўхнула яго. А на следушчы дзень забалела*» (зап. у г. Гомель, пражывала ў в. Краўцоўка) [3, с. 324]; «*Газета тая задымілася, а яна нічога і не пачула. Тады, яна гаварыць, пачуствавала, як нехта штурхае яе за плячо і гавора: “Люба, Люба, прачніся, – такім ціхім голасам, нібы ахрыпшым. Яна ачнулася, глядзіць – уся хата ў дыму ... Так і ня ведае, хто гэта быў, бо ў доме яна была адна, навернае, дамавік*» (зап. у в. Сеўрукі) [3, с. 327].

Да групы духаў хаты і сядзібы адносяцца таксама кікімара і лазнік, якім у народных павер'ях жыхароў Гомельскага раёна адводзіцца, у параўнанні з дамавіком, даволі сціплае месца: «*Кікімары, вешчыцы, юныя міфічныя істоты выключна жаночага роду, што жывуць па сядзібах. Сваё паходжанне бяруць ад дзяўчатак, якія былі загубленыя да хрышчэння, або ад дачок, праклятых маткаю яшчэ ў чэраве*» [5, с. 238]. Паводле павер'яў мясцовых жыхароў, кікімары «*толькі ў той хаце, дзе памерла нехрышчанае дзіця ці дзе дзіцё было нежаланае, і кагда яно радзілася, бацькі забылі на яго ці задушылі яго*» (зап. у в. Урыцкае) [3, с. 332].

Што да знешняга вобліку кікімары, то ўяўлялі гэтую істоту ў антрапаморфным або заморфным выглядзе: «*Кікімара – гэта дзеўка з чорнымі нерасчасанымі валасамі, пад глазамі ў яе чорныя кругі*» (зап. у в. Урыцкае) [3, с. 332]; «*...пахожа яна на слізкую і халодную жабу*» (зап. у



в. Рудня-Марымонава) [3, с. 331]. Месцам пражывання гэтага духа з'яўляюцца куратнік, хата: «*Кікімары жывуць у куратніку, пад печчу*» (зап. у в. Галавінцы) [3, с. 331]; «*Кікімара жыве ў балоце*» (зап. у в. Рудня-Марымонава) [3, с. 331]. Амбівалентнасць функцыянальнасці гэтага міфалагічнага персанажа (дапамагае – шкодзіць) пацвярджаецца наступнымі прыкладамі: «*Бывалі выпадкі, калі яна (кікімара) была добрая і дапамагала ў хазяйстве*» (зап. у в. Галавінцы) [3, с. 332]; «*Кажуць, што хоць кікімара і страшная, але яна любіт глядзець за другімі дзецьмі*» (зап. у в. Урыцкае) [3, с. 331]; «*Яна сільна ўрэдная і злая, можа і скаціну ў багну загнаць, і чалавека*» (зап. у в. Рудня-Марымонава) [3, с. 331]. Імкнуліся не крыўдзіць жаб, каб засцерагчыся ад злосных дзеянняў гэтай істоты: «*А яшчэ, як казалая мая маці, нельга жаб абіжаць, таму што можна нечаенна абідзець кікімару, і яна адпомсціць табе, у багну зацягне*» (зап. у в. Рудня-Марымонава) [3, с. 331].

Лазнік («баннік») апекаваў лазню, «лічыўся найбольш злосным сярод іншых сядзібных нячысцікаў, што тлумачыцца месцазнаходжаннем лазні на мяжы свету Культуры (прасторы, засвоенай чалавекам) і Прыроды» [5, с. 269]. У большасці запісаў звестак паведамляецца пра антрапаморфны воблік гэтай істоты: «*Гэта невялікі стары дзед з барадой, з вялікімі рукамі, з венікам*» (зап. у в. Галавінцы) [3, с. 332]; «*Лазнік – гэта таксама стары дзядок, які жыве ў лазні*» (зап. у в. Заліп'е) [3, с. 333]; «*Баннік –эта дзед стары, разоўзлы такі, як пар у лазні*» (зап. у в. Рудня-Марымонава) [3, с. 334]. У адным з варыянтаў прымхліц у апісанні лазніка ёсць і такая прымета, якая ўказвае на сувязь са звярыным абліччам: лазнік «*увесь пепельны і серы, з краснымі вачамі. Ногі ў яго, як у ваўка*» (зап. у в. Грабаўка) [3, с. 333]. Матыў забароны мыцца ў лазні пасля 12 гадзін ночы гучыць амаль ва ўсіх прымхліцах: «*У бані няльга мыцца пасля 12 часоў, а то там паяўляюцца чэрці ці ведзьмы і параць, пакуль не вырвешся чуць жывы ад іх*» (зап. у в. Бальшавік) [3, с. 332]; «*Казалі, што нельга мыцца ў лазні пасля поўначы. У гэты час лазнік выходзіць, каб памыцца, ён гэта вельмі любіць*» (зап. у в. Заліп'е) [3, с. 333]; «*Яшчэ нельга доўга парыцца ў бані, а то баннік рассердзіцца, за галаву ўпляецца і галава будзе балець*» (зап. у в. Рудня-Марымонава) [3, с. 334]. Імкненне лазніка нашкодзіць чалавеку раскрываецца ў тым, што ён, зыходзячы са зместу прымхліц, мог задушыць чалавека або выкрасці дзіця: «*Калі хто бачыў лазніка, той мог зыйці з розуму або зусім памерці. Кажуць, што лазнік задушыў. Лазнік таксама мог скрасці дзіця*» (зап. у в. Заліп'е) [3, с. 333]. Такім чынам, каб засцерагчыся ад лазніка, забаранялася мыцца ў лазні «пасля поўначы», а таксама сварыцца паміж сабой. Каб задобрыць яго, «*яму заўсёды патрэбна пакідаць венік, ваду, мыла і мачалку*» (зап. у в. Заліп'е) [3, с. 333].

Прааналізаваныя тыпы персанажаў, аднесенныя да духаў дома і сядзібы, пры наяўнасці адметных рыс, вылучаюцца і тыповымі прыметамі, уласцівымі вобразам народнай дэманалогіі: гэта антрапаморфны, зааморфны воблік або спалучэнне ў адной іпастасі антрапаморфных і зааморфных элементаў знешняга выгляду; амбівалентнасць функцый (персанажы могуць дапамагаць

або шкодзіць); іншы раз – сувязь з нячыстай сілай. Прыведзеныя ў артыкуле фактычныя матэрыялы дэманструюць багацце лакальнага вар’іравання міфалагічных традыцый, раскрываюць паэтычнасць светапогляду беларусаў, пацвярджаюць непаўторную фантазію, увасобленую ў мясцовых народных павер’ях.

## ЛІТАРАТУРА

1. Махоўская, І. С. Беларуская народная дэманалогія / І. С. Махоўская // Этналогія Беларусі: традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве : вучэбна-метадычны дапаможнік / Т. А. Наваградскі [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 241 – 255.
2. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М. : Индрик, 2000. – 432 с.
3. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна/ уклад., сістэм., тэкст. работа, рэд. В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.
4. Левкиевская, Е. Е. Домовой / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. Д – К (Крошки). – С. 120 – 124.
5. Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале анализируются образы домового, банника и кикиморы в мифологических рассказах, записанных на территории одного из районов Гомельской области – Гомельского. Рассматриваются характерные признаки персонажей на таких уровнях, как внешний вид, место нахождения, функциональность, способы защиты от их вредоносного воздействия.

## SUMMARY

The article analyzes the images of a brownie, a «bannik» and a faggot in mythological stories recorded on the territory of Gomel region, and is based on the rich factual material. The characteristic features of these images at such levels as appearance, location, functionality, and ways of protecting against their harmful effects are studied in the article.

*Пімінёнкава Т. В.*

## **КАЛЯДНА-НАВАГОДНЯ АБРАДА МАЛОЙ РАДЗІМЫ (НА АСНОВЕ ФАЛЬКЛОРНЫХ МАТЭРЫЯЛАЎ ВЁСАК АЛЯКСЕЕЎКА І КРЫЎЧА БРАГІНСКАГА РАЁНА)**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Каляды – адно з галоўных свят зімы. Зыходзячы з успамінаў жыхароў Брагіншчыны, яно напоўнена весялосцю і яго чакаюць з вялікай радасцю. Запісаны матэрыял не дае падставы меркаваць пра цэласнасць структуры мясцовага калядна-абрадавага комплексу, аднак звесткі пра асобныя кампаненты святкавання Каляд у вёсках Аляксееўка і Крыўча Брагінскага раёна ўпершыню ўводзяцца ў навуковы ўжытак і ўяўляюць цікавасць.

Здаўна да Каляд старанна рыхтаваліся. Варта было спачатку агледзець падвор’е, каб навесці парадак, каб усё выглядала амаль што па-новаму: «Як ужэ Каляда сора, дак пойдэм з мужыком, усё паглядзім, штоб новенькае

было, дзе нада, дак падрабіць, но эта абязацельна было» (зап. ад А. П. Маручок, 1938 г. н., у в. Крыўча); «За дзень ужэ да Каляд я гляжу ўвесь двор. Матка яшчэ казала, што нада, штоб не было нічога ламанага і старога. Жалка ж было выкідаць, а што рабіць, так нада» (зап. ад Л. М. Ціханчук, 1936 г. н., у в. Аляксееўка). Згодна з мясцовай традыцыяй, да Каляд патрэбна было дарабіць усе справы. Многія жыхары рыхтавалі новае адзенне, дашыць якое раней не хапала часу: «Стараліся, штоб была новая адзежа. Мы ж начынаем шыць яе, а канчаць не хочацца, яна і ляжыць месяці, а то і два. Но да Каляд нада ўсё прывесці ў парадак і тую адзежу ўжо дашыць» (зап. ад М. Я. Маручок, 1933г. н., у в. Аляксееўка).

Першы вечар Каляд спраўлялі ўсёй сям'ёй. Запашалі продкаў, казалі, што яны, як і ўсе члены сям'і, садзяцца за стол і вячэраюць: «Як першы вечар, дак калядоўшчыкі не ходзяць. Усе далжны быць дома з сям'ёй. Мы завом яшчэ і дзядоў, да прадзедаў, яны прыходзяць да нас, хоць мы і не бачым іх» (зап. ад Т. Г. Агароднік, 1957 г. н., у в. Крыўча). У першы дзень рабілі поспую куццю. Гатавалі яе таксама незвычайна. Гаспадар і гаспадыня рыхтавалі зерне для абрадавай кашы разам. Гэта патрэбна было для таго, каб ніколі ім не разысціся. Пасля прыгатавання гэтай важнай стравы на стол клалі сена, а ў сярэдзіну ставілі пасудзіну з куццёй: «Первая куцця называецца поснай. Эта таго, што без малака яе гатовілі і масла. Нада было, штоб мужык з жэнішчынай умесце гатовілі зярно, эта для таго, штоб былі яны разам. Як куцця гатовая, дак клалі сена на стол, а ва ўнутр лажылі збанок з куццёй» (зап. ад Т. В. Рудабелец, 1957 г. н., у в. Аляксееўка). Як адзначылі інфарматыры, куцця мела магічнае значэнне. Першую лыжку елі гаспадары, а потым ужо і ўся сям'я, каб пазбегнуць розных хвароб. Часта яе аддавалі хатнім жывёлам, курам, каб добра раслі, неслі яйкі і радавалі гаспадароў. Сена, на якім стаяла пасудзіна з куццёй, аддавалі карове, каб прыходзіла дадому і малако давала: «Куццю нада па ложцы з'есці усім, а што астанецца дак аддавалі ўжэ свінням ці курам, штоб добра раслі і яечкі неслі. А тое сена, на яком стаяла тая куцця, дак кароўцы неслі, штоб малачко было і не гублялася нідзе» (зап. ад Т. В. Рудабелец у в. Аляксееўка).

Сустрадаецца звычай пячы хлеб і яго акрайчыкі класці наверх на куццю, а потым аддаваць іх жывёле: «Пеклі хлеб, а акрайчык на тую куццю клалі. А тады акрайчык еты аддавалі скаціне, а куццю курам выкідалі, штоб яечкі былі» (зап. ад Г. С. Галяк, 1942 г. н., у в. Крыўча). На першую куццю жыхары гукалі мароз: «На Каляды і куцця была. Зробяць куццю і мароз гукаюць: “Мароз, мароз, ідзі куццю есць”» (зап. ад Г. С. Галяк). Другую куццю жыхары называлі «багатай». Як правіла, гатавалася яна на малацэ з дадаваннем масла: «13 январа рабілі багатую куццю з пшана, ячменю, пшаніцы, на малаке» (зап. ад М. І. Дземідок, 1941 г. н., у в. Аляксееўка). Трэцяя, апошняя куцця мела назву «вадзяная». Рыхтавалі яе на вадзе: «На трэйцюю куццю ўжэ святую ваду бралі і варылі, так нада было» (зап. ад Л. М. Ціханчук у в. Аляксееўка).

Немагчыма ўявіць сабе Каляды без самай яркай традыцыі, якая захавалася ў сучаснасці, – гэта калядаванне. Збіраліся людзі па 10-15 чалавек,

пераапраналіся ў маскі розных жывёл: мядзведзя, ваўка і іншых. Абавязкова патрэбна было апрануць аднаго або некалькі чалавек з усяго гурту ў казу: *«Збіраліся ўсягда па чалавек 10-15, ды і выбіраем, каму і што надзяваць нада. Выбіраем ўжо, хто мядзведзем будзе, хто ваўком, а хто яшчэ кім. Казу выбіралі, калі дак адзін хто будзе, а калі дак і па двох хадзілі. Так смешна было. Станавіліся яны ўжэ і начыналі мекаць, як козы тыя»* (зап. ад Т. В. Рудабелец у в. Аляксееўка). Само калядаванне пачыналася з 7 студзеня (Наражэнне Хрыстова), менавіта таму песні, з якімі хадзілі калядоўшчыкі, мелі праваслаўны характар: *«Каледавалі, хадзілі па хатах, песні пелі красівыя. І я помню песню адну, як матка мяне наўчыла:*

*А ў полі, а ў полі вішанька стаіць.  
На той вішаньцы свечачка гарыць,  
А з тае свечачкі да іскарка ўпала,  
Іскарка ўпала – возера стала.  
А ў том возеры сам Бог купаўся,  
Сам Бог купаўся Ісусам Хрыстом.  
Ісусам Хрыстом, святым Ражаством.  
Святое Ражаство радасць прынясло,  
Радасць прынясло Святым красціцелям.  
А Святы Красціцель воду акрасціў,  
На ўвесь свет пусціў.*

*Святы вечар, дабры вечар»* (зап. ад М. І. Дземідок, 1941 г. н., у в. Аляксееўка).

З песнямі і танцамі хадзілі калядоўшчыкі, жадалі здароўя і дабрабыту гаспадарам, якія за гэта дарылі цукеркі, семечкі, калі быў, то і мёд, грошы: *«Ой, як прыйдуць каледаваць да нас, да як накажуць добрых слоў, дак мы ўжэ ўсё даём: і канхветы, і зерняты, як мядок іе, дак тожа давалі»* (зап. ад Т. Г. Агароднік у в. Крыўча).

Калядная ноч, па народных вераваннях, заключала ў сабе вялікую колькасць загадак, якія хацелі разгадаць мясцовыя жыхары. Шмат у чым яны з'яўляліся лёсавызначальнымі. Казалі, што ў калядную ноч можна даведацца столькі ўсяго пра будучыню, што людзі нават іншы раз не маглі вытрымаць такога ціску інфармацыі і хварэлі да самай смерці: *«Баба мая казала яшчэ, што было такое, як у калядную ноч ету пашлі ж усе кампаніяй да глаўнага хлопца ў дзярэўні, началі там заглядваць у будушчае, да так наглядзеліся, што адзін там быў такі і галаву пацяраў. Ляжаў ужэ пачці всю жызнь»* (ад М. Я. Маручок, у в. Аляксееўка). У большай ступені «разгледзець» будучыню і адкрыць таямніцы імкнуліся маладыя дзяўчаты. Ім хацелася даведацца, адкуль, з якога роду будзе жаніх, як прыме яго радня і аднавяскоўцы, якім гаспадар будзе ў наступным. Кідалі сабаку аладку і глядзелі: хутчэй за ўсіх замуж выйдзе тая дзяўчына, чыю аладку сабака з'еў першай (*«Дзеўкамі былі, дак і гадалі, усе ж хацелі ўзнаць, быстрэй хто выйдзе замуж. Кідалі сабаку ладку ці бліна, што было ўжэ. Дак у каго з'есць быстрэй, тая і далжна выйці ў новым гаду. Мая сястра так і пайшла: сабака зімою першую ладку яе з'еў, а ў іюлі свадзьбу гулялі»* – зап. ад

Т. Г. Агароднік у в. Крыўча). Не толькі норавы жаніха цікавілі дзяўчат. Варажылі таксама, каб дазнацца падрабязнасці будучага сямейнага жыцця. Напрыклад, каб даведацца пра колькасць дзяцей у замужжы, выцягвалі першае ў дрывотніку палена і лічылі сучкі: *«На Калядкі дзеўкі любілі гадаць на дзяцей. Падыдуць да дрывотні самай бальшой і цягнуць палена первае, патам счытаюць сукі на ім. Як будзе па два якіх, а яны болей хацелі, дак галосцяць, толькі суцяшай»* (зап. ад М. Я. Маручок у в. Аляксееўка). У вёсках Аляксееўка і Крыўча запісаны шматлікія варожбы на розныя тэмы. Нягледзячы на іх разнастайнасць, усе яны маюць блізкія прынцыпы пабудовы: выкарыстанне розных прадметаў побыту, час правядзення. Варажба – яркая з’ява традыцыйнай культуры. Невыпадкова яна з’явілася асновай сюжэтаў ці найбольш значнымі (па ходу апавядання) момантамі эпизодаў літаратурных твораў пісьменнікаў.

Жыхары вёсак Аляксееўка і Крыўча падчас успамінаў прыгадвалі яшчэ пра адну традыцыю, якую называлі «Шчодрык». З песнямі і танцамі вечарам 13 студзеня нават да гэтага часу збіраюцца групы маладых людзей. Часцей за ўсё зараз спяваюць песні, характэрныя ў цэлым для зімовага песеннага рэпертуару жыхароў Брагіншчыны:

*В этот щедрый вечерок  
Замечательный предлог –  
На минутку забежать  
И здоровья пожелать!  
Пусть наполнится ваш дом  
Счастьем, светом и добром!  
Это всё здесь есть, похоже...  
Ну, тогда вам приумножить!  
А теперь нас угощайте  
Да побольше всего дайте –  
Пирог, конфеты, кашку,*

*Сыра, колбасы и бражку!* (зап. ад П. М. Пімінёнкавай, 1981 г. н. у в. Аляксееўка).

Даволі часта ў песнях жыхары вышэйназваных вёсак звярталіся да Бога, што сведчыла аб глыбокай веры ў яго:

*А дай Бог тому,  
Кто в этом дому!  
Ему рожь густа,  
Рожь ужиниста!  
Ему с колосу осьмина,  
Из зерна ему коврига,  
Из полужерна пирог.  
Наделил бы вас Господь  
И житьём, и бытьём,  
И богатством!* (зап. ад Л. М. Ціханчук у в. Аляксееўка).

У вёсцы Крыўча выбіралі прыгожую, маладую дзяўчыну – Шчодру. Апаналі яе ў белую сукенку, на галаве быў вянок, абвязаны стужкамі:

*«13 январа, як быў Шчодрык, дык мы збіраліся ўсе і выбіралі самую красівую дзеўку. Яна была Шчодрай. Шчодрай усе хацелі быць. Як выбяруць, дак надзенуць яе ў красівае плацейка, вянок на галаву пакладуць ды ленты навязуць»* (зап. ад А. П. Маручок у в. Крыўча). «Шчодра» была галоўнай у калектыве. Разам з ёй хадзілі цыганка, якая вяла мядзведзя і варажыла, дзед, воўк, каза: «Сабіраліся ўжэ мы і ідом, Шчодра ўсягда наперадзе. Часта і цыганка з намі хадзіла. Яна была з мядзведзем, такім бальшым хлапцом у кажусе, ходзіць да і кажа ўсім: «Давайце я вам пагадаю, а вы мне за гэта што-небудзь і дасце». Усе смяюцца, аж за жывот хваталіся. Там і другія былі: і дзед, і воўк, і каза была» (зап. ад Т. Г. Агароднік у в. Крыўча). Паводле ўспамінаў інфарматараў, хадзілі яшчэ тры цары, якіх перад гэтым вельмі доўга ўпрыгожвалі: *«У цары адзяваліся, у такія красівыя адзежды. Часта эта тры хлопцы былі. Сундук быў, доўга выбіралі, што надзець на іх, да штоб блішчэла»* (зап. ад М. А. Маручок, 1949 г. н., у в. Крыўча).

Жыхары Брагіншчыны верылі, што, калі на «Шчодрык» ніхто не прыйдзе ў хату, то будзе дрэнна ўвесь год: *«Калісь казалі, што еслі ніхто не зайдзе ў хату шчадраваць, дак будзе пагана і кожны будзе па аднаму жыць, нікому не памагаць. Мае дзеці хадзілі ўсягда, стараліся к усім зайці, да і я ж так. Як пойдам, дак толькі ўночы прыходзілі, матка спаць ужэ клалася... Калі пастарэлі, дык дома сядзім, дак жэду, калі ка мне прыдуць. Ніколі не жалею шчадроўшчыкам даць чаго, бо як жалець будзеш, дак у хаце нічога не будзе да і ўлад нічога не пойдзе»* (зап. ад Г. С. Галяк у в. Крыўча).

На наступны дзень пасля «Шчодрыка» хадзілі «засяваць». Запісы сведчаць, што «засявалі» толькі старэйшыя, а маладыя не хадзілі: *«Багата дзяцей хадзілі, шчадравалі ўсе на первым дні. Старыя етыя ўжэ назаўтра хадзілі ды засявалі ды ўжо з таею казою. Ужэ маладыя не хадзілі засяваць, а старыя зярно сыпалі ў хату, ну, штоб уражай быў, песні пелі, каб ім, хазяявам, дабро было»* (зап. ад Л. М. Ціханчук у в. Аляксееўка); *«Засявалі, як пастарэлі, і мы. Пойдам к кумаўям, друзьям, сыпем зярно па ўсёй хаце, танцуям. Мой дзед з гармонню хадзіў, так смяліся ўсе, так добра было»* (зап. ад Г. С. Галяк у в. Крыўча).

Абавязковым на Каляды было і хаджэнне да хрэснікаў. Пасля «Шчодрыка» хросныя бацькі бралі розныя гасцінцы і накіроўваліся ў госці да кумоў: *«Мне яшчэ бабушка казалі, што ўсягда хадзілі после Шчодрыкаў к хрэснікам. Насыпалі ўсяго. Сейчас жа я бяру канфеты, яблакаў, фруктаў, а тады ж такога не было, дак давалі тое, што мелі»* (зап. ад П. М. Пімінёнкавай у в. Аляксееўка). Гэтая традыцыя захавалася і да гэтага часу.

Вывучэнне мясцовых асаблівасцей бытавання калядных традыцый у асобных вёсках Брагінскага раёна, дазваляе выявіць шэраг адметных рыс, уласцівых асобным структурным момантам калядна-навагодняга абрадавага комплексу, што істотна ўзбагачае рэгіянальную традыцыю святкавання Каляд на Гомельшчыне і народную спадчыну беларусаў у цэлым.

## РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале проведён анализ особенностей бытования колядных традиций на Брагинщине, рассмотрена специфика подготовки и празднования Коляд, раскрыт местный колорит и особенности мировосприятия жителей деревень Алексеевка и Кривча.

## SUMMARY

In the article, on the basis of rich factual material, an analysis of the peculiarities of the existence of carol traditions in the Bragin region is carried out, the specifics of the preparation and celebration of the holiday, all the local color and light perception of the inhabitants of the villages of Alekseevka and Krivcha are considered.

*Раюк А. Р.*

### **«НАРОД ЛЕСУ»: АБАГУЛЬНЕННЫ ЭТНАСТЭРЭАТЫП АБ БЕЛАРУСАХ І БЕЛАРУСІ КАНЦА ХVІІІ – ПАЧАТКУ ХХ СТ.**

*ТАА «БурВодСець»*

*(Паступіў у рэдакцыю 04.03.2021)*

Кожны народ вымушаны адаптавацца ў пэўным прыродным ландшафце (які вызначаецца сваім унікальным арганічным светам і кліматам), атрымлівае рэсурсы ад яго, а таксама змяняе гэтак прыроднае асяроддзе. А ландшафт, у сваю чаргу, значна ўплывае на стэрэатып паводзін і формы жыццядзейнасці – этнічную духоўную і матэрыяльную культуру. Этнічны стэрэатып паводзін з’яўляецца сістэмай нефармальных правіл, якая адлюстроўвае ход унутрыэтнічных працэсаў у спалучэнні з тэхналогіямі інтэнсіфікацыі ландшафтнага патэнцыялу. Гэта ў тым ліку праяўляецца ў фарміраванні этнастэрэатыпаў – знешніх або ўласных уяўленняў аб занятках, месцы жыхарства, знешнім выглядзе, інтэлекце, спосабах успрымання і стандартных паводзінах прадстаўнікоў таго або іншага этнасу.

Менавіта ландшафты этнічнай тэрыторыі асацыіруюцца ў свядомасці людзей з «роднай зямлёй», а некаторыя элементы ландшафту і звязаныя з ім віды ці аб’екты жыццядзейнасці маюць не толькі практычнае, але і сімвалічнае і сакральнае значэнне. У апошнія дзесяцігоддзі вельмі распаўсюджаным паўжартаўлівым этнастэрэатыпам стала характарыстыка, што беларусы ў даіндустрыяльную эпоху – гэта «людзі на балоце» (пасля публікацыі рамана Івана Мележа з цыкла «Палеская хроніка»), і адзін з іх тыповых «спосабаў адаптацыі» – «хавайся ў бульбу!» – адну з папулярных беларускіх гароднін. У дадзеным артыкуле мы вызначым, якія элементы і асаблівасці ландшафту ў першую чаргу ўплывалі на формы жыццядзейнасці і ўяўленне беларусаў, што прадвызначала фарміраванне абагульненых ацэначных меркаванняў аб Беларусі і беларускім народзе канца ХVІІІ – пачатку ХХ ст., складзеных на аснове навукова-папулярных апісанняў і этнічных пераваг, адлюстраваных у мемуарах і мастацкай літаратуры.

Паверхня Беларусі ў асноўным раўнінная, мае невялікія ўзвышшы ва ўзгорыстай цэнтральнай частцы (Беларуская града) і забалочаныя нізіны на поўдні (Палессе). Лясістыя даліны шматлікіх рэк, якія моцна разліваюцца

вясной, і маляўнічыя азёры надаюць мясцовасці разнастайнасць. Каля 40% тэрыторыі сучаснай Беларусі займаюць густыя лясы, а балоты і забалочаныя лугі – каля 14%. У Белавежскай пушчы ахоўваюцца ўчастак рэліктавага еўрапейскага старажытнага лесу і зубр (еўрапейскі бізон). У мінулых стагоддзях лясістасць Беларусі была значна большай.

Зусім не балоты сталі галоўным прыродным асяроддзем адаптацыі беларусаў: на балоце жыць немагчыма – на Палессі людзі жылі толькі на землях сярод балот. Юбер Ватрэн, езуіт з Латарынгіі, з 1777 па 1782 гг. у Рэчы Паспалітай быў настаўнікам аднаго юнага арыстакрата на Палессі і пакінуў сваё апісанне прыроды і клімату Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ): «Самая плоская правінцыя – Літва – адрозніваецца таксама самымі шырокімі і самымі шматлікімі балотамі. <...> Здавалася б, з-за незлічонага мноства гэтых самых балот паветра павінна быць у найвышэйшай ступені нездаровым; але гэта не так. Я пражыў чатыры гады пасярод балот больш за шэсць тысяч туазаў шырыні і бясконцай даўжыні; кожнае лета яно па большай частцы перасыхала, не выпускаючы ні найменшага паху; астатняя вада была выключна празрыстай і нават больш прыемнай на смак, чым калодзежная: гэтая празрыстасць дасягаецца дзякуючы чыстаму пяску, які служыць фільтрам, і прыроднай гаючасці донных адкладаў, што складаюцца выключна з рэшткаў трыснягу і іншых раслін і амаль не змяшчаюць аміяку <...> Гэтыя пакінутыя ўчасткі пакрываюцца травой, якая ідзе на корм жывёле, і толькі потым, больш высахлая, больш раскладзеная глеба ўключаецца ў сельскагаспадарчы абарот і прымае ў сябе насенне, якое раскідвае чалавек <...> Лясы таксама часта растуць на балотах» [1, с. 65 – 66].

Свае дзіцячыя ўражанні аб складніках беларускага краявіду каля Асташына (на навагрудскіх пагорках) фатограф-мастак Ян Булгак адлюстравуе ў мемуарных занатоўках: «У тым свеце дзяцінства ўсё мела для мяне аблічча, напоўненае маўленнем: дарога, лес і поле, даль, прастора і неба. Усё тое прамаўляла жыва і ашаламляльна, робячы з мяне як бы скрыпку, якая безупынна вібравала нацягнутымі струнамі, перабіранымі характэрам божага свету» [2, с. 69].

Падручнік геаграфіі для вучылішчаў Расійскай імперыі (аўтарства Ф. Пуцыковіча) даваў вельмі кампліментарную характарыстыку краявідам Беларусі: «Па прыгажосці Заходні край – адзін з першых у Расіі: у ім усюды блішчаць сінія азёры, стужкамі выкручваюцца рэкі; усюды пагоркі, яры і цяністыя лясы, то хвойныя, убраныя бярозамі, ліпамі, дубамі, асінамі, клёнамі, то ліставыя, з раскіданымі сярод іх велізарнымі соснамі і елкамі» [3, с. 52].

Іншы, не менш папулярны падручнік геаграфіі Расійскай імперыі (аўтарства С. Мяча) з вялікім захапленнем апісвае прыроду пінскага Палесся: «Там жа, куды не заходзяць рачныя разлівы або дзе яны трымаюцца нядоўга, раўніна зарасла дрымучым раскошным лесам. Гэта не сумныя лясныя нетры поўначы – тут лета доўгае і спякотнае, і таму лес зусім асаблівы. З-за таго, што глеба складаецца з таго ж пяску, якім засыпана ўся Літва, Польшча і Беларусь, то пераважаюць сосны. Але што гэта за сосны! Прамыя калоны ў



паўтара ахопу таўшчынёй і вышыні неверагоднай. Пад імі нічога не расце – толькі ледзь-ледзь траўкі і моху, і лес мае выгляд дзівоснага парку. Да соснаў прымешваюцца бярозы, стогадовыя дубы, вязы, грабы, ясені, клёны. Усё гэта гіганты, разгалістыя, густалістыя. Немагчыма перадаць прывабнасці гэтага лесу, яго шуму, яго паветра, пераліваў святла і ценю, спеваў птушак, якія яго напаўняюць» [4, с. 74 – 75]. І лічыў менавіта лясы галоўным багаццем беларускага краю: «У тутэйшых памешчыкаў маёнткі велізарныя, у 10, 20 і 30 тысяч дзесяцін, і галоўнае іх багацце – лес. Яшчэ нядаўна лясы стаялі некранутыя, ва ўсёй іх пышнасці, але ў апошнія гады, пры пасрэдніцтве яўрэяў, пачалі неміласэрна зводзіць іх. Мноства лесапільных заводаў узнікла пасярод лясных пушчаў, і гіганцкія дрэвы, што стаялі стагоддзямі, ператвараюцца ў брусы, дошкі і бярвенні, якімі завалены ўсе станцыі палескіх чыгунак» [4, с. 75].

Менавіта склад мясцовай расліннасці звычайна вызначае матэрыял жылля і прылад працы і разам з асаблівасцямі фаўны адбіваецца на спецыфіцы паўсядзённага жыцця і культурна-гаспадарчага развіцця этнасу. У навуковай манаграфіі «Рэчыцкае Палессе» Часлаў Пяткевіч аб практычным значэнні дрэва (у першую чаргу сасны) у жыцці беларусаў заключаў: «Сасна займае на Палессі найвялікшыя абшары і першае месца як у дамовым жыцці, так і ў прамысловасці і гандлю. З'яўляецца, так бы мовіць, дрэвам галоўным <...> Паляшук, прышоўшы на белы свет, жыццё пачынае ў сасновай калысцы, цэлае жыццё жывучы ў сасновай хаце, абаграванай і асветленай сасной, спіць, адпачывае і есць на сасновай мэблі. У вольны ад працы час слухае гукі, узмоцненыя сляямі сасновай дэкі скрыпкі, а адыходзячы на вечны адпачынак ад зямных турбот, забірае з сабой чатыры сасновыя дошкі ў выглядзе дамавіны» [5, s. 150, 159].

Казімір Машынскі ў этналагічным даследаванні «Усходняе Палессе» адзначаў, якія характэрныя асаблівасці прыроднага асяроддзя ў першую чаргу ўплываюць на фарміраванне стэрэатыпа паводзін і культуры беларусаў у працэсе адаптацыі: «Палешука выхаваў лес. Лес паклаў моцны адбітак на ўсё яго жыццё, на ўсю яго культуру. Пачынаючы ад абутку і канчаючы хатай, большая частка ўсіх прадметаў, якія яго акружаюць, паходзіць з лесу. А калі ўлічыць, што паляшук заўсёды і ўсюды стараецца знайсці штосьці гатовае ў прыродзе, патрэбнае яму; што, маючы ў думках вобраз пажаданага прадмета, датуль яго шукае сярод гаёў і паплавоў, пакуль не згледзіць штосьці, што як бы ўвасабляе жаданы прадмет, то атрымліваецца, што ўсе прылады і палескія рэчы з'яўляюцца вынікам сумеснай працы прыроды і чалавека. Гэта не мёртвыя для ўладальніка прадметы, купленыя дзесьці на кірмашы ці ў горадзе, пра якія нічога невядома, ні хто іх рабіў, ні дзе іх выраблялі. Тут жа ўсё застаецца жывым; жывой працай спародненым з творцам-лесам і творцам-чалавекам. І менавіта гэта ў вачах даследчыка культуры старажытных славян надае высокую вартасць і невыказную чароўнасць усяму, што акружае тутэйшага жыхара. Ніхто не ўмее так выкарыстаць формы, створаныя прыродай, як гэты жыхар пушчы <...> Усюды з-пад верхняй апрацоўкі выглядваюць формы, створаныя прыродай і здагадліва

выкарыстаныя чалавекам. Паляшук – прыродны цяляр. Усе ўласцівасці кожнай пароды дрэва і ўсялякія мажлівыя з яго карысці ён ведае дакладна і ўмела выкарыстоўвае <...> Найбольш часта ўжываным дрэвам з’яўляецца сасна, пасля яе дуб, бяроза, ліпа, гнуткія вербы і ляшчына» [6, с. 104, 106].

Ян Булгак таксама прызнаваўся: «А я любіў дрэва ў роўнай ступені падсвядома і моцна, як збожжа. Любіў яго смалісты і рэзкі пах, ясны колер, перасечаны чырвонымі жылкамі, якія стваралі такія прыгожыя мудрагелістыя формы малюнку ў дошках» [2, с. 43].

У «Апісанні Барысаўскага павета» Яўстафій Тышкевіч указваў, што Барысаў, як і многія іншыя павятовыя гарады Беларусі, меў драўляны выгляд, а барысаўскія мяшчане займаліся толькі гандлем і сплавам лесу, шкіпінару і смалы па рацэ на Рыгу і Крамянчуг [7, с. 101, 108]. Земляробства не давала сялянам багатага ўраджаю і прыбыткаў па прычыне нізкага ўзроўню культуры земляробства (адсутнасць перадавой тэхнікі і добрага насення, прымітыўныя прыёмы апрацоўкі зямлі, нерацыянальнае ўгнаенне і г. д.), што, адпаведна, прыводзіла да малой руплівасці [7, с. 221 – 223]. Аднак маянткоўцы дазвалялі сваім сялянам бясплатна карыстацца панскім лесам для паўсядзённых патрэб: збіраць ягады, грыбы, мёд, пасвіць жывёлу, пілаваць дрэвы на новую хату, дровы, лучыну, лапці, прылады працы і г. д. Я. Тышкевіч расказваў, што Барысаўскі павет дзяліўся на частку лясістую, дзе вёскі мелі непрывабны выгляд з-за паўгнілых хат і брудных двароў, і полістую (бязлесую), дзе ў вёсках назіраліся чысціня, парадак і ашчаднасць. Падарожнікі маглі падумаць, што вёскі ў лясной частцы былі бедныя, а ў полістай – заможныя, але Я. Тышкевіч тлумачыў, што ўсё наадварот. У безлесай частцы сяляне не маглі атрымаць бясплатна лес у маянткоўца і былі вымушаны купляць яго за грошы на кірмашы, таму клапаціліся аб парадку і чысціні, цэнячы кожнае палена. У лясной частцы сяляне, калі быў нізкі ўраджай на палетках, для куплі збожжа ці іншага заўсёды маглі прадаць пчаліны мёд, смалу, звярыную скуру ці футра і бясплатна атрымаць неабходную колькасць драўніны, таму не прыкладалі намаганняў для вялікай ахайнасці [7, с. 115 – 116]. Толькі пасля адмены прыгону маянткоўцы пачалі забараняць сялянам свабодна карыстацца панскім лесам.

Густыя лясы з’яўляліся натуральнай схованкай для людзей, дзе можна было перачакаць ліхую пару. У мемуарах Ян Вейсенгоф апісваў, як са сваім пяхотным палком ВКЛ у 1790 г. маршыраваў на Украіну: «Рухаючыся праз Мінск, Мазыр, Нароўлю ў Чарнобыль, мы амаль увесь час ішлі лясамі. Каля Нароўлі (дзе нас раскошна прымаў пан Аскерка ў выдатным мураваным доме, сам увабраны ў наш генеральскі мундзір) мы праходзілі па такіх мясцінах у першабытных лясах, дзе нейкую вёсачку ці ліхую карчомку можна было ўбачыць толькі праз некалькі міль адна ад адной. Жыхары гэтых малых паселішчаў былі такімі першабытнымі, што перад нашым набліжэннем з жонкамі і дзецьмі ўцякалі ў лясы, а мы найчасцей у пустую ўваходзілі сядзібу. І толькі пазней, прывабленыя нашымі падарункамі, а канкрэтна гарэлкай, асобныя з іх вярталіся дадому» [8, с. 16 – 17].

Хаваліся па лясам у пагражальных сітуацыях і шляхціцы. Напрыклад, вясной 1795 г., падчас апошніх баёў рэшткаў атрада Грабоўскага, маці і маленькі Фадзей Булгарын разам са служкамі і стральцамі, каштоўнымі рэчамі, жывёлай, ежай, пухавікамі, падушкамі, цацкамі і фурманкамі загадзя выехалі са шляхецкага двара ў Макавішчах (каля Узды) ва ўласны лес, дзе жылі некалькі дзён у шалашах каля ручая. У мірныя часы лес з'яўляўся таксама месцам для адной з любімых забаў высакародных асоб – палявання. Бацька Фадзея Булгарына быў вялікім аматарам гэтага занятку і меў некалькі выдатных стральцоў, якія ведалі ўсе схованкі ў панскіх лясам [9, с. 14 – 15].

Сярод дваран-маянткоўцаў Беларусі распаўсюджанай традыцыяй было шанаванне лесу: у маёнтках існавалі асобныя лясныя масівы, якія не краналіся, аберагаліся і разглядаліся як месца эстэтычнай асалоды, адпачынку і экалагічнага рэзерву, што ператварала іх у пэўным сэнсе ў сакральныя прасторы. Як заўважыў Міхаіл Анемпадыстаў, «да гэтага можна дадаць і шляхецкую традыцыю ўладкавання паркаў, і больш дэмакратычную традыцыю закладкі садоў, і “прысады” – шэрагі дрэў уздоўж дарог, і архаічны дахрысціянскі культ святых дубоў» [10, с. 264]. Пасаджаныя прадзедамі дрэвы звязвалі пакаленні сваёй прысутнасцю. Усе гэтыя традыцыі накладваліся, дапаўнялі адна адну, спляталіся разам [10, с. 264].

Асноўным гаспадарчым заняткам беларускіх сялян з'яўлялася земляробства, але палаткі, як правіла, былі абкружаны густым лесам. Адсутнасць вялікіх па плошчы ўрадлівых палёў заканамерна прадвызначала невялікую колькасць двароў у вёсцы [11, с. 69]. Суцэльная лясная прастора краіны парцэлявалася палямі, а парцэла часта арганізоўвалася дамінантай – дрэвам каля хаты. Сам традыцыйны беларускі дом быў падпарадкаваны маштабу дрэў, складаючы з імі адзіны ландшафтны аб'ект.

Ян Баршчэўскі ў творы «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» аўтарскай філасофіяй і мастацкасцю, паданнямі сялян («як гоман дзікіх лясоў» [12, с. 8]) і апавяданнямі шляхціцаў стварыў казачнасць і ўтульнасць беларускага краю, дзе поўна чараў і дзіваў, як у паэме Гамера «Адысея». У Купальскую ноч, на думку простага люду, уся прырода Беларусі весяліцца: «Дрэвы ў лесе таксама могуць пераходзіць з аднаго месца на другое; шумам сваіх галін яны размаўляюць паміж сабою; апавядаюць, што нехта, блукаючы гэтай ноччу ў лесе, знайшоў кветку папараці і бачыў не толькі скарбы, схаваныя ў зямлі, але і незвычайныя дзівы ў прыродзе» [12, с. 17]. Беларускі Адысей вандраваў не па морах, а з удзячнай цікавасцю па апавяданнях з розных куткоў Беларусі, якія яму прыносілі наведвальнікі сядзібы ў ідылічнай мясціне каля возера Нешчарда: «Пан Завальня любіў прыроду, найбольшай прыемнасцю для яго было садзіць дрэвы, і таму, хоць дом яго стаяў на гары, за паўварсты нельга яго ўбачыць, бо быў з усіх бакоў прыкрыты лесам <...> Калі я прыехаў да яго, ён быў вельмі мне рады, распытваў пра шаноўных людзей, у якіх я праслужыў столькі гадоў, расказваў пра сваю гаспадарку, пра бярозы, ліпы і клёны, якія шырока распасцёрлі свае галіны над дахам. Некаторых суседзяў хваліў, іншых жа ганіў, што яны займаліся толькі сабакамі і паляваннем» [12, с. 20].

Князь Яўстах Сапега (1916 – 2004) наведар у 1998 г. свой былы маёнтак Спуша (каля Шчучына): «Хацеў закрунуць і праз пальцы прасыпаць той залаты пясок, які здолеў выкарміць найвышэйшыя сосны на свеце» [13, с. 388]. За мінулыя паўстагоддзя многае змянілася, а адзінае, што засталася для князя з дзяцінства без змен, – гэта зямля і лес, да якіх быў заўсёды моцна эмацыянальна прывязаны: «Цяпер толькі схапіла мяне штосьці за сэрца і горла; лес стаіць, як стаяў, толькі маладзейшы, але таксама высокі, прама выцягнуты, у папаўднёвым святле чырвоназалаты з падлескам ядлоўцаў і маладых ёлак, той самы пах, той самы шум. Меў зусім рэальнае адчуванне, што мяне пазнаў і вітае» [13, с. 400]. У 2-й палове XIX – пачатку XX ст. сярэднезаможныя і заможныя маянткоўцы беларускіх губерняў Расійскай імперыі неафіцыйна вобразна і сімвалічна называлі самі сябе мянушкай «зубры» (якія ў народзе лічацца галоўнымі валадарамі ў лесе) [14, с. 287].

Паводле ацэнкі М. Анемпадыстава, выказанай у публічнай лекцыі «Уяўляючы Беларусь» (2017), прастора Беларусі – гэта раздробленая лесам раўнінная прастора, што стварала ў светапоглядзе сельскіх жыхароў своеасаблівае ўспрыманне: значная закрытасць вёсак і палёў, дзе няма вялікага далягляду, няма значных адлегласцей і маштабаў, – родны кут, старонка, край. М. Анемпадыстаў лічыў, што мадэллю арганізацыі сусвету беларускага селяніна была «тутэйшасць», паводле якой цэнтрам сусвету з’яўляецца месца, дзе знаходзіцца чалавек, яго поле і падворак.

Можна зрабіць заключэнне, што адносна раўніннасць і густая лясістасць ландшафту краіны вызначалі спосабы структуравання, рэпрэзентацыі і сімвалізацыі навакольнага асяроддзя, дзе ва ўяўленні беларусаў пераважалі такія элементы ландшафту, як лес і поле, але дамінавала прастора лесу. Гэта ў сваю чаргу вызначала гарызантальнае прасторавае размяшчэнне элементаў мадэляў і форм чалавечай дзейнасці ва ўласным уяўленні. Закрытасць прасторы невялікіх палеткаў раўніннай лясной краіны задавала тое, што беларускія сяляне ўспрымалі свет з больш высокай камернасцю і адсутнасцю вялікіх маштабаў. З усёй расліннай разнастайнасці беларус аддаваў перавагу дрэвам (у першую чаргу – сасне), якія лічыліся галоўным прыродным багаццем краіны. На нашу думку, адносна беларусаў канца XVIII – пачатку XX ст. пераважала ацэначнае меркаванне і абагульненая характарыстыка як «народ лесу», а Беларусі – «краіна лесу» («лясная краіна»).

#### ЛІТАРАТУРА

1. Шоню, П. Цивилизация Просвещения / П. Шоню ; пер. с фр. И. Иткина, М. Гистер. – Екатеринбург : У-Фактория ; М. : АСТ Москва, 2008. – 688 с.
2. Bułhak, J. Kraj lat dziecinnych / J. Bułhak. – Gdynia : ASP Rymsza, 2003. – 287 s.
3. Пуцькович, Ф. Ф. География для народных и других элементарных училищ / Ф. Ф. Пуцькович. – 13-е изд. – СПб. : П. В. Луковников, 1892. – 142 с.
4. Меч, С. Россия. Учебник отечественной географии / С. Меч. – 30-е изд. – М. : Кушнерев и Ко, 1914. – 239 с.

5. Pietkiewicz, Cz. Polesie Rzeczyckie: materiały etnograficzne / Cz. Pietkiewicz. – Kraków : Polska Akad. Umiej., 1928. – Cz. 1. Kultura materialna. – 318 s.
6. Машынскі, К. Усходняе Палессе / К. Машынскі; уклад., прадм., камент. У. Васілевіча; перакл. Л. Салавей. – Мінск : Белруская навука, 2014. – 528 с.
7. Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego / E. Tyszkiewicz. – Wilno : Druk. A. Marcinowskiego, 1847. – 486 s.
8. Weysenhoff, J. Pamiętnik generała Jana Weysenhoffa / J. Weysenhoff. – Kraków : Gebethner i Wolf, 1904. – 251 s.
9. Булгарин, Ф. В. Воспоминания / Ф. В. Булгарин. – М. : Захаров, 2001. – 782 с.
10. Анемподистов, М. Своя территория / М. Анемподистов // Монолог. Свободное творчество. – Минск, 2011. – Вып. 15. – С. 257 – 271.
11. Янчин, И. Краткий учебник географии. Курс 4. География Российской империи / И. Янчин. – 8-е изд., испр. – М. : Университетская типография, 1907. – 151 с.
12. Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі; уклад., перакл. з польск., камент. М. Хаўстовіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 383 с.
13. Sapięha, E.S. Tak było: Niedemokratyczne wspomnienia Eustachego Sapięhy / E. S. Sapięha. – Warszawa : Świat Książki, 2012. – 416 s.
14. Woyniłowicz, E. Wspomnienia. 1847 – 1928 / E. Woyniłowicz. – Wilno : Józef Zawadzki, 1931. – Cz. 1. – 368 s.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены главные элементы и особенности ландшафта (лес и поле), которые предопределяли формирование обобщённых оценочных суждений о Беларуси и белорусах конца XVIII – начала XX в. Именно характер лесного пространства страны определял способы восприятия и размещения элементов и форм человеческой деятельности.

#### SUMMARY

The article defines the main elements and features of the landscape (forest and field), which predetermined the formation of generalized value judgments about Belarus and the Belarusians of the late XVIII – early XX centuries. It was the nature of the forest space of the country that determined the ways of perception and placement of elements and forms of human activity.

*Романенко И. В.*

### **ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДЕМОГРАФИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РУССКОГО ЭТНОСА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

На сегодняшний день решение демографической проблемы – это чрезвычайно остро стоящий вопрос практически для каждого государства, в том числе и для Республики Беларусь. В условиях полиэтничности современного общества важное практическое значение приобретают исследования, отражающие демографическое развитие отдельных этнических групп. Они обеспечивают получение целостного видения демографических проблем и показывают влияние отдельных этнических

групп на социально-демографические процессы страны в целом. В этой связи выявление основных тенденций демографического развития русского этноса в Республике Беларусь на современном этапе является не только актуальным, но и практически значимым, учитывая, что с середины XX в. и в настоящее время русские являются второй по численности этнической группой в Беларуси после титульной нации – белорусов. Актуальность темы усиливается также тем, что, несмотря на активный интерес со стороны отечественных учёных к обозначенной выше проблеме, за последние годы появились новые статистические источники, которые ещё не были введены в научный оборот и требуют научного осмысления. Это позволит определить последние тенденции и динамику в демографических процессах, происходящих в этнической группе русских, проживающих на территории Республики Беларусь.

Цель данной статьи – установить основные тенденции демографического развития русского этноса в Беларуси на современном этапе. Основными источниками для написания работы послужили данные переписей населения Республики Беларусь 1999, 2009 и 2019 гг., а также статистические материалы последних лет.

Русские в Беларуси, как отмечает белорусский этнолог Г. И. Касперович, представлены тремя группами. Первая группа – коренные русские, предки которых жили на белорусских землях ещё в период Киевской Руси. Вторая группа – русские старообрядцы и их потомки, которые в середине XVII в. из-за несогласия с принятой реформой Русской Православной церкви и начатой в этой связи политикой репрессий со стороны властей были вынуждены эмигрировать в Речь Посполитую. Часть из них, обосновавшись на белорусских землях, создала два крупных центра поселения: вокруг города Браслава и городского посёлка Видзы Браславского района Витебской области; в городе Ветка Гомельской области. Третья группа, на сегодняшний день самая многочисленная, – это русские мигранты, которые активно начали прибывать в БССР после Великой Отечественной войны в целях восстановления экономики, а также на службу или учёбу, нередко оставаясь на постоянное место жительства. Именно в данный период русские стали занимать второе место по численности после белорусов в БССР [5, с. 214]. Этому способствовала также бытовавшая в советский период тенденция записывать детей от смешанных браков русскими, в результате чего происходило постепенное снижение доли (но не численности) белорусов и довольно быстрый рост числа русских в республике. В постсоветский период доля и численность русских в Беларуси стали активно сокращаться, что не в последнюю очередь объяснялось тем, что большинство детей из смешанных браков больше не стали записываться русскими, а многие из ранее записанных сменили свою национальную идентичность на белорусскую [4, с. 213].

Данные трёх переписей населения Республики Беларусь 1999, 2009 и 2019 гг. свидетельствуют о тенденции уменьшения количества русских в республике. Так, в 1999 г. к русским себя отнесли 1 141 731 (11,4% от общей

численности населения) человек, в 2009 г. – 785 084 (8,3%), в 2019 г. – 706 992 (7,5%) [6, с. 4]. Из них, согласно переписи 2009 г., проживали с рождения в Беларуси 202 969 человек (25,9%) и 581 845 человек (74,1%) – мигранты [9, с. 76]. Уменьшение количества русских в большей степени связано со старением населения и, как следствие, его естественной убылью. Некоторое влияние на этот процесс оказывают и постоянные колебания миграционного прироста русских в Республику Беларусь, зачастую в сторону его снижения. Так, в 2009 г. миграционный прирост граждан из Российской Федерации был равен 3 807 человек, в 2010 г. – 3 494, 2011 г. – 3 560, 2012 г. – 3 067, 2013 г. – 4 772, 2014 г. – 4 462, 2015 г. – 2 700, 2016 г. – 699 человек; в 2017 г. наблюдалась миграционная убыль, составившая 100 человек, в 2018 г. прирост составил 308 человек, в 2019 г. – 2 292 человека [3, с. 465; 9, с. 64]. Сложившаяся ситуация связана в большей степени с нестабильностью экономики в Российской Федерации и нашей республике. А благодаря упрощённому получению вида на жительство и гражданства для жителей обеих стран люди выезжают в соседнюю страну для улучшения своего экономического положения.

По данным за 2005 – 2009 гг. наиболее распространённой причиной прибытия в Республику Беларусь среди россиян были семейные обстоятельства – так ответили 7 929 (42,2%) человек из 18 773 опрошенных, из них 3 377 (18%) вернулись на своё прежнее место жительства. Для 1 241 (6,6%) человек причиной явилось создание семьи, на работу приехали 933 (5%) человека, 803 (4,3%) – на учёбу и 35 (0,2%) человек искали убежище в нашей стране [9, с. 280].

Браки с россиянами составляют примерно половину всех браков с иностранцами. По данным Национального статистического комитета Беларуси, в 2016 г. среди зарегистрированных браков с иностранными гражданами более половины (59,2%) были с россиянами [1]. В 2019 г. более 47% зарегистрированных браков белорусов с иностранцами пришлось на союзы с гражданами России [2].

Высока доля россиян и среди обучающихся в Республике Беларусь. Например, к началу 2019/2020 учебного года в учреждениях среднего специального образования нашей страны обучающиеся россияне составляли 43,3% от общего числа иностранцев. В ВУЗах Беларуси обучались 7,5% студентов и магистрантов из России [2].

Традиционно большая часть русских проживает в городе. Так, по переписи населения Республики Беларусь 2019 г. доля городского населения среди русской этнической группы составляла 84,4%, а среди белорусов – 77% [6, с. 4, 5]. В то же время в целом отмечается небольшое снижение общей численности русских среди городских жителей и повышение среди сельских. Так, в 1999 г. процент горожан среди русских составлял 85,5%, в 2009 г. – 84,9%, в 2019 г. – 84,4%. Соответственно, количество сельского населения в 1999 г. равнялось 14,8%, в 2009 г. – 15,1%, в 2019 г. – 15,6% [6, с. 4 – 6]. На наш взгляд, данное явление могло быть обусловлено более высокой внешней миграционной активностью городских жителей, а также наиболее

интенсивными в городской среде этнотрансформационными процессами, когда этнически нерусские, которые ранее причисляли себя к русским, возвращались к своей исконной национальной идентичности.

Территориальное предпочтение при расселении русских в Беларуси на современном этапе остаётся довольно стабильным. Большинство русских проживает в городе Минске. В 2009 г. процент данной этнической группы от их общей численности составлял здесь 23,4% (184 070 человек), в 2019 г. – 20,9 % (148 079 человек). При этом доля русских по областям Беларуси, наоборот, увеличилась. По данным переписи населения Республики Беларусь за 2009 г. в Витебской области они составляли 15,9% (124 958 человек), а по переписи 2019 г. – 19,5% (138 075 человек), в Гомельской области соответственно 14,1% (111 085) и 15,4% (108 712). Увеличилась доля русского этноса и в Брестской области (в 2009 г. – 11,4%, или 89 685 человек; в 2019 г. – 13,9 %, 97 936 человек) и уменьшилась в Минской области, соответственно, 12,9% (101 579 человек) и 12,2% (86 408 человек). Меньше всего русских проживает в Гродненской (в 2009 г. – 11,1%, или 87 451 человек; в 2019 г. – 11%, 65 550 человек) и Могилёвской областях, хотя в последней процент русских от их общей численности за десять лет увеличился с 8,8% (86 256 человек) в 2009 г. до 9,3% (62 232 человека) в 2019 г. [6, с. 7; 8, с. 7].

Половозрастная структура населения оказывает прямое влияние на такие показатели, как уровень рождаемости и брачности. Несмотря на то, что среди русских преобладает население трудоспособного возраста, его доля постоянно снижается. Если в 1999 г. оно составляло 63,4% от общей численности данной этнической группы, то в 2019 г. – 49,6%. Значительно снизилось количество населения в возрасте до 16 лет: с 15,2% в 1999 г. до 8,3% в 2019 г. Количество русских данной возрастной группы немного выросло (на 0,9%) по сравнению с 2009 г., однако это связано с увеличением общего уровня рождаемости населения Беларуси в последние годы. Учитывая данные факты, можно предположить, что имели место также процессы ассимиляции, то есть потомки иммигрантов, рождённые в Беларуси, в ходе последней переписи населения относили себя к белорусам, что стало одной из причин снижения их доли в численности населения, не достигшего трудоспособного возраста. За двадцатилетие между тремя переписями удельный вес людей старше трудоспособного возраста в общей численности русских увеличился с 21,4% в 1999 г. до 33% в 2009 г. [6, с. 17; 8, с. 132].

Среди русских, проживающих в республике, преобладает женское население. За период 1999 – 2019 гг. доля женщин увеличилась на 5,7% – с 53,8% до 59,5% [6, с. 10]. Половая диспропорция в сторону постоянного уменьшения количества мужчин в большей степени наблюдается в городе. В 1999 г. в городах проживало 46% мужчин и 54% женщин, в сельской местности – 47,7% мужчин и 52,3% женщин. В 2009 г. данная диспропорция усилилась: в городе насчитывалось 43,8% мужчин и 56,2% женщин, в сельской местности – 45,8% мужчин и 54,2% женщин. В 2019 г. за счёт



некоторого повышения уровня рождаемости по республике диспропорция немного сгладилась. Мужчины в городе составили 44,2%, а женщины – 55,8%, в сельской местности – соответственно 46% и 54% [6, с. 33,34; 8, с. 78 – 85]. Наиболее благоприятная структура по полу в деревне обусловлена наибольшей миграционной активностью сельских женщин в город. Анализ статистических данных по регионам Беларуси показал, что в меньшей степени диспропорция в соотношении полов русских наблюдалась в Гродненской и Витебской областях. Так, в 1999 г. в Гродненской области было 47% мужчин и 53% женщин, в Витебской, соответственно, 46,6% и 53,4%; в 2009 г. в Гродненской области стало 45,9% мужчин и 54,1% женщин, в Витебской – 44,6% мужчин и 55,4% женщин; в 2019 г. – 47,7% мужчин и 52,3% женщин в Гродненской области и 45,9% мужчин и 54,1% женщин в Витебской [6, с. 12; 8, с. 57 – 85]. Во всех остальных областях было около 44% мужчин и 56% женщин (по данным переписи 2019 г.). Наибольшая диспропорция по полу ощущалась в городе Минске. Так, в 2019 г. соотношение полов здесь выглядело как 43,1% мужчин и 56,9% женщин [6, с. 12].

Что касается брачного статуса русских в Беларуси, то за десятилетний период несколько снизилась доля лиц, никогда не состоявших в браке, с 14,5% в 2009 г. до 11,5% в 2019 г. Количество находящихся в браке (в зарегистрированных или незарегистрированных отношениях) также уменьшилось с 60,2% в 2009 г. до 54,4% в 2019 г., снизилась и численность вдовых – с 13% в 2009 г. до 12,7% в 2019 г. Незначительно увеличился процент разводов, который составил в 2009 г. 12%, а в 2019 г. – 12,9% [6, с. 20; 8, с. 156].

Большинство русских имеет высокий уровень образования, который рос на протяжении 1999 – 2019 гг. Среди лиц, имеющих высшее или послевузовское образование на 1 000 человек в возрасте от 10 лет и старше, в 1999 г. приходилось 261 человек, в 2009 г. – 320, в 2019 – 370, среднее специальное – соответственно 259, 285 и 313 человек, профессионально-техническое – соответственно 82, 94 и 105 человек. При этом количество лиц со средним, базовым и начальным образованием снижается. Так, в 1999 г. на 1 000 человек приходилось 235 со средним, 65 с базовым и 59 с начальным образованием, в 2009 г. – соответственно 200, 65 и 28, в 2019 г. – соответственно 169, 33 и 7 человек [6, с. 21].

Важное значение имеет языковая демография народа, которая является символом этнической общности. За двадцатилетний период в республике увеличивается доля населения, назвавшая родным языком русский, с 13,8% в 1999 г. до 35,1% в 2019 г. В том числе растёт количество русских, считающих родным язык своей национальности: в 1999 г. они составили 90,7%, в 2009 г. – 96,3%, в 2019 г. – 96,8%. Одновременно с этим снижается доля русских, которая назвала родным языком белорусский: в 1999 г. так ответили 9,2% опрошенных, в 2009 г. – 2,8%, в 2019 г. – 2,9% [7, с. 37]. При этом среди этнической группы русских, считающих белорусский родным языком, примерно равная доля тех, кто проживает в сельской местности (3,1%) и в

городе (2,8%). Увеличилась доля русских, указавших родным языком польский (в 2009 г. их было 0,003%, в 2019 г. – 0,1%), украинский (в 2009 г. – 2,8%, в 2019 г. – 2,9%) [7, с. 37 – 39; 8, с. 333].

Исходя из сказанного выше, можно сделать вывод, что на современном этапе развития Республики Беларусь обозначаются такие основные тенденции демографии русской этнической группы, как уменьшение их доли в общей численности населения за счёт процесса естественного старения, ассимиляции и сокращения количества мигрантов; снижение количества городского населения и урбанизированности русского этноса в Беларуси; сохранение территориальной предпочтительности расселения и увеличение численности русских в областях; усиление процессов дальнейшей половозрастной диспропорции; рост образовательного уровня и доли населения, которая считает родным языком русский.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Браки с россиянами лидируют среди заключаемых семейных союзов белорусов с иностранцами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belta.by/society/view/braki-s-rossijanami-lidirujut-sredi-zakljuchaemyh-semejnyh-sojuzov-belorusov-s-inostrantsami-240494-2017>. – Дата доступа: 12.02.2020.
2. День единения народов Беларуси и России. Факты и цифры об отношениях двух стран / Минский городской исполнительный комитет, Администрация Первомайского района г. Минска [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pervadmin.gov.by/actual/2020/04/02/7464>. – Дата доступа: 12.02.2020.
3. Демографический ежегодник Республики Беларусь / редкол.: Е. И. Кухаревич [и др.]. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2012. – 494 с.
4. Касперович, Г. И. Русские Беларуси: расселение, демографическая ситуация и особенности адаптации / Г. И. Касперович // Европейская интеграция и культурное многообразие : в 3 ч. / отв. ред. М. Ю. Мартынова. – М., 2009. – Ч. 3. Традиционные ценности и новые ориентиры – С. 214 – 263.
5. Касперович, Г. И. Русские / Г. И. Касперович // Кто живёт в Беларуси / А. В. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. И. Локотко. – Минск, 2012. – С. 202 – 269.
6. Национальный состав населения Республики Беларусь. Статистический бюллетень / зам. председ. Ж. Н. Василевская – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2020 – 26 с.
7. Общая численность населения, численность населения по возрасту и полу, состоянию в браке, уровню образования, национальностям, языку, источникам средств к существованию по Республике Беларусь. Статистический бюллетень / председ. И. В. Медведева. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2020 – 55 с.
8. Перепись населения 2009 г. : в 7 т. / редкол.: В. И. Зиновский [и др.]. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2011. – Т. 3. Национальный состав населения Республики Беларусь. – 433 с.
9. Перепись населения 2009 г. : в 7 т. / редкол.: В. И. Зиновский [и др.]. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2011. – Т. 7. Миграция населения Республики Беларусь. – 292 с.

10. Статистический ежегодник Республики Беларусь 2020 / редкол.: И. В. Медведева [и др.]. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2020. – 436 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена основным тенденциям демографического развития русского этноса в Республике Беларусь. Автором на основе данных переписей Республики Беларусь 1999, 2009 и 2019 гг. и других статистических и демографических источников установлены изменения в численности, особенностях расселения, половозрастной структуре, миграции, уровне образования и языковых предпочтениях русской этнической группы в Беларуси на современном этапе.

#### SUMMARY

The article is devoted to the main trends in the demographic development of the Russian ethnos in the Republic of Belarus. The author based on the data of the 1999, 2009 and 2019 censuses of the Republic of Belarus. and other statistical and demographic sources established changes in the number, characteristics of settlement, sex and age structure, migration, educational level and language preferences of the Russian ethnic group in Belarus at the present stage.

*Сівурава Л. П.*

### **ТРАДЫЦЫЙНЫ СВЕТАПОГЛЯД У ЖЫВЁЛАГАДОЎЧАЙ ДЗЕЙНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ (ПАЧАТАК ХХІ СТ.)**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў  
(Паступіў у рэдакцыю 19.01.2021)*

Жывёлагадоўля з'яўляецца адной з прыярытэтных галін народнай гаспадаркі сучаснай Беларусі. Пераважная большасць жывёл утрымліваецца ў сельскагаспадарчых прадпрыемствах. Згодна з перапісам 2009 г. у Беларусі было 2 080 209 сельскіх жыхароў. У 2013 г. налічвалася 983,8 тыс. домаўладанняў [3].

У 2013 – 2014 гг. аўтарам было праведзена пісьмовае апытанне па тэме «Традыцыі, звычаі, абрады, звязаныя з утрыманнем і доглядам свойскай жывёлы». Апытана 372 рэспандэнты з 65 раёнаў па шасці абласцях Рэспублікі Беларусь. Колькасць апытаных паводле узросту суадносіцца са статыстычнымі паказчыкамі колькасці сельскага насельніцтва ў Рэспубліцы Беларусь [2]. Сярод рэспандэнтаў было вылучана тры ўзроставыя групы: моладзь да 30 гадоў, сярэдняе пакаленне 31-49 гадоў і старэйшае – 50 і больш гадоў.

29,6% рэспандэнтаў склалі мужчыны і 70,4% – жанчыны. Па сямейным становішчы 58,1% рэспандэнтаў жанатыя/замужам, 4,5% жывуць у незарэгістраваным шлюбе, 20,3% – удаўцы/удовы, 12% – нежанатыя/незамужнія, 5,2% – разведзеныя. Па нацыянальнай прыналежнасці 87,6% склалі беларусы, 2,4%, 2,1%, 4,8 % адпаведна рускія, украінцы і палякі. Паводле сацыяльнага становішча 35,7% рэспандэнтаў – сяляне, 14%, 20% і 19% адпаведна рабочыя, служачыя, вясковая інтэлігенцыя. 6,5% рэспандэнтаў маюць пачатковую адукацыю, 21% –

сярэднюю і незакончаную сярэднюю, 40,5% – сярэдне-спецыяльную, 30,6% – вышэйшую і незакончаную вышэйшую.

Пераважная большасць рэспандэнтаў мае добрыя жыллёвыя ўмовы і магчымасці для вядзення прысядзібнай гаспадаркі і ўтрымання свойскай жывёлы. У 81,3% апытаных ёсць дом з надворнымі пабудовамі, у 13,8% – кватэра ў шматкватэрным доме з надворнымі пабудовамі, у 4,1% – кватэра без надворных пабудоў. З тых, хто не мае свойскай жывёлы, 20,6% хацелі б яе набыць пры спрыяльных абставінах.

За 1993 – 2013 гг. колькасць надворнага статка скарацілася амаль на трэць. 66% сялянскіх домаўладанняў зараз не ўтрымліваюць свойскую жывёлу. 65,6% не далі адказу на пытанне наконт прычын, якія перашкаджаюць утрымліваць свойскую жывёлу, сярод астатніх адказы размеркаваліся наступным чынам: сталы узрост – 11,3%, адсутнасць надворных пабудоў (хлявоў, свінарнікаў) – 6,2%, занятасць на працы, недахоп часу для догляду за свойскай жывёлай – 3,1%; 3,8% не маюць жадання і неабходнасці ў гэтым.

Асаблівасці традыцыйнага светапогляду беларусаў адлюстроўваюцца ў адносінах чалавека да свойскіх жывёл. Даследаванне пацвердзіла анімістычнае стаўленне да свойскіх жывёл як дамініруючую светапоглядную пазіцыю беларускіх сялян. 66,3% ± 5,3% рэспандэнтаў адзначылі, што «жывёла мае душу, усё ведае, але не можа сказаць»; 20,3% сумняваюцца ў наяўнасці душы ў свойскіх жывёл; 73,2% лічаць, што «жывёла прадчувае небяспеку»; 94,5% пагаджаюцца, што «жывёла разумее свайго гаспадара, выдзяляе яго сярод іншых па голасе, знешнім выглядзе»; 95,2% – што «жывёла запамінае дарогу дадому, ведае сваё месца ў хляве». 89,4% апытаных сялян лічаць, што «кожная жывёла мае свой нораў, характар, не падобная да іншых па паводзінах»; «жывёла прывязана да таго чалавека, які яе корміць, даглядае»; «жывёла запамінае сваю мянушку»; 92% рэспандэнтаў перакананы, што «жывёлу нельга крыўдзіць»; 72,4% упэўнены, што «жывёла памятае дабро, зло». Прычым у розных узроставых групам не выяўлена адрознення ў ступені анімістычнага стаўлення да свойскай жывёлы.

Уласцівасці традыцыйнага светапогляду беларусаў захаваліся ў каляндарна-абрадавай практыцы. Ворны сезон пачынае абрад першага выгану, сярод асноўных дзеянняў якога рэспандэнты назвалі біццё вярбой, крапленне асвячонай вадой, «гладжанне» жывёл, выкарыстанне замоў, кармленне хлебам з прыпечка, абыход з грамнічнай свечкай. Вада ў абрадзе першага выгану з'яўляецца элементам катарсічнай (ачышчальнай) магіі. Кармленне жывёл хлебам з прыпечка, абсыпанне статка хлебнымі зярнятамі і іншыя магічныя дзеянні з прадуктамі земляробства, на думку рэспандэнтаў, спрыяюць шчасліваму вяртанню жывёл у гаспадарскі двор, «прывязваюць» да чалавечага жылля. Спарадычна здзяйсняліся наступныя абрады: *«Клалі яечка пад парог, каб прыходіла паеўшы дамоў»; «Мама малявала крыж на зямлі ў варотах і ўтыкала ў яго нож, выпускала карову»; «На вербачку завязвалі чырвоную суконную нітку, свенцілі, а потым нітку завязвалі на рогі карове»; «На сваім двары каталі яйкам па баках каровы, каб гладкая была»;*

*«Падразалі хвост і вешалі на рог ленту ў залежнасці ад таго, з якога боку гналі карову на паства, каб яна вярталася ў свой хлеў»; «Перад выганам на вароты хлява вешалі старыя мужчынскія штаны. Шылі з пояса штаноў хамуток і вешалі на шыю карове, якой насіла усе лета»; «Ставілі вядро з вадой і давалі хлеб з асвечанай соллю»; «Хлеб абнасілі вакол стала, казалі замову: “Як стол пілнуецца кута, так і ты, кароўка, трымайся двара”».*

У ходзе даследавання намі занатаваны прыклад імітатыўнай магіі. У вёсцы Чарсцвяды Ушацкага раёна Віцебскай вобласці гаспадыня пасля першага выгану жывёл замятала сляды на сваім двары і гэты пясок сыпала ў хлеў з мэтай забяспечыць шчаслівае вяртанне жывёлы з поля на працягу ворнага перыяду – *«як пясок застаецца ў хлеме, каб і каровы вярталіся на сваё месца».*

Выгнаўшы кароў, *«абходзілі статак са спечанай на полі яечняй», «пастуха кармілі як самага дарагога гасця і на чарзе давалі з сабою смачны абед».* 43,1% рэспандэнтаў пазначылі, што на пастве «частавалі пастухоў яйкамі, хлебам, салам, гарэлкай і іншымі стравамі»; 33,3% – «білі вербачкай»; 26,6% – «казалі замовы, малітвы»; 16,3 % – «кармілі хлебам з прыпечка».

У ходзе даследавання выяўлена, што моладзь у меншай ступені ведае жывёлагадоўчыя звычаі і абрады ў параўнанні з пакаленнем бабуль і дзядоў. У прыватнасці, «білі вербачкай» – 52,4% і 77% ( $\phi^*_{эмп} = 2,995$ ;  $g < 0,001$ ).

Жывёлагадоўчы складнік прысутнічае ў цыкле каляднай абраднасці. 55,7% рэспандэнтаў ведаюць пра звычай карміць і забіваць да Каляд свінню, гатаваць і частавацца мяснымі стравамі і прытрымліваюцца гэтага звычаю. 48% ведаюць пра існаванне забарон і перасцярог у дачыненні да свойскіх жывёл падчас гадавых каляндарных свят – Каляд, Купалля, Вялікадня і іншых. Прыкладна палова рэспандэнтаў дасведчана пра забароны каляднага часу: *«Нельга нічога пазычаць, нельга працаваць, шыць, секчы сякерай».* Такім чынам, у каляндарным жывёлагадоўчым цыкле па-ранейшаму прысутнічае абрадавая дзейнасць, хоць яе роля істотна зменшылася [3, с. 463 – 470].

У пачатку ХХ ст. купальскае свята, як і раней, было прадстаўлена ў каляндарным жывёлагадоўчым цыкле комплексам абрадаў, рытуалаў, народных уяўленняў і магічных дзеянняў. Трэцяя частка рэспандэнтаў мае ўяўленне пра тое, чым карысны і чым небяспечны для свойскай жывёлы гэты перыяд: *«Купальская раса дае здароўе, прыбаўляе малако»;* *«Многа карысці ў купальскіх травах».* Іншыя мяркуюць, што *«чараўнікі ў гэты дзень могуць пашкодзіць жывёле, адабраць малако».* 43,1% асабіста прытрымліваюцца гэтых перасцярог, што сведчыць пра ўстойлівасць традыцыйнага светапогляду і яго ўплыў на сучаснае жыццё сялянства. 7,3% памятаюць і здзяйсняюць магічныя дзеянні апатрапейнага характару, якімі ў іх мясцовасці засцерагалі жывёлу ад чарадзеяства падчас Купалля і іншых свят: *«Ваду нагаварвала мама»;* *«Вешалі на шыю чырвоную кветку»;* *«Завязвалі карове травы вакол шыі»;* *«Ішлі на цячэнню ракі і казалі замову: “Белае малако, жоўтае масла”»;* *«На вокны кладуць крапіву, пад столь вешаюць дзяды*

*(лѡпух, дзядоўнік)», «На Юр'я выганялі на пашу і сустракалі з асвечанай вадой»; «Навешвалі на дзверы хлева касу»; «Падпіралі вароты ў хлеў асінавым колам, асвечаны хлеб давалі»; «Прыказвалі “соль табе ў вочы”»; «Раніцай абсыпалі дарогу мураўямі»; «Ставілі ў варотах хлева барану зубамі на двор»; «У сараі ставілі абярэг з веця бярозы, рабіны, льну»; «У сарай лажылі явар»; «Чаплялі чырвоную стужку на рогі».*

У беларускіх сялян застаецца распаўсюджаным уяўленне пра схільнасць свойскай жывёлы да сурокаў. 78,9% рэспандэнтаў лічаць, што нельга хваліцца прыплодам свойскай жывёлы, паказваць нованароджаных цялят, жарабят, парасят, ягнят з прычыны таго, што можна неспадзявана сурочыць жывёлу; 17,5% мяркуюць, што можа быць небяспечны час; 21,6 % – можна адабраць спор у гаспадарцы.

56,7% апытаных асабіста ведаюць выпадкі, калі свойскую жывёлу сурочылі, зачаравалі. Па іх меркаванні, «сурокі» ўплываюць на малочнасць кароў, паводзіны, здароўе жывёл. У сурочаных жывёл зніжаецца якасць малака, карова *«не скубе травы, не ідзе дадому з поля, становіцца крытычна пужлівай, не аддае малако, бадаецца, мае хворы выгляд»*. Сурочаная свіння, як засведчылі інфарманты, губляла апетыт, хварэла, не карміла парасят. Конь *«стрыг вушамі», «бег як спудзены раптоўна», «вельмі хутка бег», «пераставаў цянуць воз», «валіўся з ног», «кідаўся да людзей», «не даваўся запрагацца», «пудзіўся, кусаўся», «станавіўся трывожным, непаслухмяным», «не заходзіў на двор», «уцякаў з хлева», «не слухаўся гаспадара», «не хацеў заходзіць у аглоблі», «абліваўся потам, у яго з роту выдзялялася пена», «становіцца на дыбы, непаслухмяны і мужыкі выціралі яго ізнанкай шапкі», «кепска еў», «хварэў, выпадалі зубы».*

У жывёлагадоўчай дзейнасці беларусаў важнае значэнне адыгрывае народная ветэрынарыя. 74,3% рэспандэнтаў ведаюць, як дапамагчы жывёле пры ацэле, апаросе, жарабенні. Каля паловы апытаных у складаных выпадках звяртаюцца да ветэрынараў. У выпадках хвароб і суроку пры адсутнасці ветэрынарнай дапамогі палова сельскіх жыхароў лечыць свойскую жывёлу самастойна даступнымі сродкамі або звяртаецца да суседзяў, вопытных людзей (34,7%), народных лекараў (26,8%), знахараў (18,6%).

Большасць сялян для лячэння хвароб свойскіх жывёл ужывае хімічныя лекавыя прэпараты (70,8%). Адначасова каля паловы выкарыстоўваюць сродкі натуральнага паходжання: зёлкі, настоі, адвары. 40% прадстаўнікоў старэйшай узроставай групы прамаўляюць малітвы, замовы. Аднак у малодшай і сярэдняй групам іх ведае і выкарыстоўвае значна менш апытаных (адпаведна 26,2% і 21,6%). Каля трэцяй часткі рэспандэнтаў усіх узростаў выконвае абрадавыя дзеянні са свянцонай соллю, вадой, грамнічнай свечкай і іншымі атрыбутамі.

Сяляне маюць дастатковыя веды і ўменні для аказання хірургічнай дапамогі свойскай жывёле. Яны могуць дапамагчы пры раненнях. Прадстаўнікі старэйшага пакалення адзначаюць, што раней кастрацыяй маладняку людзі займаліся самі або звярталіся да спрактыкаваных аднавяскоўцаў. У цяперашні час ветэрынарным абслугоўваннем займаюцца

адпаведныя службы калектыўных гаспадарак. Аднак пры вострай неабходнасці сучасны беларускі селянін можа ажыццявіць кастрацыю самастойна.

Жывёлагадоўчы вопыт і веды назапашваліся і перадаваліся з пакалення ў пакаленне ў межах сям'і і сельскай абшчыны. Веды і навыкі догляду свойскай жывёлы сяляне атрымлівалі найперш ад бліжэйшых родзічаў. Карміць і даць жывёлу, памнажаць статак, даглядаць маладняк у 60 – 70% выпадкаў рэспандэнты вучыліся ад маці, бабулі, іншы раз – ад бацькі, дзядулі. Пасвілі з маці, бацькам, іншымі членамі сваёй сям'і. Запрагаць каня і ездзіць на ім у 31% выпадкаў вучыў бацька.

Вопыт догляду свойскай жывёлы больш за 47,1% рэспандэнтаў набывалі ў сумеснай са старэйшымі працы, назіралі за іх дзеяннямі, 78,4% з дзяцінства выконвалі даручэнні старэйшых членаў сям'і. 26,5% сялян дадаткова раіліся са старэйшымі людзьмі, 11,7% чыталі газеты, часопісы, кнігі па жывёлагадоўлі, 21% вучыліся самастойна метадам спроб і памылак.

У даўнейшыя часы беларусы мелі перакананне, што чалавек «умее весці худобу, таму што, мабыць, нешта знае». Гэта адлюстравана ў беларускіх прыказках [1, с. 104]. У даследаванні выяўлена, што ў сялянскім асяроддзі ёсць людзі, у якіх свойская жывёла добра вядзецца. 61,2% рэспандэнтаў асабіста ведаюць такіх асоб сярод жыхароў сваёй мясцовасці. 56,7% апытаных у якасці прычын поспехаў у жывёлагадоўчай дзейнасці называюць руплівасць, працавітасць, добрасумленнасць, іншыя гаспадарскія якасці. 14,8% дапускаюць прысутнасць спадчынных уласцівасцей жывёлавода. 37,5% умовай прыбытковасці ў гаспадарцы лічаць наяўнасць ведаў і ўменняў кармлення, догляду і памнажэння статка.

Як паказалі вынікі этналагічнага апытання, традыцыйны светапогляд беларускіх сялян у пачатку XXI ст. захоўвае шэраг міфалагічных рыс. У ім прысутнічае вера ў звышнатуральныя здольнасці людзей, якія могуць нашкодзіць свойскай жывёле (уяўленне пра схільнасць свойскай жывёлы да сурокаў). Жыццяздольнай застаецца практыка знахарства і чарадзеяства. У жывёлагадоўчай дзейнасці выкарыстоўваецца магічная практыка (у выпадках суроку і хвароб кажуць замовы, шэпчуць, абсыпаюць соллю, акрапляюць вадой). Удойнасць кароў павялічваюць з дапамогай збору юр'еўскай, купальскай расы і паення ёю жывёл. Ужываюць іншыя знахарскія прыёмы. Праводзяцца каляндарныя і аказіяльныя абрады: абрад першага выгану, засцерагальныя магічныя дзеянні ў купальскі час, элементы абраду куплі-продажу свойскай жывёлы (продаж з вяроўкай, саджанне парсят у мех галавой, а не хвостом), табуіруюцца дзеянні ў дачыненні да прыплоду свойскай жывёлы, у перадкалядны час, міжкаляддзе і іншае.

Значная частка апытаных захоўвае рацыянальныя веды аб прадуктыўных якасцях свойскіх жывёл. 43,6% рэспандэнтаў далі разгорнутыя адказы на пытанне «Па якіх прыкметах адбіралі кароў “на племя”?», 32,2% маюць падобныя звесткі пра свіней, 16% – пра маладняк коней.

Найбольш трывала традыцыйныя каштоўнасці, жыццёвыя прынцыпы, ідэалы, народныя веды захоўваюць прадстаўнікі старэйшага пакалення (60-85 гадоў). Яны праводзяць каляндарныя і аказіяльныя абрады. Жанчыны сталага ўзросту ведаюць забароны і перасцярогі міжкаляднага часу. У гэты перыяд *«Нельга шыць, бо жывёлы могуць нарадзіцца з калецтвамі»*; *«Нельга пазычаць, бо карова пацяраіць малако»* (Лепельскі р-н); *«Жывёла звядзецца»*; *«Нельга працаваць, бо цяжарная жывёла можа дрэнна цяліцца»*; *«Нельга секчы сякерай, бо жывёла можа нарадзіцца з укарочанай нагой»* (Ушацкі р-н) [6, с. 242 – 247]. У купальскім, юр'еўскім абрадах у даволі разгорнутым выглядзе захавалася апатрапейная магія.

Вынікі даследавання паказваюць, што беларусы паступова адасабляюцца ад жывёлагадоўчай дзейнасці. Колькасць уласных дапаможных гаспадарак у беларусаў мае тэндэнцыю да скарачэння. Гэта звязана з малымі прыбыткамі насельніцтва і высокімі выдаткамі на вытворчасць прадукцыі сельскай гаспадаркі, асабліва жывёлагадоўлі. Пералічаныя фактары звужаюць сферу выкарыстання ведаў, уменняў, навыкаў догляду свойскіх жывёл. Найбольш відавочныя змены ў светапоглядзе назіраюцца ў моладзі да 30 гадоў. Пераважная большасць маладых людзей не мае звестак пра абрадавыя дзеянні падчас першага выгану жывёлы, мала ведае пра апатрапейную магію купальскага дня, а таксама пра забароны і перасцярогі перадкаляднага часу [7].

Паступова страчаюцца веды аб прадуктыўных якасцях свойскіх жывёл, у прыватнасці па знешнім выглядзе. Не здзяйсняюцца прадуправальныя абрады. Выходзяць з актыўнага ўжытку веды па этнаветэрынарыі. Вербальны кампанент жывёлагадоўчай практыкі пераходзіць у пасіўны стан. Большасць апытаных не ведае або не можа ўзгадаць прыказкі, прымаўкі, параўнанні, загадкі пра свойскіх жывёл. Між тым, вербальны шлях перадачы гаспадарчых ведаў па доглядзе свойскай жывёлы меў у папярэдніх пакаленнях вялікае значэнне [4, с. 90].

Такім чынам, адзначаецца інтэнсіўная трансфармацыя традыцыйнага светапогляду ў кожным новым пакаленні. Дынаміка змен адлюстроўваецца ў страце жывёлагадоўчых ведаў, уменняў, навыкаў, звужэнні сферы прымянення абрадавых практык. Гэта тлумачыцца не толькі эканамічнымі, палітычнымі, дэмаграфічнымі, але і культурнымі фактарамі: міграцыяй у гарады, паступовым знікненнем сялянскага ладу жыцця, адасабленнем моладзі ад жывёлагадоўчай дзейнасці, парушэннем міжпакаленнай культурнай трансмісіі [7, с. 77].

## ЛІТАРАТУРА

1. Касько, У. Палескі дзівасіл. Беларускія народныя прыказкі, прымаўкі, выслоўі: са скарбніцы А. К. Сержпутоўскага / У. К. Касько. – Мінск : Вышэйшая школа, 2005. – 383 с.
2. Министерство сельскаго хозяйства и продовольствия Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mshp.minsk.by/farmer/lph/e495e9f56a3152d0.html>. – Дата доступа: 14.03.2015.



3. Офіцыйны сайт Нацыянальнага статыстычнага камітэта Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://census.belstat.gov.by/default.aspx>. – Дата доступа: 16.02.2015.

4. Сівурава, Л. П. Конь у сямейнай абраднасці беларусаў / Л. П. Сівурава // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 25-27 красавіка 2014 г. / БДУКМ ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 89 – 91.

5. Сівурава, Л. П. Спецыфічныя ўласцівасці традыцыйнага светапогляду беларусаў у каляндарных звычаях і абрадах / Л. П. Сівурава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2012. – Вып. 13. – С. 463 – 470.

6. Сівурава, Л. П. Традыцыйны светапогляд у жывёлагадоўчай дзейнасці беларусаў Падзвіння / Л. П. Сівурава // Беларускае Падзвінне : вопыт, метадыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зб. навук. арт. II Міжнар. навук. канф., Полацк, 17-18 красавіка 2014 г. : у 2 ч. / Полацкі дзярж. ун-т; пад агульн. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача, С. А. Шыдлоўскага. – Наваполацк, 2014. – Ч. 1. – С. 242 – 247.

7. Сівурава, Л. П. Эвалюцыя светапогляду беларускага сялянства ў працэсе заняткаў жывёлагадоўчай (XX – пачатак XXI стст.) / Л. П. Сівурава // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 26-28 красавіка 2013 г. / БДУКМ ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 75 – 78.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируются результаты анкетного опроса сельских жителей Беларуси. Было опрошено 372 респондента из 65 районов. Выявлена эволюция традиционного мировоззрения в животноводстве белорусов в трёх поколениях.

#### SUMMARY

The article analyzes the results of a questionnaire survey of rural residents of Belarus. 372 respondents from 65 districts were interviewed. The evolution of the traditional worldview in the livestock activities of Belarusians in three generations is revealed.

*Смирнова И. Ю.*

### НЕГЛЮБСКИЙ СТРОЙ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ. XIX – XX ВВ.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Несмотря на неоспоримость факта способности народного искусства принимать и осваивать новое, создавая бесконечное количество вариаций, механизмы вхождения новаций в традиционный костюм и собенности трансформаций народного костюма практически не исследованы. Особую актуальность вопросы исторической динамики белорусского народного костюма приобретают при исследовании локальных вариантов (строев).

Неглюбский строй в XX в. сохранял в своём составе множество разнообразных форм одежды, которые возникли в разные исторические периоды [16, с. 366], имел сложную систему возрастной дифференциации [11, с. 107 – 108].

Неглюбский строй, как динамично развивающееся явление традиционной культуры, прошёл несколько этапов серьёзной трансформации в XIX – XX вв. Преобразования, произошедшие в XIX в., связаны с изменением техник изготовления предметов костюма и распространением «брокаровских узоров». В XX в. трансформации были обусловлены распространением в крестьянском быту новых тканей и изделий промышленного производства [10, с. 16 – 18].

Важным этапом трансформации неглюбского строя в XIX в. было изменение традиционной сорочки и головных уборов, что способствовало формированию комплекса женского костюма с платком вместо наметки. Кроме изменения составляющих, праздничный костюм стал более декоративным и насыщенным красным цветом. Основой для этих трансформаций был тонально сдержанный и строгий костюм, включающий цельную «белевую» сорочку, пёстротканую понёву-плахту, чёрный фартук, белую «запину», красный пояс, белую наметку [11, с. 111].

Для неглюбского строя характерны сорочки двух видов кроя (с поликами, пришитыми по утку, и с узорной тканой вставкой в рукав), а также множество вариантов их декоративного оформления [13, с. 119 – 122]. Такое разнообразие образовалось благодаря распространению новых технологических приемов ткачества и вышивки в XIX в.

Художественный канон сорочек неглюбского строя заложен в «белевых» сорочках поликового кроя. Основным украшением таких сорочек являются архаичные красно-белые декоративно-конструктивные швы («т»-образный соединительный шов в месте соединения полика, рукава, задней полки станины и вертикальные швы на подоле), вокруг которых в дальнейшем развивались орнаментальные композиции всех типов сорочек неглюбского строя [9, с. 78].

Во 2-й половине XIX в. развитие декоративного оформления поликовых сорочек неглюбского строя связано с распространением вышивки косым крестом и набором, доступностью новых материалов, что оказало «значительное влияние на усиление декоративности народных тканей, увеличение в них количества орнаментации и красного цвета» [7, с. 126 – 127]. Распространение вышивки крестом и набором позволило значительно увеличить орнаментальный фонд за счёт освоения брокаровских узоров. Архаичные «белевые» сорочки неглюбского строя были практически белыми, вышитые сорочки оказались в большей степени насыщены красным цветом, их орнаментация разнообразнее и сложнее. Тенденция к насыщению традиционного костюма красным цветом привела к появлению ещё одного вида сорочек, которые в неглюбской традиции называются «красные повсеместные», где орнамент заполнял всё поле рукава. Новая техника вышивки позволяла достаточно быстро украсить орнаментом большие плоскости ткани, получив максимальный эффект с меньшими затратами [8, с. 55 – 57].

Развитие многоремизного ткачества, доступность нитей промышленного производства способствовали появлению сорочек нового

кроя. Рукав бесполиковых сорочек состоит из двух деталей – узорной тканой вставки, идущей от ворота на всю длину рукава, и подрукавной части из полотна другого качества. Ширина тканой вставки равна ширине полика и составляет 20-23 см. Подрукавная часть была короче узорной вставки, а их общая ширина равна ширине рукава в поликовых сорочках (42-45 см). Такой тип кроя рукава можно назвать «неглюбским», поскольку ему присуща узкая локализация и он не имеет аналогов в других традициях [13, с. 119].

В XIX в. на фоне активного проникновения в крестьянский костюм платков промышленного производства трансформации коснулись традиционных головных уборов: наметки (женский) и домотканого тканого платка (девичий и женский) [12, с. 121 – 125].

Возможным аналогом девичьего платка в неглюбской традиции можно считать «ширинку» – белый платок с вытканными на краях орнаментами. Материалы полевых исследований подтверждают, что домотканые платки («ширинки» и «белые» платки) были обязательной частью девичьего праздничного костюма до середины XX в. На поздних этапах формально сохранялась традиционная комплектность девичьего костюма, но изменилась функция платка: он стал дополнением костюма. Мы предполагаем, что в неглюбском строе бытовал способ завязывания платка, подобный широко распространённым девичьим повязкам, очельным лентам, венцам. Головной убор оставлял незакрытой верхнюю часть головы, что характерно для большинства девичьих головных уборов восточных славян [4, с. 266].

Традиции использования домотканых платков в качестве девичьего головного убора сегодня остаются малоисследованными. В то же время этнографические источники свидетельствуют о том, что тканые платки бытовали в качестве головного убора девушек и молодых бездетных женщин первого года замужества [6, с. 67, 73, 79]. Кроме того, исследователями неоднократно отмечалось существование в славянских костюмах промежуточных головных уборов между девичьими и женскими (молодые женщины, не имеющие детей) [5, с. 179 – 192]. В неглюбском строе свидетельством использования платка в качестве головного убора женщин первого года замужества служит существование особого способа ношения практически белого платка молодыми женщинами – «завязка молодой». По сути, такой способ представляет собой незавершённый этап завязывания традиционного неглюбского платка.

Распространение моды на новые яркие платки промышленного производства заставляло крестьянок отказываться от традиционных головных уборов, в первую очередь архаичных наметок. Наметка как головной убор крестьянок Суражского уезда Черниговской губернии выходит из употребления уже в середине XIX в. [2, с. 58 – 59]. Своеобразие этого процесса в неглюбском строе заключается в смене функций головного убора: платок как головной убор девушек и молодых женщин становится принадлежностью женского костюма и постепенно вытесняет наметку. Произошло развитие декора традиционных тканых платков: усложнились орнаментальные композиции, появились новые техники ткачества,

расширился орнаментальный фонд. Такое изменение крестьянских головных уборов является своеобразной эволюцией, где ранние, более архаичные формы являются основой для формирования новых вариантов [3, с. 256].

С учётом того, что характерный девичий головной убор неглюбского строя («кубок» с лентами) был распространён только в Неглюбке и десяти неглюбских посёлках, напрашивается вывод о его позднем вхождении в традицию. Заимствование головного убора такого типа, вероятно, связано с развитием дальнего отходничества крестьян Черниговской губернии в XIX в. Безусловно, «кубок» первоначально выполнял функцию свадебного головного убора, но со временем произошла смена его семантического значения: свадебный венок-«кубок» приобрёл функции праздничного девичьего головного убора [15, с. 84].

Таким образом, на рубеже XIX – XX вв. перемены в крестьянском самосознании и эстетических представлениях вызвали формирование нового комплекса костюма, где на первое место выступал образ молодой, красивой, «модной» женщины. Праздничный наряд был максимально насыщен красным цветом, богато орнаментирован, укомплектован в соответствии с общими тенденциями изменения крестьянского костюма.

В дальнейшем, на протяжении XX в., комплекс праздничного женского костюма с понёвой и тканым платком претерпел множество изменений, которые привели к постепенному его разрушению.

Главным и кардинальным этапом трансформации неглюбского строя в начале XX в. была замена понёвы-плахты андараком (саяном). Понёва и колышка в неглюбском строе в живом бытовании сохранялась практически до середины XX в. М. Я. Гринблат во время экспедиции в Неглюбку в 1930 г. отмечал, что «понёву носили только замужние женщины. Девочки же и девушки-подростки вместо понёвы носили поверх сорочки только так называемую “калышку”, четырёхугольный кусок понёвной ткани, прикрепленный сзади в виде фартука красным шерстяным плетёным поясом или тканым поясом-крайкой» [1, с. 234].

Практически одновременно с заменой понёвы новыми видами поясной одежды из костюма ушёл не менее архаичный нагрудный фартук-«запина». К середине XX в. в неглюбском строе утвердился единственный вид нагрудной одежды – безрукавка. Чёрный сатиновый «гарсет» с отрезной спинкой, пышными складками-«фалдами», декоративным хлястиком по линии талии, красными обшивками ворота и пройм сегодня представляется характерной и неотъемлемой составляющей неглюбского строя. Такая безрукавка, несомненно, испытала некоторое украинское влияние, но в отличие от украинской безрукавки неглюбский «гарсет» значительно короче и не имеет сложных декоративных украшений.

Уход из живого бытования архаичных элементов одежды – понёвы и запыны – повлёк за собой формирование уже в 1-й половине XX в. костюма неглюбского строя с андараком (саяном). Андараком называли недлинную юбку, собранную на поясе в односторонние складки. Саян представляет собой юбку с пришитым лифом без рукавов, который застёгивался спереди

на пуговицы («саяны з плечамі»). Юбки и саяны шили из плотных хлопчатобумажных или суконных тканей промышленного производства, отдавая предпочтение чёрному, бордовому, красному, синему цветам. По нижнему краю пришивали несколько рядов разноцветных лент в сочетании с кружевом.

Процесс формирования нового типа костюма в неглюбском строе затронул и другие составляющие: сорочку, фартук, головной убор и причёску.

Традиционные сорочки оставались основной нательной одеждой ещё в 1950-е годы. С переменной поясной одежды ушли из бытования длинные «сцельные» сорочки (которые носили с большим напуском на талии). Их заменили составные, где верхняя и нижняя части отличались качеством полотна. Как вариант сорочки бытовал «чехлик» в виде блузки традиционного кроя. В середине XX в. в декоративном украшении сорочек стали использовать новые приёмы вышивки (двухсторонняя счётная гладь с контрастной обводкой швом «роспись», сочетание вышивки гладью с вышивкой крестом). В 1920 – 1930-х годах вышивка на сорочках была дополнена черным цветом, позволяющим делать орнамент более выразительным.

С переменной поясной одежды в неглюбском строе связано распространение светлых ситцевых фартуков, которые хорошо сочетались с более тонкими тканями новой поясной одежды. Фартук с округлым краем и оборкой, заходящей вверх с обеих сторон, гармонично вписывался в привычное оформление многих текстильных предметов (наметка, платок, запина, рушник).

В 1-й половине XX в. основным женским головным убором оставался домотканый платок. Тяжёлые тканые платки вышли из бытования в 1940 – 1950-е годы, их заменили тонкие светлые или красные небольшого размера платки промышленного производства. Некоторое время такой платок повязывали (концами назад, высоко на затылке) поверх чепца. Иногда роль чепцов выполняли тонкие белые платочки, поверх которых завязывали нарядный платок или шаль.

Таким образом, к середине XX в. в неглюбском строе в качестве праздничного женского костюма утвердился комплекс с андарак/саяном, включавший сорочку, андарак/саян красного (бордового, синего, чёрного цветов), красный плетёный пояс, чёрную приталенную безрукавку, светлый фартук, тканый платок (в комплексе с чепцом и традиционной причёской), набор украшений.

На заключительном этапе бытования неглюбского строя наблюдается его стремительное разрушение: в 1960-е годы из костюма исчезли рукотворные предметы одежды (сорочки, фартуки, пояса, тканые платки и безрукавки). Традиционный костюм выполнял исключительно обрядовую функцию: выступал в качестве праздничной и погребальной одежды пожилых женщин, использовался в аграрных обрядах. В моду вошли платья, блузки и юбки, пиджаки и кофты. Но при этом новые модные наряды

гармонично дополнялись традиционными для неглюбского строя украшениями: нагрудными лентами, бисерными плетёнками-«горлячками», бусами, «пушками» из гусяного пуха и янтарными серьгами.

На рубеже XX – XXI вв. праздничный костюм женщин старшего поколения представляет собой комплект из блузки и юбки. Как правило, женщины надевают светлые блузки с цветочным орнаментом, длинным рукавом. Блузки дополняют однотонными кофтами красного, синего, зелёного цветов. Юбки предпочитают прямые, недлинные, из ткани насыщенных тёмных оттенков (синие, зелёные, чёрные, бордовые). Фартуки носят только самые старые женщины. Дополняют костюм яркие платки (жёлтые, фиолетовые, зелёные) с цветочным орнаментом. Обязательно соблюдается сочетаемость и равновесие цветов в костюме. Сегодня маркером идентичности неглюбского строя остаются янтарные серьги, яркие бусы и бисерная «горлячка».

Таким образом, в XIX – начале XX в. в неглюбском строе произошло несколько основных и взаимосвязанных этапов трансформации. Первый этап (середина XIX в.) связан с формированием костюмного комплекса с тканым платком (сорочка, понёва, «запина», чёрный фартук, пояс, чепец+платок). На втором этапе (начало XX в.) костюмный комплекс с понёвой-плахтой преобразовался в костюм с юбкой (сорочка, андарак/саян, плетёный пояс, чёрная безрукавка, светлый фартук, тканый платок в комплексе с чепцом и традиционной причёской, набор украшений).

Процессы трансформации костюма занимали достаточно длительное время, происходили плавно и постепенно. Богатство и разнообразие праздничных и социовозрастных комплексов неглюбского строя обусловлены своеобразным механизмом освоения инноваций: модификация и интеграция нового в локальную традицию осуществлялись без отказа от старых форм и приёмов декорирования. Происходило постепенное накопление предметов одежды, при котором возникали семантически равнозначные (взаимозаменяемые, синонимичные) однотипные предметы. Таким образом, новшества пополняли и обогащали неглюбский строй, способствовали усложнению системы возрастной дифференциации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гринблат, М. Я. Белорусы. Очерки происхождения и этн. истории / М. Я. Гринблат. – Минск : Наука и техника, 1968. – 287 с.
2. Есимонтовский, Г. Описание Суражского уезда Черниговской губернии / Г. Есимонтовский. – СПб. : Тип. М-ва гос. имуществ, 1846. – 118 с.
3. Жилина, Н. В. Архаический головной убор (археология, этнография, народное искусство) / Н. В. Жилина // *Stratum plus*. – 2010. – № 6. – С. 255 – 267.
4. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин ; пер. с нем. К. Д. Цивинной ; примеч. Т. А. Бернштам, Т. В. Станюкович, К. В. Чистова ; послесл. К. В. Чистова. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 511 с.
5. Зеленин, Д. К. Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских / Д. К. Зеленин // *Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901 – 1913* / Д. К. Зеленин. – М., 1994. – С. 179 – 192.

6. Лебедева, Н. И. Народный быт в Верховьях Десны и Верховьях Оки (этнологическая экспедиция в Брянской и Калужской губерниях в 1925 и 1926 годах). Часть первая. Народный костюм, прядение и ткачество / Н. И. Лебедева. – М. : Издание Этнографического отдела ОЛЕАЭ, 1927. – 164 с.
7. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 527 с.
8. Лобачевская, О. А. Брокеровские узоры и народная вышивка крестом как визуализация смены культурной парадигмы в традиционной культуре конца XIX – начала XX в. / О. А. Лобачевская // Дизайн. Искусство. Промышленность : междунар. сб. науч. трудов. – Челябинск, 2012. – Вып. 1. – С. 45 – 61.
9. Лобачевская, О. А. Декоративно-конструктивные швы в белорусском народном костюме: семантика, орнаментика, технология / О. А. Лобачевская // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 6-й Междунар. науч. конф. / под ред. Н. М. Калашниковой. – СПб., 2003. – С. 74 – 79.
10. Лобачевская, О. А. Трансформация белорусского народного костюма как выражение моды (вторая половина XIX – первая половина XX в.) / О. А. Лобачевская // Мастацкая адукацыя і культура. – 2007. – № 4. – С. 11 – 21.
11. Смірнова, І. Ю. Асаблівасці развіцця і трансфармацыі народнага касцюма неглюбскага строю ў XIX – XX стст. / І. Ю. Смірнова // Роднае слова. – 2010. – № 11. – С. 106 – 111.
12. Смирнова, И. Ю. Женские головные уборы Неглюбского строя / И. Ю. Смирнова // Этнаграфія Беларускага Падняпроўя : матэрыялы навук. канф., Магілёў, 30 лістапада – 1 снежня 1999 г. / пад рэд. Л. А. Сугака. – Магілёў, 1999. – С. 121 – 125.
13. Смирнова, И. Ю. Конструктивные и художественные особенности женских сорочек неглюбского строя / И. Ю. Смирнова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Вып. 2. – С. 118 – 123.
14. Смірнова, І. Ю. Народнае адзенне / І. Ю. Смірнова // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / А. М. Боганева [і інш.]; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2013. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 2. – С. 1002 – 1114.
15. Смірнова, І. Ю. Украінскія і паўднёва-рускія культурныя ўплывы ў неглюбскім строі / І. Ю. Смірнова // Роднае слова. – 2013. – № 4. – С. 81 – 85.
16. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1988. – 575 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются процессы трансформации в XIX – XX вв. локального варианта белорусского народного костюма Поднепровья – неглюбского строя. Процесс взаимодействия традиции и новаций в народной художественной культуре способствует становлению своеобразного художественного стиля костюма, демонстрирует духовно-эстетические преобразования в крестьянском быту. Изменения неглюбского строя в XIX в. связаны с распространением новых техник ткачества и вышивки, освоением новых орнаментов. Трансформация коснулась и головных уборов: произошла замена традиционной наметки тканым платком. Следующим этапом изменения неглюбского строя является формирование костюма с андараком (саяном) в 1-й половине XX в. Механизмы освоения нового в костюме неглюбской текстильной традиции имели ряд особенностей: освоение нового не влекло за собой вытеснения старых форм, но вело к усложнению функциональной структуры костюма.

## SUMMARY

The article deals with the transformation processes of the Neglubsky costum in the XIX – XX centuries. The interaction of tradition and innovations in folk art culture contributes to the formation of the artistic style of costume, demonstrates spiritual and aesthetic changes in peasant life. Changes to Neglubsky costume in the XIX century associated with the spread of new techniques of weaving and embroidery, the development of new ornaments. Hats were also transformed. The next step in changing the Neglubsky costume was the formation of a costume with a skirt at the beginning of the XX century. The innovations did not supplant the old forms of clothing, they contributed to the complication of the functional structure of the suit.

*Станкевіч А. А.*

### **СЛОЎНА-ВОБРАЗНЫЯ СРОДКІ СТВАРЭННЯ ВЫЯЎЛЕНЧАЙ ВЫРАЗНАСЦІ ДЫСКУРСУ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ЗАГАДАК**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Загадкі лічацца адным з самых старажытных жанраў вуснай народнапаэтычнай творчасці. У сістэме іншых фальклорных жанраў яны вызначаюцца сваёй кагнітыўнай функцыяй – маюць выразную прагматычную накіраванасць на адрасата: садзейнічаюць развіццю яго пазнавальнай дзейнасці, спрыяюць фарміраванню навыкаў мысленчай здольнасці, кемлівасці, дасціпнасці, умення лагічна разважаць, абуджаюць фантазію і фарміруюць вобразнае ўспрыманне карціны свету. У прадмове да зборніка «Загадкі» (серыя «Беларуская народная творчасць») А. І. Гурскі, які называе загадкі «адмыслова хітрымі», адзначае: «Уменне адгадаць загадкі пры размове стала расцэньвацца як адзнака мудрасці і кемлівасці чалавека. У вясельных абрадах з мэтай выпрабавання здагадлівасці і разумовай сталасці жаніха ўжываўся такі звычай: раней, чым сесці поруч з нявестай, жаніх павінен быў адгадаць загадкі, прапанаваныя яму родзічамі нявесты» [1, с. 10]; «У беларусаў загадванне і адгадванне загадак адбывалася пераважна ў восеньскія і зімовыя вечары, асабліва на каляды. З цягам часу вечары загадак гублялі сваё сур'ёзнае значэнне і ўсё больш набывалі характар забавы» [1, с. 12].

Многія даследчыкі фальклору адзначаюць адметныя слоўна-вобразныя якасці народных загадак, паэтычную форму адлюстравання ў іх аб'ектыўнай рэчаіснасці, высокі выяўленча-выразны патэнцыял. Як заўважае А. І. Гурскі, «загадкі вызначаюцца трапнасцю выказаў, афарыстычнасцю і сцісласцю формы <...> У іх знайшлі выражэнне творчай фантазія, кемлівасць, дасціпны гумар народа, яго паэтычныя здольнасці» [1, с. 10]. Н. С. Гілевіч пісаў: «Загадка – мудрагелістае пытанне, якое падаецца ў форме дасціпнага, кароткага, як правіла, рытмічна арганізаванага апісання якога-небудзь прадмета ці з'явы» [2, с. 73]. Даследчык паэтыкі рускага фальклору С. Г. Лазуцін адзначаў: «Багаты і глыбока жыццёвы змест загадак заўсёды мае паэтычную форму выражэння. Загадкі адрознівае сапраўдная і высокая мастацкасць» [3].



Аб'ектам аналізу ў артыкуле з'яўляюцца беларускія народныя загадкі, змешчаныя ў зборніку «Загадкі» [4], мэтай – вызначэнне лексічных і лексіка-семантычных сродкаў стварэння выяўленчай выразнасці дыскурсу беларускіх народных загадак.

Кластарны прынцып падыходу да аналізу фактычнага матэрыялу абумовіў вылучэнне ў складзе беларускіх народных загадак наступных тэматычных груп: з'явы прыроды, жывёльны, раслінны свет, чалавек, яго працоўная дзейнасць, сямейныя і сацыяльныя адносіны, гаспадарка і матэрыяльны побыт, культура [4, с. 447 – 448].

Паводле структурна-семантычнага мадэлявання зместу ў беларускіх народных загадках традыцыйна вылучаюцца такія лінгвістычныя мадэлі кадзіравання дэнатата: загадкі-метафары, загадкі-пытанні, загадкі-апісанні, загадкі-задачы і загадкі-дыялогі, а таксама невялікія мініяцюры, якія сваім эпічным складам набліжаюцца да казкі.

Лаканічная форма выражэння завуаліраванага зместу народных загадак патрабавала ад іх стваральнікаў уважлівага адбору выяўленча-выразных моўных сродкаў, якія не толькі ўзмацняюць слоўна-вобразны патэнцыял дыскурсу загадкі, але і дапамагаюць яе разгадаць, ствараючы своеасаблівы алгарытм разгадкі загаданага прадмета.

Так, іншасказальнае апісанне загаданага прадмета ў загадках абумовіла актыўнае выкарыстанне ў іх складзе метафарычных вобразаў. Метафарычнае мадэляванне семантыкі загадак грунтуецца на розных тыпах вобразна-пераноснага словаўжывання, адным з самых распаўсюджаных прыёмаў якога з'яўляецца адухаўленне або персаніфікацыя, калі пэўным рэаліям, прадметам і з'явам прыпісваюцца дзеянні, стан і ўласцівасці жывых істот.

Найбольш часта ў загадках такога тыпу сустракаюцца антрапаморфныя метафары, у іх аснове – увасабленне пэўных з'яў і рэалій у вобразе чалавека: «*Адзін пастух пасе тысячу авец. Месяц і зоркі*» [4, № 76]; «*Два браты адзін на аднаго глядзяць, а разам не сыйдуцца. Падлога і столь*» [4, № 2084]; «*Сядзіць дзядок, на хату гарбок. Крук у сцяне*» [4, № 2098]. У зааморфных метафарах праз вобразы жывёл, як правіла, хатніх, загадваюцца прыродныя з'явы і бытавыя рэаліі: «*Карова бяжыць, скура ляжыць. Вада і лёд*» [4, № 122]; «*Сівы жарাবেц на ўсё царства заржаў. Гром*» [4, № 160]; «*Валы ў хаце, а рогі на дварэ. Бэлькі*» [4, № 2108]. Арнітаморфныя метафары – пэўныя прыродныя з'явы або аб'екты падаюцца ў вобразах птушак: «*Красенькі пеўнік па жэрдачцы ходзя. Сонца, агонь*» [4, № 40]; «*Вутка ў моры – хвост угоры. Радуга*» [4, № 219]; «*Поўная хата верабейкаў нагната. Сукі ў сцяне*» [4, № 2093]. У фітаморфных метафарах эквівалентамі загаданых прадметаў з'яўляюцца рэаліі расліннага свету: «*Са страхі морква вісіць, да зямлі не дастане, паху не мае, зімой вырастае. Ледзяшы*» [4, № 298]; «*Уся дарожка ўсыпана гарошкам. Зоркі*» [4, № 83].

Адным з відаў вобразна-пераноснага словаўжывання ў народных загадках можна лічыць арэчаўленне, ці апрадмечванне, калі загаданая з'ява прыпадабняецца да канкрэтнага прадмета, узятага, як правіла, з паўсядзённага народнага побыту: «*Дзяжа чорная, а века белае. Зямля і снег*»

[4, № 91]; «Глянь праз акно, відаць сіняе палатно. Неба» [4, № 3]; «Свечак многа гарыць, а ніводнай не патушыць. Зоркі на небе» [4, № 82]; «У горадзе гарадзе плыве талерачка па вадзе. Сонца» [4, № 34]; «Чорны малаточак пакаціўся ў куточак. Дым» [4, № 2238].

Такім чынам, металагічная мова народных загадак, насычаная метафарамамі, вызначаецца яскравай вобразнасцю, маляўнічасцю і выразнасцю.

Паколькі ў аснове загадкі ляжыць супастаўленне загаданага прадмета з яго семантычным эквівалентам на аснове падобных або блізкіх знешніх ці ўнутраных якасцей і ўласцівасцей, стану і дзеянняў, у сістэме сродкаў слоўнай вобразнасці вылучаюцца параўнанне і эпітэт, якія садзейнічаюць наглядна-вобразнай канкрэтызацыі зместу беларускіх народных загадак і адыгрываюць пазнавальную ролю – з'яўляюцца свайго роду падказкамі ў разгадванні.

Спецыфіка параўнання ў складзе загадкі ў тым, што суб'ект параўнання не называецца, гэта зашыфраваны прадмет, які неабходна адгадаць. Назва аб'екта параўнання і прыкметы, паводле якой ён супастаўляецца з загаданым суб'ектам, павінны дапамагчы адгадцы.

Канструкцыі з кампаратыўнай семантыкай у загадках даволі разнастайныя як па форме, так і па змесце. У першую чаргу адзначаецца кампаратыўная мадэль з параўнальнымі злучнікамі «як, нібы, нібыта», што ўключае ў структуру модуль параўнання, указвае на прыкмету, паводле якой адбываецца супастаўленне рэальнага, загаданага прадмета і яго іншасказальнага вобраза: «Вяліка, як галава, а лёгка, як муха. Пузыр» [4, № 2020]; «Узыйшоў на двор, заржаў, нібы конь. Індзюк» [4, № 1289]; «Белы, як снег, салодкі, як мёд. Цукар» [4, № 2036].

Многія параўнанні у загадках – бяззлучнікавыя. Яны выражаны формамі творнага («У пяты дзірачка, **грыбком** галава, не плаціць аброку і службыць без строку. Гузік металічны» [4, № 2702]) або назоўнага («Паўзе чарапаха – **сталёная рубаша**. Танк» [4, № 3391]) склонаў, якія акцэнтуюць увагу на аб'екце супастаўлення.

Даволі часта сустракаюцца кампаратыўныя канструкцыі, выражаныя прыназоўнікава-склонавымі формамі імя, у складзе якіх – прыназоўнікі «з, па» («Хлопчык – з **коцік**, а барада – з **локцік**. Цыбуля» [4, № 644]; «Бацька з **сажань**, матка з **пядзень**, а дзеткі па **мязіну**. Граблі» [4, № 1651]), што падкрэсліваюць прыблізнасць супадзення супастаўленых рэальнага і выдуманнага прадметаў.

Эпітэт, як і параўнанне, таксама з'яўляецца важным сродкам слоўна-вобразнай канкрэтызацыі апісання ў дыскурсе народных загадак, дзе зашыфраваны дэнатат раскрываецца праз характарыстыку яго метафарычнага эквіваленту.

У загадках даволі часта выкарыстоўваюцца паясняльныя эпітэты, якія адлюстроўваюць эйдэчную, канкрэтна-пачуццёвую форму ўспрыняцця аб'ектыўнай рэчаіснасці і ўказваюць на знешнюю характарыстыку – колер, форму, памер, аб'ём загаданых прадметаў. Найбольш часта ўказваецца колер зашыфраваных прадметаў аб'ектыўнай рэчаіснасці, пры гэтым можа

адзначацца змена колеру пры розных абставінах: «*Летам – зялёны, а восенню – чырвоны. Яблык*» [4, № 799]; «*Летам жоўценькі, а зімою беленькі. Заяц*» [4, № 1319].

Метафарычныя эпітэты, якія абазначаюць якасць, перанесеную на загаданы прадмет з іншага прадмета на аснове іх знешняга або ўнутранага падабенства, у загадках выкарыстоўваюцца даволі рэдка. Як правіла, гэта прыметнік «залаты» ў пераносным сэнсе: «*З акна ў акно – залатое верацяно. Прамень сонца*» [4, № 46]; «*Вісіць сіта круглавіта, залатое, навітое. Сонца*» [4, № 11].

Таўталагічныя эпітэты, што называюць якасць або ўласцівасць прадмета, якая не патрабуе дадатковай характарыстыкі, у загадках выражаныя, як правіла, аднакаранёвымі словамі. Такія эпітэты садзейнічаюць узмацненню семантыкі каранёвай марфемы і павышэнню выяўленчай выразнасці выказвання. «*Чорная чарнява ўвесь лес паламала, белая бялява ўвесь лес падымала. Ноч і дзень*» [4, № 390]; «*Мудры мудрэц гусей арэц. Пісар*» [4, № 2944]; «*У цёмнай цямніцы панны кросны ткуць. Пчолы*» [4, № 1145].

Функцыю вобразнага азначэння ў загадках выконваюць таксама назоўнікі-прыдаткі, якія надаюць дадатковую характарыстыку загаданаму прадмету: «*Матка-рагатка, дачушка-паўзушка, сыноч Васілёк. Яблыня*» [4, № 802]; «*Бабка-крываножка на золаце скача. Качарга*» [4, № 2440].

У сістэме лексічных сродкаў выяўленчай выразнасці ў загадках вызначаюцца таксама сінонімы. Найчасцей у сінанімічныя адносіны ўступаюць дзеяслоўныя формы, якія акцэнтуюць увагу на дзеянні загаданага прадмета. У якасці дэнатата, зашыфраванага ў такіх загадках, могуць выступаць прыродныя з'явы («*Шуміць, гудзіць цэлы век, а не чалавек. Вецер*» [4, № 192]; «*Насупіцца, нахмурыцца, у слёзы ўдарыцца – нічога не застанецца. Хмара*» [4, № 201]; «*Сее, вее, рассявае, зімой сляды замятае. Снег*» [4, № 281]; «*Ні стучыць, ні гручыць – у ваконца глядзіць. Сонца*» [4, № 9]); прадметы побыту («*Шатаецца, матаецца, да ўсё ў адным месцы. Гадзіннік*» [4, № 3215]; «*Хістаецца, матаецца, ніколі не перастане. Гадзіннік*» [4, № 3224]); прылады сельскагаспадарчай працы («*Рые, капае, люстрамі ззяе. Плуг*» [4, № 1581]; «*Круціцца, верціцца, на ноч навесіцца. Цэп*» [4, № 1709]); прыстасаванні для хатняй працы («*Сагнуўшыся, скорчыўшыся, на хаце скача. Венік*» [4, № 2546]; «*Круціўся, вярцеўся, а ў качарэжніку спаць лёг. Венік*» [4, № 2571]; «*Сякуць, рубваюць, на моры трэскі лятаюць. Адзежу мыюць, б'юць пранікам*» [4, № 2705].

У многіх загадках выкарыстоўваюцца сінанімічныя формы прыметнікаў і дзееспрыметнікаў, якія падкрэсліваюць характарыстыку загаданага прадмета: «*Крутаста, вяртаста, на ёй крastoў за ста. Капуста*» [4, № 665]; «*Вярцёста, круцёста, хто не адгоніць, нападае кароста. Нажніцы*» [4, № 1847]; «*Скручана, зверчана, без лык сплецена. Печка ў бані*» [4, № 2625]; «*Сутула-гарбаты, на сілу багаты, сто канёў не павязе, што сутула панясе. Лодка*» [4, № 2883].

У складзе сінанімічных паўтораў некаторыя блізказначныя лексічныя адзінкі набліжаюцца да лексічных дублетаў: «*Ні стуку, ні груку, госць на дварэ. Дзень*» [4, № 357]; «*Круць-верць – на патэльні смерць. Рыба*» [4, № 1381]; «*Не стукне, не бразне, пад вакно падойдзе. Дзень*» [4, № 359]. Нейтралізацыя значэнняў падобных сінанімаў, іх семантычная эквівалентнасць прыводзяць да ўзнікнення спараных лексічных адзінстваў, якія даследчыкі адносяць да своеасаблівых устойлівых фальклорных формул [6, с. 227].

Адметнае месца ў сістэме разнастайных моўных сродкаў выяўленчай выразнасці ў загадках займаюць антонімы. Лексічныя адзінкі з процілеглым сэнсам ствараюць своеасаблівую антанімічную парадыгму, заснаваную на адносінах супрацьпастаўлення і супастаўлення [6, с. 245]. Антонімы садзейнічаюць кантраснаму характару апісання, дазваляюць лагічна выдзеліць і падкрэсліць процілеглыя дзеянні («*На агні пакажуся, у вадзе схавваюся. Смала*» [4, № 434]; «*Ляжыць Лася, расцяглася, а як устане, то й неба дастане. Дарога*» [4, № 2909]; «*Арэ – гудзіць, стаіць – маўчыць. Трактар*» [4, № 3449]) і ўласцівасці загаданых прадметаў («*Дзяжа старая, а века новае. Зямля і снег*» [4, № 92]; «*Белае поле, чорнае насенне разумны сее. Пісьмо*» [4, № 3049]; «*Цвет белы, а ягадкі чорныя. Грэчка*» [4, № 594]).

Антонімы, выкарыстаныя ў складзе загадак, даволі разнастайныя па сваёй семантыцы. Яны заснаваны на дамінантных семантычных апазіцыях, якія ўключаюць тэмпаральнае («*Зімой грэе, вясной тлее, улетку памірае, увосень аджывае. Снег*» [4, № 285]; «*Удзень спіць, а ўночы крычыць. Сава*» [4, № 1372]; «*Дзень і ноч сакоча, а есці не хоча. Гадзіннік*» [4, № 3221]) або прасторавае («*Уніз макушкамі, уверх камлямі. Саламяная страхы*» [4, № 2119]; «*Тут бурліць, там шуміць, а часта работу робіць. Рака*» [4, № 116]; «*Сюды іду, туды іду, дзеда за бараду вяду. Дзверы*» [4, № 2271]) супрацьпастаўленне, а таксама кантрасную квантытатыўную характарыстыку з'яў («*Рук многа, а нага адна. Дрэва*» [4, № 387]; «*Адно ляжыць, а дзесяцёх стаіць: без аднаго ніхто яго не пачне. Сукно*» [4, № 1842]).

Найчасцей у загадках выкарыстоўваюцца вектарныя антонімы, якія абазначаюць супрацьлеглую накіраванасць дзеянняў, прыкмет і якасцей і ўтвараюць лагічную апазіцыю: «*Летам адзяваецца, а зімой раздзяваецца. Дрэва*» [4, № 398]; «*Вясна прыгрэе, шубу надзене; зіма наступае, шубу скідае. Лісцёвае дрэва*» [4, № 402].

Ужываюцца ў загадках і антонімы-канверсівы, што называюць рознанакіраваныя ў адносінах да актантаў дзеянні: «*Як гукнецца, так і адзавецца. Рэха*» [4, № 321]; «*Увайшла пані ў сад, ды не выйшла назад. Рыба ў сетцы*» [4, № 1738]; «*Што любіш – не купіш, што не любіш – не прадасі. Маладосць і старасць*» [4, № 828].

Нешматлікімі ў загадках з'яўляюцца антанімічныя пары, якія ствараюць градуальную апазіцыю і маюць магчымасць узнаўлення паміж імі сярэдняга члена з меншай ступенню супрацьпастаўленасці: «*Спераду шыльца, ззаду вільца, а пасярэдзіне беленька палаценца. Ластаўка*» [4,

№ 1354]; «Вечарам нараджаецца, ноч жыве, а раніцай памірае. Раса» [4, № 225].

Антанімічныя камплементарныя адзінкі, што абазначаюць супрацьлеглыя відавныя паняцці, паміж якімі не можа быць прамежкавых членаў, таксама сустракаюцца ў загадках рэдка: «На тым свеце жывы, а на гэтым мёртвы. Рыба» [4, № 1382]; «Як жывы, дык чорны, як памрэ, дык чырвоны. Рак» [4, № 1390].

Адзначаюцца ў загадках і выпадкі выкарыстання кантэкстуальных антонімаў, што набываюць процілеглае значэнне ў пэўным кантэксце: «Што ў вадзе **радзіцца**, то ў вадзе і **расходзіцца**. Соль» [4, № 2024]; «Удзень **аддыхае**, а ўночы **лятае**. Сава» [4, № 1371]; «Лунар гоўца **разганяе**, ціхар на месцы **стаўляе**. Вецер, збожжа, цішыня» [4, № 196].

Выразным лексічным сродкам стварэння слоўнай вобразнасці ў загадках з'яўляюцца таксама аказіяналізмы, якія пераканальна сведчаць пра арыгінальнасць і непаўторнасць народнага словаўтварэння. Яны дапамагаюць стварыць яскравыя метафарычныя вобразы – эквіваленты загаданых прадметаў і з'яў. У іх ліку субстантыўныя адпрыметнікавыя дэрываты, што падкрэсліваюць пэўныя істотныя ўласцівасці іншасказальнага вобраза («**Малы малышак** упаў з **вышак**, ён не забіўся, адно шапачкі пазбыўся. Жолуд» [4, № 440]; «У **цёмнай цямнушачцы** сядзяць **гарнушачкі** і **вяжуць вязаначкі** – ні вузла, ні пятлі. Пчолы» [4, № 1149]); ад'ектыўныя адсубстантыўныя ўтварэнні, якія перадаюць адносіны да ўтваральнай асновы («**За борам баранскім, за лесам лясанскім** плакала каралеўна **голсам панскім**. Зязюля» [4, № 1370]); аддзяслоўныя субстантыўныя намінацыі, што вызначаюць загаданы дэнатат па яго дзеянні («**Стаяць стаючкі**, а на іх **калючкі**. Хваёвыя дрэвы» [4, № 410]; «**Вісіць вісёнца**, **сядзіць сядзёнца**, **каб ты не вісеў, я б не сядзеў**. Каўбаса і кот» [4, № 2011]); дзяслоўныя адыменныя намінацыі, якія называюць дзеянне зашыфраванага прадмета («**Зара зырала**, **ключы пацярала**, **месяц убачыў**, **сонца ўкрала**. Раса» [4, № 234]; «**Два арлы арлююць**, **адно яечка балуюць**. Кума, кум і дзіця» [4, № 2990]; адлічэбнікавыя ўтварэнні – даюць квантытатыўную характарыстыку метафарычнага эквіваленту («**Чатыры чатыранечкі** **набеглі ў палянечкі**, **ды злавілі вутку і пасадзілі ў кутку**. Воз са снапамі» [4, № 1533]).

Такім чынам, лексічныя і лексіка-семантычныя сродкі выяўленчай выразнасці, якія актыўна выкарыстоўваюцца ў загадках, садзейнічаюць наглядна-вобразнай канкрэтызацыі іх зместу, умацняюць экспрэсіўны патэнцыял дыскурсу загадак. Паколькі загадкі маюць завуаліраваную форму выкладу інфармацыі, а іх структурна-семантычныя мадэлі заснаваныя на супастаўленні загаданага прадмета з яго семантычным эквівалентам на аснове падобных або блізкіх знешніх ці ўнутраных якасцей і ўласцівасцей, стану і дзеянняў, то слоўна-вобразныя сродкі ў іх адыгрываюць, акрамя выяўленча-выразнай, яшчэ і пазнавальную ролю: з'яўляюцца свайго роду падказкамі ў разгаданні, ствараючы своеасаблівы алгарытм разгадкі загаданага прадмета.

## ЛІТАРАТУРА

1. Гурскі, А. І. Беларускія народныя загадкі / А. І. Гурскі // Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1972. – С. 5 – 20.
2. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускіх загадак / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – 128 с.
3. Лазутин, С. Г. Поэтика русского фольклора / С. Г. Лазутин. – М. : Высшая школа, 1981. – 221 с.
4. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
5. Невская, Л. Г. Синонимия как один из способов организации фольклорного текста / Л. Г. Невская // Славянское и балканское языкознание. – М., 1983. – С. 221 – 233.
6. Новиков, Л. А. Антонимия в русском языке (семантический анализ противоположности в лексике) / Л. А. Новиков. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1973. – 290 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье анализируются наиболее употребительные в дискурсе белорусских народных загадок лексические и лексико-семантические средства словесной образности. В составе лексических средств изобразительной выразительности выделяются синонимы, антонимы и окказионализмы, образующие в загадках своеобразные синонимические, антонимические парадигмы и словообразовательные ряды. К лексико-семантическим словесно-образным средствам отнесены метафоры, сравнения и эпитеты, при их анализе описываются метафорические, компаративные и эйдические модели выражения содержания загадок. В статье отмечается, что изобразительно-выразительные средства не только способствуют наглядно-образной конкретизации дискурса загадок, повышению их экспрессивного потенциала, но и имеют когнитивное значение: являются своеобразными подсказками в отгадывании, дополняя алгоритм разгадки зашифрованного денотата.

## SUMMARY

The article analyzes the most commonly used lexical and lexico-semantic means of verbal imagery in the discourse of Belarusian folk riddles. As part of the lexical means of visual expressiveness, synonyms, antonyms and occasional expressions are distinguished, which form a kind of synonymic and antonymic paradigms and word-formation series in riddles. Metaphors, comparisons, and epithets are attributed to lexical-semantic word-figurative means, and metaphorical, comparative, and eidic models of expressing the content of riddles are described in their analysis. The article notes that visual and expressive means not only contribute to the visual and figurative concretization of the riddle discourse, increase their expressive potential, but also have a cognitive value – they are a kind of clues in guessing, in a peculiar way complementing the algorithm for solving the encrypted denotation.

*Хазанова К. Л.*

## **БЕЛАРУСКІЯ НАРОДНЫЯ ПРЫКАЗКІ І ПРЫМАЎКІ З НАЗВАМІ ХЛЕБАБУЛАЧНЫХ ВЫРАБАЎ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 04.03.2021)*

Беларускія народныя прыказкі і прымаўкі складаюць значную частку фальклорнай спадчыны народа. Трапныя выслоўі ўтрымліваюць захаваную ў слоўнае выражэнне мудрасць людзей, правераную стагоддзямі. У парэміях знаходзяцца парады, што дапамагаюць вырашыць разнастайныя складаныя

пытанні штодзённага жыцця чалавека. Трапнасць і слушнасць выслоўяў, занатаваных моўнай практыкай, абумоўлена многімі параметрамі: як лінгвістычнымі, так і пазалінгвістычнымі. Адзін з іх – лексічныя складнікі беларускіх прыказак і прымавак. Натуральна, што ў слоўнік парэмій у большасці выпадкаў уключаліся найменні прадметаў, добра знаёмыя і прывычныя, з якімі аўтары выказаў сутыкаліся ў звычайным жыцці.

Даволі пашыранай лексіка-семантычнай групай найменняў у беларускіх парэміях з’яўляюцца назвы прадуктаў харчавання, зробленых з мукі. Частотнасць і функцыянальнасць гэтых выказаў робяць іх вартымі лексіка-семантычнага даследавання.

Мэта артыкула – лексіка-семантычная характарыстыка беларускіх народных прыказак і прымавак з назвамі хлеба і хлебабулачных вырабаў.

Вялікая колькасць прыказак, захаваных у беларускім фальклоры, прысвечана хлебу – спрадвечу найбольш важнай ежы на стале славян. Нездарма агульнавядомы выраз «*Хлеб усяму галава*» [1, с. 545] надзвычай папулярны ва ўсіх усходнеславянскіх мовах. У прыказцы хлеб выклікае асацыяцыі з нечым самым галоўным і значным. Так павялося са старажытных часоў, калі хлеб быў асноўнай і часта адзінай ежай на стале. Ды і зараз пры ўсёй сучаснай разнастайнасці асартыменту харчавання нутрыцыёлагі аддаюць даніну каштоўнасці ўнутраных уласцівасцей гэтага прадукту і сцвярджаюць яго неабходнасць для паўнацэннага існавання чалавека.

Стагоддзямі хлеб, прыгатаваны з розных злакавых культур, ва ўяўленні многіх народаў успрымаўся як крыніца жыцця. У славян хлеб стаў сведчаннем гасціннасці, адсюль звычай сустракаць гасцей з хлебам і соллю. У якасці ветлівага запрашэння разам з «калі ласка» ўжываецца выраз «хлеб ды соль». А гасціннага чалавека, якому даспадобы частаваць іншых, называюць «хлебасольны».

У беларускіх народных прыказках хлеб выступае з разнастайнымі значэннямі. У іранічна-жартаўлівым народным выслоўі лексема мае сваю прамую першасную семантыку: «*Дзякуй на хлеб не намажаш*» [1, с. 175].

Некаторыя выразы ўтрымліваюць лексему «хлеб», якая абазначае ‘ўраджай’: «*Зямлю ўгноіш – хлеба падвоіш*» [1, с. 231]. Прыведзеная прыказка замацавала ў народнай свядомасці гатовую парадую сельскім гаспадарам пра спосабы дасягнення велічыні ўраджаю. Падобныя рэкамендацыі дастаткова распаўсюджаныя ў беларускай народнай парэмійнай скрабніцы. І ў іншых выслоўях фальклор справядліва заклікае гаспадароў пры вырошчванні сельскагаспадарчай прадукцыі не грэбаваць гноем: «*Дзе гноем смярдзіць, там і радзіць*»; «*Дзе гной, там і лой*» [1, с. 231].

У частцы парэмій слова «хлеб» іншасказальна называе ежу ўвогуле: «*Без хлеба яда – да парога хада*» [1, с. 88]; «*Хлеб на стале – рукі свае*» [1, с. 544]; «*Жывём, хлеб жуём*» [1, с. 197].

Большасць беларускіх прыказак і прымавак з найменнем «хлеб» прапануе метафарызаваную лексему, дзе назоўнік набыў пераноснае

значэнне. Уласцівае для парэмій іншасказанне «хлеб – доля, лёс»: «*Прымачы хлеб – сабачы*» [1, с. 447]; «*Служачы хлеб – сабачы*» [1, с. 485].

У беларускай парэмійнай скарбонцы вобраз хлеба дапамагае апісанню беднага або (значна радзей) багатага жыцця, а адпаведнае найменне выступае як адзнака пэўнага матэрыяльнага становішча асобы: «*Ёсць хлеб – ядзім, а няма – глядзім, сёння паабедаем, а як заўтра – не ведаем*» [1, с. 193]; «*Хлеб і вада – маладзецкая яда*» [1, с. 544]; «*Хто хлеб з сабой носіць, той есці не просіць*» [1, с. 566]; «*Ядзім хлеб траякі: чорны, белы і ніякі*» [1, с. 612].

Блізкімі да гэтай групы выступаюць выслоўі, у якіх хлеб метафарычна пазначае прыбытак: «*З музыкі хлеб невялікі, а з гулякі – зусім ніякі*» [1, с. 521]; «*Хлеб не нявеста, з’есца – другі будзе*» [1, с. 545]. Лексема «хлеб» выкарыстоўваецца ў беларускім народным выслоўі для абазначэння матэрыяльных патрэб: «*Не хлебам адзіным жыве чалавек*» [1, с. 392].

Часам хлеб у прыказкавых выразях вобразна называе заробак: «*Хто палюе і рыбаць, той хлеба не бачыць*» [1, с. 559].

Асобна вылучаюцца выслоўі з выразам «чужы хлеб» ‘матэрыяльнае становішча іншых людзей’: «*Чужы хлеб – гасцінец, а чужая жонка – прыгажуня*» [1, с. 589]; «*Чужы хлеб смачнейшы*» [1, с. 587].

Значнасць і важнасць хлеба ў жыцці чалавека спрадвеку і зараз адбілася на характэрнай для беларускіх парэмій тэндэнцыі да набыцця лексемай «хлеб» адцягненай семантыкі: «*Быў бы хлеб, а мышы знойдуцца*» [1, с. 105]. У прыведзенай прыказцы названае найменне папулярнай славянскай стравы ўжываецца ў значэнні ‘магчымасці, умовы’.

Папулярнасць хлеба ў мінулым і ў сучасным жыцці натуральна абумовіла наяўнасць у беларускім фальклоры трапных устойлівых выказаў, што ўключаюць іншыя найменні хлебабулачных вырабаў.

Важнейшы складнік у вырабе хлеба – мука. Беларускія прыказкі сведчаць: «*Быўшы ля мукі, запылішся*» [1, с. 106]; «*Каля мукі ходзячы, запылішся*» [1, с. 262]; «*Перамелецца – мука будзе*» [1, с. 432]. Гэтыя выслоўі праз назву ўласціваасцей мукі вобразна перадаюць зменлівасць жыцця і адлюстроўваюць звычайную чалавечую надзею на лепшую будучыню. Разам з тым прыказкі маюць магчымасць з дапамогай называння гэтага прадукту харчавання вобразна выказаць перасцярогу балбатлівасці і надзвычайнай гаварлівасці некаторых асоб: «*Млын меле – мука будзе, язык меле – бяда будзе*» [1, с. 324].

Прыведзеныя выразы выяўляюць трывалую тэндэнцыю народнай творчасці да выкарыстання ў тэкстах вобразнага паралелізму. Этнолінгвістычнае даследаванне абрадавай лірыкі паказвае, што «стылістычны прыём надзялення чалавечымі якасцямі жывёл, раслін або птушак і ўжывання назваў жывёльнага свету ў супастаўленні з назвамі асоб або прадметаў» [2, с. 123] з’яўляецца надзвычай уласцівым беларускім абрадавым песенным творам [2, с. 123]. Абумоўлены гэты моўны сродак мастацкага выяўлення моцнымі сувязямі старажытных стваральнікаў фальклорных жанраў з прыродай [2, с. 123].



Вобразны паралелізм уласцівы беларускім прыказкам з найменнямі хлебабулачных вырабаў: «*З добрага цеста добрая паляніца, а з добрай дзеўкі добрая маладзіца*» [1, с. 218]. Парэмія трапна абагульняе жыццёвыя назіранні і праз кулінарныя разважанні робіць больш яскравымі высновы аб удасканаленні асобы. Шляхам называння вырабу з мукі адбываецца своеасаблівая візуалізацыя жыццёвых назіранняў. Разам з тым прыказка ўяўляе сабой прыклад распаўсюджанасці ў беларускіх народных парэміях найменняў хлебабулачных вырабаў, традыцыйных для ўсходнеславянскай кулінарыі. Назва разнавіднасці белай булкі «паляніца» ўласціва перш за ўсё ўкраінскай народнай традыцыі: «Паляніца – ‘буханка пераважна з пшанічнай мукі, замяшанай пэўным чынам’» [3]. Не абышоў увагай гэтае частаванне і ўкраінскі фальклор. Прыгадаем украінскую прыказку: «*Паляниця хлібові сестриця*» [3].

У традыцыйнай культуры Беларусі «паляніца – булка хлеба, звычайна круглай формы, з пшанічнай мукі» [4]. Па звестках этнографіі, паляніцу ў Беларусі выпякалі «таксама з жытняй, грэцкай або ячнай мукі, такую паляніцу перад выпечкай абкачвалі ў муцэ» [4]. Даследчыкі падкрэсліваюць паўднёва-ўсходні арэал распаўсюджвання назвы на Беларусі. Адзначаецца спарадычнае выкарыстанне наймення на Магілёўшчыне, Гомельшчыне, Цэнтральным і Усходнім Палессі [4]. У гаворках Віцебшчыны, Магілёўшчыны назва «паляніца» мае значэнне «невялікая прадаўгаватая булка з белай мукі» [5]. На Гомельшчыне «паляніцай» называюць булку або хлеб з пшанічнай мукі [6, с. 103]. «Аманімія на міждыялектным моўным узроўні» [5] выяўляецца ў семантыцы слова «паляніца» ў гаворках паўночна-заходняй Беларусі: ‘бязлесная мясцовасць’ і ‘паляндвіца’ [5].

Назіранне за слоўнікамі беларускіх прыказак і прымавак выяўляе ўвагу гэтых фальклорных адзінак да такога мучнога вырабу, як пірог. Лексема мае тое самае іншасказальна-вобразнае прымяненне, што і «хлеб». Сустрэкаецца ўжыванне слова «пірог» у першасным значэнні: ‘выраб з цеста з начынкай’: «*На Падоллю пірагі на коллю, а мы прыйшлі ды скулля знайшлі*» [1, с. 344]; «*Еш пірог з грыбамі, а язык трымай за зубамі*» [1, с. 192]. Вобраз пірага прыцягваецца ў лексічны склад прыказак, каб абазначыць ежу ўвогуле: «*На ўсіх пірага не спячэш*» [1, с. 351]. У семантычнае напаўненне слова часам закладваецца семантыка ‘дастатак, матэрыяльнае становішча’: «*У чужых руках пірог вялік*» [1, с. 537]. Беларускі фальклор ведае сінонім гэтага выразу з яшчэ адным найменнем хлебабулачнага вырабу: «*Звычайны пернік у чужых руках мядовым здаецца*» [1, с. 537].

Цікавай з’яўляецца вобразная паралель, якую прапануюць старажытныя стваральнікі прыказак: «*Слова не пірог, не выкінеш за парог*» [1, с. 484]. Праз метафарычнае супастаўленне «пірог – слова» выраз падаў народнае ўяўленне адпаведнасці «матэрыяльнае – духоўнае». У парэміі робіцца спроба выявіць каштоўнасць і значнасць абодвух складнікаў у жыцці грамадства ў цэлым і асобы ў прыватнасці.

Нацыянальнай ежай усходнеславянскіх народаў з’яўляюцца бліны. Як «знакамітая рытуальная страва» [7, с. 625], яны гатуюцца на розныя

каляндарныя святы і прымяркоўваецца да многіх падзей народнага і сямейнага календара [7, с. 625]. Папулярнасць стравы ў традыцыйнай кулінарыі славян абумовіла наяўнасць у беларускай вуснай народнай творчасці адпаведных выслоўяў: «*Блін не блін, пуза не расколе*» [1, с. 91]. Назва вядомай славянскай стравы ў прыказках выкарыстоўваецца для намінацыі ежы ўвогуле як прыкладу чагосьці матэрыяльнага ў супрацьпастаўленні да духоўнага: «*Праўда не скварка – з блінам не з’ясі*» [1, с. 443]. Або яшчэ шырэй – назва «бліны» ўжываецца ў народных выразах для наймення прыгатавання і дзеянняў па гаспадарцы ўвогуле: «*Калі абора цячэ, гаспадыня бліны пячэ, а калі гумно цячэ, гаспадар з хаты ўцячэ*» [1, с. 250].

Найменне традыцыйнай мучной стравы славян у беларускіх народных парэміях ўжываецца для трапнага вобразнага апавядання аб сямейных стасунках: «*Герой цешчыны бліны есці*» [1, с. 588]. А субстантыўны дэрыват ад наймення перадае трапяткія адносіны да адзінага дзіцяці ў сям’і: «*Адзін сын у сям’і – бліннічак, смятаннік*» [1, с. 99].

Найменне традыцыйных страў з мукі ўключалася ў прыказкі і прымаўкі дарэчна і слушна, што сведчыць аб веданні старажытнымі стваральнікамі фальклору адметнасцей прыгатавання ежы. Напрыклад, пры няўдалым пачатку новай справы казалі: «*Першы блін выйшаў камяком*» [1, с. 435]. Многія гаспадыні падтрымаюць справядлівасць заўвагі. Верагодна, таму прыказка прайшла праверку часам і зараз таксама з’яўляецца функцыянальнай.

Традыцыйнай славянскай стравай таксама з’яўляліся аладкі – ‘мучны выраб з вадкага цеста, які выпякаюць на патэльні’. Абедзве стравы (бліны і аладкі) часта ўзгадваюцца разам у беларускім фальклору: «*Каляды, калядачкі, / Бліны ды аладачкі, / Ой, люлі, люлі, / Бліны ды аладачкі*» [8, с. 11]. Часам абодва ласункі сустракаюцца і ў прыказцы: «*Прыйшлі калядкі бліны ды аладкі*» [1, с. 262]. Найменне «аладкі» згадваецца і самастойна: «*Каму што, а Базылю аладкі*» [1, с. 265]. Выразы сведчаць пра папулярнасць стравы ў народзе: «*Дзе каша ды аладка, там і грамадка*» [1, с. 168]. У беларускіх народных прыказках і прымаўках назва ўжываецца ў форме і адзіночнага, і множнага ліку пры ўзуальнай перавазе множналікавых формаў.

Такім чынам, разгляд беларускіх народных выразаў паказаў дастатковую распаўсюджанасць прыказак і прымавак з найменнямі хлебабулачных вырабаў і страў з мукі. Парэміі актыўна выкарыстоўваюць назвы самых папулярных традыцыйных абрадавых мучных страў і вырабаў усходніх славян увогуле і беларусаў у прыватнасці (бліны, пірог, аладка). Не забываюць выслоўі і пра асноўны кампанент хлебабулачных вырабаў – муку. Часцей за іншыя назвы ў беларускіх парэміях фіксуецца лексема «хлеб» як назва найбольш агульнага паняцця. У некаторых выразах указаны найменні маюць метафарычна-вобразнае ўжыванне і маюць семантыку: ‘ежа ўвогуле’ або – шырэй – ‘дастатак’, ‘заробак’, ‘матэрыяльнае становішча’.

## ЛІТАРАТУРА

1. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 695 с.
2. Хазанова, К. Л. Вобразны паралелізм у фальклору Гомельшчыны / К. Л. Хазанова // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Гуманитарные науки. – 2017. – № 1. – С. 123 – 127.
3. Паляница [Электронний ресурс] // Словник української мови. – Режим доступу: <http://sum.in.ua/s/paljanusja>. – Дата доступу: 04.02.2021.
4. Паляница [Электронны рэсурс] // Родныя вобразы. – Рэжым доступу: <http://rv-blr.com/dictionary/show/18546>. – Дата доступу: 04.02.2021.
5. Шэцька, В. Найменні ежы і пітва ў мове фальклору Гомельшчыны: функцыянальна-семантычны аспект [Электронны рэсурс] / В. Шэцька. – Рэжым доступу: <http://nashkraj.info/najmenni-ezhy-i-pitva-u-move-falkloru-gomelshchyny-funktsyyanalna-semantychny-aspekt/>. – Дата доступу: 04.02.2021.
6. Народная лексіка Гомельшчыны ў фальклору і мастацкай літаратуры: слоўнік / пад рэд. У. В. Анічэнкі. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1983. – 177 с.
7. Хазанова, Е. Л. Блины как обрядовое блюдо восточнославянского календаря / Е. Л. Хазанова // Мова і культура. – Київ, 2015. – Вип. 18, т. 1. – С. 625 – 627.
8. Песні народных свят і абрадаў: беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1974. – 464 с.

## РЕЗЮМЕ

Рассмотрение белорусских народных пословиц и поговорок показало достаточную распространённость выражений с названиями хлебобулочных изделий и блюд из муки. В пословицах и поговорках активно используются наименования самых популярных традиционных обрядовых мучных блюд и изделий восточных славян вообще и белорусов в частности (блины, пироги, оладьи). Не забывают поговорки и пословицы о главном компоненте хлеба и хлебобулочных изделий – муке. Чаще других наименований в белорусских паремиях фиксируется лексема «хлеб» как название самого общего понятия. В некоторых вариантах указанные наименования имеют метафорическое и образное использование и имеют семантику: ‘еда вообще’ или – в более широком смысле – ‘богатство’, ‘заработок’, ‘материальное положение’.

## SUMMARY

The research of Belarusian folk proverbs and sayings showed a sufficient prevalence of expressions with the names of bakery products and flour dishes. The names of the most popular traditional ritual flour dishes and products of the Eastern Slavs in general and Belarusians, in particular (crepes, pancakes, pies) are actively used in the proverbs and sayings. The sayings and proverbs don't forget about the main component of bread and bakery products – about flour. More often than other names in Belarusian paremiias, the lexeme «bread» is fixed as the name of the most general concept. In some terms, these names have metaphorical and figurative uses and suggest the semantics: ‘food in general’ or, in a broader sense, ‘wealth’, ‘earnings’, ‘financial position’.

**ТРАЕЦКІ СВЯТОЧНА-АБРАДАВЫ КОМПЛЕКС БЕЛАРУСАЎ:  
РЭГІЯНАЛЬНЫЯ І ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Вывучэнню народнай траецкай традыцыі беларусаў надавалася значнае месца ў савецкі перыяд. У постсавецкі перыяд якасна змяніліся сацыякультурныя ўмовы грамадскага развіцця, сярод найбольш важных змен – аднаўленне і пашырэнне ролі хрысціянскай традыцыі ў грамадстве. Гэтыя змены прывялі да павышэння значнасці канфесійных свят. З улікам канфесійнага складніка і ростам народнай рэлігійнасці сітуацыя за апошнія дзесяцігоддзі якасна змянілася. Трэба адзначыць, што ў мінулым некаторыя асаблівасці народнай абрадавай традыцыі, прымеркаванай да канфесійнага свята Троіцы, разглядаліся даследчыкамі, але рэгіянальныя асаблівасці гэтай народнай традыцыі ў Беларусі былі вывучаны з рознай ступенню паўнаты. Такім чынам, маецца істотны патэнцыял для вывучэння лакальных і рэгіянальных аспектаў траецкай народнай традыцыі ў Беларусі з улікам сучасных тэндэнцый.

Троіца – адно з найважнейшых хрысціянскіх свят, якое мае свае асаблівасці. З часам правядзення гэтага канфесійнага свята суадносіцца народная традыцыя, з характэрнай для яе абраднасцю і ўяўленнямі. Перш за ўсё размова ідзе аб традыцыйнай культуры праваслаўнага сельскага насельніцтва Беларусі і яе рэгіянальных праявах. Штогод час правядзення народных абрадаў, прымеркаваных да Троіцы, залежыць ад часу правядзення гэтага канфесійнага свята, які не з’яўляецца пастаянным. Не супадае таксама і час правядзення праваслаўнага і каталіцкага свята Троіцы.

У артыкуле разглядаюцца перш за ўсё асаблівасці святочна-абрадавага комплексу беларусаў, што суадносіцца з праваслаўным святам Троіцы. Пры гэтым улічаны асаблівасці прырададзя свята ў праваслаўных, а таксама прымеркаваны да Троіцы паслясвяточны перыяд, у рамках якога прадстаўлены асаблівасці народнай традыцыі, суаднесенай з траецкім перыядам.

У хрысціянскай традыцыі Дзень Святой Троіцы адзначаецца ў нядзелю. У рускай праваслаўнай традыцыі Дзень Святой Троіцы пачалі шырока адзначаць у XIV ст. пры прападобным Сергіі Раданежскім, заснавальніку Свята-Траецкага манастыра [4, с. 637]. Напярэдадні свята Троіцы ў цэрквах здзяйсняецца ўсяночнае трыванне, у дзень свята адбываецца літургія, далей пачыналася вячэрня, на якой славіцца спасланне Святога Духа. У праваслаўнай традыцыі субота напярэдадні свята Троіцы з’яўляецца адной з усяленскіх радзіцельскіх субот. Вызначэнне праваслаўнай царквой усяленскіх радзіцельскіх субот у коле богаслужэбнага года паказвае, як праз канфесійную традыцыю ажыццяўляецца захаванне ў грамадстве ўшанавання памерлых продкаў [9, с. 204]. На наступны дзень пасля свята Троіцы

адзначаецца Духаў дзень. У народнай традыцыі асноўныя назвы свята – «Тройца», «Сёмуха».

Агульнай была традыцыя на Троіцу ўпрыгожваць хаты «маем». Інфарманты апавядаюць: «Тры́йця. Обы́чно до цэ́рквы ішлі. То ж то тры дні всегда́ у нас Тры́йця була́, пра́зновалі. Хаты́ убыра́лі пэ́рэд Тры́йце́ю вэ́чором. Шлі у ліс, каза́лі по май пуйдэм. Май – то зэлэ́нь. І дуба́, і кле́на, і ліпу шука́лі і прыно́сылі. Бэро́зу большы́нствó. Убыра́лі ко́ло хаты́, у хаты́. Плешны́к кы́даем по подло́зі. Пры́дэш, як у вэ́нковы́ у хаты́ усé. Пахотня́...» (зап. у в. Жылічы Камянецкага р-на Брэсцкай вобл.)<sup>1</sup>.

З часам правядзення канфесійнага свята Троіцы была суаднесена народная традыцыя беларусаў, якая ўключала шэраг абрадаў і ўяўленняў, характэрных менавіта для траецкага перыяду. Пры гэтым неабходна ўлічваць, што народная традыцыя была прадстаўлена як агульнымі рысамі, так і рэгіянальнымі асаблівасцямі, некаторыя з якіх былі значнымі. Перш за ўсё трэба адзначыць, што шырока распаўсюджаным у беларусаў (з некаторымі выключэннямі) быў абрад ушанавання продкаў Дзяды. У розных мясцовасцях колькасць Дзядоў на працягу года адрознівалася, але многія з Дзядоў прыходзіліся на пятніцу і суботу або суботу перад Троіцай. Траецкія (сёмушныя) Дзяды, згодна з народнай традыцыяй, лічыліся аднымі з найважнейшых на працягу года [9, с. 147].

У час абрадавай памінальнай вячэры, якая адбывалася ў суботу вечарам перад Троіцай, траецкая зеляніна ўжо прысутнічала ў доме: «...дому быў нададзены святочны выгляд: падлога чыста памыта і засцелена аерам, звонку ўваход быў упрыгожаны маладымі бярозкамі» [3, с. 188 – 189]. У Крупскім раёне Мінскай вобласці траецкія Дзяды былі падобны да тых, што спраўляліся ў іншы час, з той толькі розніцай, што «ў дадатак гаспадыня ўпрыгожыла хату і падворак “маем” – галінкамі бярозы, кле́ну, арабіны і арэшніку» [3, с. 181].

У лакальных традыцыях Падзвіння перад Дзядамі, у тым ліку і Дзядамі напярэдні Троіцы, тапілі лазню. Паводле даных, атрыманых намі ў выніку палявых даследаванняў, інфарманты адзначаюць: «Лазню тапілі. На палок баначку з вядзёркам паставяць і венічак маленькі паложуць. Эта Дзяды прыдуць. Нябожчыкі прыдуць мыцца» (зап. у в. Ветахмо Докшыцкага р-на Віцебскай вобл.); «Тапілі. І кажуць адходзючы: “Ну прыхадзіце, Дзяды. Вады асталася. Прыхадзіце, мыйцеся!”» (зап. у в. Мацеяўцы Докшыцкага р-на Віцебскай вобл.).

У Заходнім Палессі, у сучасным арэале абрада «ваджэння Кўста», які з невялікімі адхіленнямі супадае з Піншчынай гістарычнай, абрад Дзяды шырока распаўсюджаны, у тым ліку Дзяды напярэдні Троіцы: «Тройчаныя Дзяды»; «Труйчаны Дэды»; «Трэйчаны Дэды»; «Трыіцовыя Дэды»; «Троіцкія Дэды»; «Дэды пэрэд Труйцою»; «Дэды пэрэд Трыіцою»; «Дэды

---

<sup>1</sup> У артыкуле выкарыстаны матэрыялы, атрыманыя аўтарам у выніку палявых даследаванняў. Гэтыя матэрыялы прыводзяцца далей без указання на тое, што яны былі сабраны аўтарам. У выпадках, калі прыводзяцца даныя іншых даследчыкаў, даюцца спасылкі на крыніцу.

пэрэд Трэйцою»; «Деды пэрэд Труйцою» [10, с. 206; 14, с. 454]. У той жа час у лакальных традыцыях Брэсцкага Пабужжа абрад Дзядоў не захаваўся.

У мінулым важнай асаблівасцю траецкага перыяду ў традыцыйнай культуры беларусаў было тое, што на гэты час прыходзілася наведванне вёсак старцамі, якія выконвалі духоўныя песні, чыталі памінальныя малітвы, маліліся за душы. Згодна з паведамленнямі інфармантаў у Заходнім Палессі, «у суботу пэрэд Трэйцою Дэды, ... по сэлi ходыть у нас слэпэц спываючы» (Асаўніца Іванаўскага раёна Брэсцкай вобл.). Духоўныя песні старцаў мелі свае асаблівасці, што праяўлялася перш за ўсё ў тым, што ў іх прасочваецца прамая сувязь з памінаннем продкаў [9, с. 165 – 169; 11, с. 327 – 329].

На ўсходзе Беларусі у XIX – XX стст. быў зафіксаваны абрад завівання і развівання бярозкі на Троіцу, у асобных выпадках – у цэнтральных раёнах. У Беларусі адсутнічала шэсце са ссечанай бярозкай па сяле, абходы з ёю двароў, кіданне абрадавага дрэўца ў полі або яго патапленне. Дзеянні з завіваннем і развіваннем бярозкі на ўсходзе Беларусі не адрозніваліся ад тых, што выконваліся ў шырокім арэале распаўсюджвання гэтага абраду ў Расіі, але часавая прымеркаванасць завівання і развівання бярозкі на Троіцу на ўсходзе Беларусі адрознівалася ад часу правядзення гэтага абраду ў рускіх рэгіёнах, дзе абрад пачынаўся і заканчваўся раней. У рускіх у арэале распаўсюджвання поўнага комплексу абраду з бярозкай завіванне бярозкі адбывалася на Сямік – чацвер перад Троіцай, а развіванне – на Духаў дзень [8; 9, с. 192 – 194]. Як сведчаць матэрыялы XIX – XX стст., на ўсходзе Беларусі абрад завівання бярозкі адбываўся на другі дзень Троіцы. На Духаў дзень пасля абеду, часам пад вечар, дзяўчаты, упрыгожыўшы сябе вянкамі, з песнямі адпраўляліся ў лес завіваць вянкi. На Пятроў дзень, праз тыдзень, прыходзілі развіваць бярозкі. Варажба дзяўчат на вянках з кветак або бярозавых галінак пра будучае замужжа сведчыць пра значную ролю шлюбных матываў у гэты час. Абрад з завіваннем і развіваннем бярозкі мае дзве прынцыповыя адметнасці: 1) удзельнікі абраду – вузкая полаўзроставая група (маладыя дзяўчаты); 2) абрад адбываўся па-за прасторай соцыуму (па-за межамі паселішчаў) [8, с. 305 – 306; 9, с. 191]. У паўночных, заходніх і паўднёва-заходніх раёнах Беларусі абрад завівання і развівання бярозкі жаночай моладдзю ў лесе адсутнічаў.

На першы ці другі дзень Троіцы праводзіўся абрад «ваджэння Кўста», зафіксаваны на тэрыторыі сучасных Пінскага, Іванаўскага, часткова – Лунінецкага, Столінскага, Івацэвіцкага раёнаў; у вёсцы Спорава Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці Беларусі, паўднёвая частка арэала абраду ахоплівае поўнач Ровенскай і Валынскай абласцей Украіны (Зарэчненскі р-н Ровенскай вобл., уключае вёскі Дубровіцкага р-на Ровенскай вобл.; Любешоўскага р-на Валынскай вобл.) [9, с. 123 – 124]. Куст – назва абходнага каляндарнага абраду, яго галоўнай фігуры, песенны вобраз. Носьбіты традыцыі – праваслаўныя.

Асноўным складнікам архаічнага каляндарнага абраду «ваджэння Кўста» («водыты Кўста», «ходыты у Кўста») быў абход вясковых двароў з галоўнай фігурай – жанчынай (дзяўчынай) з галавы да ног прыбранай у

зеляніну, у суправаджэнні абрадавай групы жанчын, рытуальны зварот абрадавай групы да гаспадароў сямей, якіх наведвалі, і атрыманне ад іх дароў, што ў кантэксце абрадавых дзеянняў прызначаліся галоўнай фігуры абраду – Кўсту. Галоўная фігура абраду – жанчына, поўнасю ўбраная ў зеляніну, была заўсёды пасіўнай і маўклівай. Матыў абходнай куштавай песні «гасцяванне Кўста ў бацькі», а таксама закрытасць і маўклівасць галоўнай фігуры абраду ўказвалі на сувязь Кўста з «тым светам» [9, с. 128, 134 – 135]. Ва ўбранні галоўнай фігуры абраду з зеляніны дамінаваў клён, выкарыстоўваліся таксама галінкі ліпы, бярозы, дуба, аер. Абрадавая група жанчын на чале з Кўстам абыходзіла сялянскія двары з выкананнем куштавых песень. Пры гэтым выконваліся абавязковыя абрадавыя дзеянні: зварот жанчын з акружэння галоўнай фігуры абраду да гаспадароў двароў з просьбай адарыць Кўста – «Кўсту пыты-йісты даты».

У межах Піншчыны гістарычнай жыхары вёсак, дзе захаваліся абрад «ваджэнне Кўста», адзначалі: «Трыцца – у Кўста ходыты. Закон такы» (зап. у в. Буса Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл.). Лексема «куст» у арэале распаўсюджвання абраду «ваджэння Кўста» выкарыстоўвалася ў мінулым мясцовымі жыхарамі, выканаўцамі абраду, толькі ў сувязі з правядзеннем абраду «ваджэння Кўста» і толькі адзін раз у год – на Троіцу [9; 13]: «Онó на Труйцу. Кўста толькі на Труйцу. Бульш нэкóлы ёгó нэ водылы» (зап. у в. Вяз Пінскага р-на Брэсцкай вобл.); «Куст – гáто на Трыцы, а так – корчы, корч ягíд» (зап. у в. Парэ Пінскага р-на Брэсцкай вобл.).

У выніку палявых даследаванняў выяўлена, што ў арэале абраду націск у слове «куста» заўсёды на першы склад («Кўста») [7; 9, с. 129]. Паказана, што ў арэале абраду для яго ўдзельнікаў лексема «куст» – гэта не расліна (frutex). Для абазначэння расліны (frutex) насельніцтва абследаваных вёсак, дзе быў зафіксаваны абрад, выкарыстоўвае лексему «корч» [9, с. 114]. На аснове атрыманых даных паказана, што ў рамках арэала абраду галоўную фігуру абраду «ваджэння Кўста» і яго ўдзельнікаў вадой не аблівалі [9, с. 143 – 144; 12].

Выкананню абраду «ваджэння Кўста» папярэднічалі траецкія Дзяды. На поўдні арэала абраду Кўста інфарманты адзначалі, што траецкія Дзяды «і тэпэр е. У п'ятныцу увэчэры і у субóту урáно. ... то мы у п'ятныцу вáрымо з пóстом увэчэры, ужэ нэ м'яса, нэ молакá, поснае з грыбáмы, чы з оліймы наварымо – ёто ужэ дэды тэпэра увэчэры у п'ятныцу. А урáно ужэ готúють у субóту: блынцóв напэчúть, кáшы наварать, ужэ м'яснэе вáрать – готúють ужэ у субóту» (зап. у в. Бродніца Зарэчненскага р-на Ровенскай вобл. Украіны). У дадзенай лакальнай традыцыі абрад «ваджэння Кўста» праводзіўся на першы дзень Троіцы, гэтаму папярэднічала наведванне могілак: «У нэдíлю, пёрвы дэнь Труйцы, бэрúть лэпых, ідúть кажон на свойí могылы по покóйніках сэдúють і стéлють лэпых, ... стары́шые ідúть на мóглыцы, а молады́е пошлы́ Кўста убывáты. Зрáнку ідúть на мóглыцы, а Кўста ужэ у обíд, у дэнь вóдять, до самóго вэчора хóдять» (зап. у в. Бродніца Зарэчненскага р-на Ровенскай вобл. Украіны).

Важным складнікам абраду «ваджэння Кўста» з’яўляюцца куставыя песні, у якіх раскрываюцца важныя аспекты семантыкі абраду. Запісаныя намі ў межах арэала абраду куставыя песні прадстаўлены звычайна блізкімі паміж сабой варыянтамі. Іх параўнанне дазваляе ўстанавіць інварыянтную схему разгледжаных тэкстаў, вылучыць архаічны пласт і навацыі [7, с. 315 – 330; 9, с. 130 – 140, 182 – 188].

Адносна семантыкі абраду быў зроблены вывад, што абрад «ваджэнне Кўста» ёсць выражэнне ідэі роду. Ідэя родавай еднасці, уключаючы жывых і памерлых, у абрадзе «ваджэння Кўста» з’яўляецца вызначальнай, праз выкананне абраду ў старажытнасці адбывалася злучэнне дзвюх частак роду – тых пакаленняў, якія жывуць, і тых, што ўжо памерлі. Зварот да продкаў павінен быў забяспечыць увесь комплекс умоў, неабходных для жыццядзейнасці роду [6, с. 76; 7, с. 331]. У абрадзе «ваджэння Кўста» ў вобразна-сімвалічнай форме адлюстравана адзінства роду – сувязь яго памерлых і жывых пакаленняў [9, с. 122].

Яўна выражаны рэгіянальны характар мае абрад «праводзін русалкі». Пераважна гэты абрад зафіксаваны ў межах Гомельскай вобласці. У іншых рэгіёнах Беларусі адзначаліся толькі адзінкавыя выпадкі гэтага абраду. Як заўважала Г. А. Барташэвіч, «абрады, звязаныя з русальным тыднем, і асабліва русальныя песні, тэрытарыяльна абмежаваныя. Эпіцэнтр іх бытавання – руска-беларуска-ўкраінскае ўзмежжа» [1, с. 154]. Характэрна, што ў зоне бытавання абраду «праводзін русалкі» ва Усходнім Палессі вельмі аслаблены комплекс народных уяўленняў аб русалках [2, с. 144]. У Заходнім Палессі, як і ў іншых рэгіёнах Беларусі, наадварот, гэты абрад адсутнічаў, але былі шырока распаўсюджаны ўяўленні аб русалках.

Асноўным рытуальным дзеяннем абраду «праводзін русалкі» на Гомельшчыне было выправаджванне пераапанутай фігуры – русалкі – за межы вёскі. З апісанняў абраду вынікае, што праводзілі русалку ўвечары або пасля заходу сонца. Як адзначаў П. Шэйн, вечарам, калі ўжо ўзыходзіць месяц, «девушки с распущенными волосами, переплетенными лентами, надевают изготовленные венки, становятся в ряд, взявшись за руки, “русалка” впереди, и с пением идут длинной вереницей за село к нивам» [15, с. 200]. У паўднёвых раёнах Гомельскай вобласці былі свае асаблівасці – абрад «праводзін русалкі» заканчваўся распальваннем кастроў. Удзельнікамі абрадаў пры гэтым былі маладыя хлопцы і дзяўчаты. Варта адзначыць, што ў абрадавай традыцыі сувязь «русалкі» з «тым светам» не выяўляецца непасрэдна, яна выяўляецца, як адзначае Л. Вінаградава, толькі ў выніку рэканструкцыі [2, с. 182]. У рэгіёнах, дзе распаўсюджаны традыцыйныя ўяўленні аб русалках у траецкі перыяд, прама выяўляецца сувязь русалак з душамі памерлых (жанчын, дзяўчат, дзяцей) [2, с. 182]. У гэтым таксама праяўляецца рэгіянальны характар асаблівасцей традыцыйнай народнай культуры ў траецкі перыяд.

Важным складнікам траецкай памінальнай абраднасці з’яўляецца наведванне могілак. Наведванне могілак і памінанне памерлых на Троіцу было характэрна для Падзвіння. Згодна з паведамленнямі інфармантаў,



«самы памінальны празнік – на Тройцу» (зап. ад Н. Л. Усовіч, 1929 г. н., нар. у в. Дрыжакі Шумілінскага (былога Сіроцінскага) р-на Віцебскай вобл.). Наведванне могілак на Тройцу было характэрна для Гарадоччыны: «...на могілкі стараліся прыехаць родзічы і сваякі нябожчыкаў, нават здалёку» [5, с. 440].

У Заходнім Палессі ў сучасным арэале абраду «воджэння Кўста» толькі ў некаторых лакальных традыцыях наведвалі могілкі на першы і другі дзень Тройцы. Асноўным днём наведвання могілак быў чацвер пасля Тройцы («Навска Тройца», «Намська Тройца», «Тройца умэрлых», «Сухы чэтвэр» і інш.). У некаторых лакальных традыцыях на могілкі неслі галінкі дрэў, аер: «После Тройцы шлы, нэслы клён, бэрóзу і дуба. Зайдэш да на могілку натыкаеш. У чэтвэр. Сухы чэтвэр» (зап. у в. Вяз Пінскага р-на Брэсцкай вобл.); «На Навску Тройцу занэсла голынку клёну, голынкы зелены – гэто йіх Тройца, мёртвых Тройца» (зап. у в. Жолкіна Пінскага р-на Брэсцкай вобл.); «Навська Тройца – мартвых Тройца. На Навску Тройцу лапаху полóжать на могілу у ногáх» (зап. у в. Ладараж Пінскага р-на Брэсцкай вобл.).

Траецкі святочна-абрадавы комплекс у беларусаў уключае агульныя і асаблівыя яго кампаненты. Яўна выражаныя рэгіянальныя асаблівасці абрадаў і ўяўленняў, прымеркаваных да Тройцы, характэрны для народнай традыцыі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Барташэвіч, Г. А. Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 184 с.
2. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М. : Индрик, 2000. – 432 с.
3. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / уклад. тэкст., уст. арт. і камент. У. А. Васілевіча ; арт., сістэм., камент. напеваў Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 615 с.
4. Русские / отв. ред. В. А. Александров [и др.]. – М. : Наука, 1997. – 828 с.
5. Цітавец, А. В. Сэнсы і зместы траецкай абрадавай традыцыі Гарадоччыны / А. В. Цітавец // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 29. – С. 439 – 444.
6. Шарая, В. М. Семантыка абраду «ваджэнне Кўста» / В. М. Шарая // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманітарных навук. – 1996. – № 4. – С. 69 – 76.
7. Шарая, В. М. Абрад Куст: функцыянальная прырода, трансфармацыя. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.]. – Мінск, 2001. – С. 307 – 332.
8. Шарая, В. М. Абрад завівання і развівання бярозкі на Тройцу: структура, функцыянальныя асаблівасці. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.]. – Мінск, 2001. – С. 294 – 306.
9. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.
10. Шарая, В. М. Абрад «ваджэнне Кўста»: функцыянальная прырода, аксіялогія, трансфармацыя / В. М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. /

А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. – Кн. 2. духоўная культура. – С. 196 – 227.

11. Шарая, В. Каляндарныя абрады ўшанавання продкаў у традыцыйнай культуры беларусаў: праблемы і перспектывы даследавання / В. Шарая // *Acta Albaruthenica*. – Warszawa, 2018. – Т. 18. – С. 317 – 332.

12. Шарая, О. Н. «Куст (Кўста) водой не обливали» (к вопросу о семантике западнополюсского обряда «вождения Кўста») / О. Н. Шарая // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 26. – С. 342 – 348.

13. Шарая, О. Н. «Куст – только на Троицу» (о времени проведения календарного обряда «вождения Кўста») / О. Н. Шарая // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 28. – С. 357 – 363.

14. Шарая, О. Н. Теоретико-методологические проблемы изучения празднично-обрядовой традиции белорусов в условиях культурных изменений / О. Н. Шарая // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 29. – С. 450 – 456.

15. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1887. – Т. 1, ч. 1. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 586 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен троицкий празднично-обрядовый комплекс белорусов с учётом региональных и локальных особенностей. Выявлены общие составляющие этого комплекса и особенные. Показано, что народная традиция, приуроченная к Троице, включала как широко распространённые, так и регионально-специфические элементы.

#### SUMMARY

The Belarusian's Trinity festive and ritual complex is considered, taking into account some regional and local features. Some common and special components of this complex have been identified. It is shown that the Trinity folk tradition included both widespread and regionally specific elements.

*Шатарава М. А.*

### **СУТНАСЦЬ, СПЕЦЫФІКА І СКЛАД БЕЛАРУСКАЙ АКАЗІЯНАЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ Ў ПРЫЗМЕ ЧАСУ**

*Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка*

*(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2021)*

Беларускія традыцыйныя абрады былі звязаны з усімі сферамі быцця чалавека, яны рэгулявалі паўсядзённае і святачнае жыццё, вызначалі паводзіны людзей у розных сітуацыях. У дадзеным комплексе важнае месца займаюць аказіянальныя абрады, якія ўзнаўляюцца не рэгулярна, а толькі пры неабходнасці ці ўзнікненні асаблівых, часцей крытычных, крызісных акалічнасцей. Аказіянальная абраднасць характарызуецца своеасаблівым часам выканання (па неабходнасці) і накіравана на магічнае ўздзеянне на прыродныя і «іншыя», звышнатуральныя, сілы з мэтай змянення крытычнай або крызіснай сітуацыі ў жыцці соцыуму. Аказіянальныя абрады маглі

пераходзіць на іншы ўзровень (у групу каляндарных абрадаў) у выпадку іх правядзення ў пэўны дзень календара у памяць пра пераадоленне крызісу і з мэтай яго далейшага недапушчэння.

Аказіянальная абраднасць знаходзілася ў ракурсе ўвагі даследчыкаў фальклору ўжо з XIX ст. Асобныя праяўленні аказіянальных абрадаў былі сабраны класікамі фалькларыстыкі, але разглядаліся ў рэчышчы каляндарнай або сямейнай абраднасці. Шматлікія варыянты абрадаў выклікання і спынення дажджу былі зафіксаваны П. Шпілеўскім, Е. Раманавым, П. Шэйнам і яго карэспандэнтамі, каштоўны матэрыял сабраны А. Сержпутоўскім, М. Нікіфароўскім, Д. Зяленіным. Праблема даследавання аказіянальнай абраднасці ў кантэксце ўсёй славянскай культуры прысвяцілі свае працы расійскія даследчыкі М. і С. Талстыя, К. Чыстоў, Г. Любімава, А. Фурсава і іншыя. У працы беларускага фалькларыста У. Васілевіча «Беларускія народныя прыкметы і павер'і» ў трох кнігах («Зямля стаіць пасярод свету...», «Жыцця адвечны лад» і «Зямная дарога ў вырай») сабраны і сістэматызаваны каштоўны фальклорны матэрыял, які змяшчае абрады, рытуалы, звычаі, прыкметы, павер'і і іншыя жанры, што ўяўляюць сабой традыцыйную культурную спадчыну беларускага народа [2 – 4]. У навуковых працах беларускіх даследчыкаў М. Антропава, Т. Валодзінай, С. Санько, У. Лобача аказіянальныя абрады разглядаюцца ў кантэксце іншых відаў абраднасці або ўсёй традыцыйнай культуры.

Аказіянальная абраднасць уяўляе сабой значны пласт беларускай традыцыйнай абраднасці, які ўтрымлівае ўяўленні і спадзяванні нашых продкаў, іх вераванні і нормы паводзін, звязаныя з асаблівасцямі рэакцыі чалавека на тыя з'явы і падзеі, што парушалі звыклы ход яго жыцця і вызначаліся як крызісныя. Станоўчае вырашэнне гэтых асаблівых крызісных ці крытычных сітуацый дасягалася пры дапамозе звароту да звышнатуральных магчымасцей прыроды і іншых людзей. Беларуская аказіянальная абраднасць заснавана на першабытных анімістычных вераваннях, на адчуванні чалавекам сваёй залежнасці ад прыроды і дзейнасці «іншых сіл», на якія немагчыма зрабіць пэўнае практычнае ўздзеянне. Такім чынам, узніклі разнастайныя магічныя спосабы, тэксты, рытуалы, што суправаджалі кожны жыццёвы этап і былі закліканы дапамагчы калектыву ў яго барацьбе за дабрабыт. Аказіянальная абраднасць захавала найбольшую колькасць язычніцкіх элементаў, такіх як рытуалы ахвярапрынашэння, ачышчэнне вадой, культ сонца, магічныя заклінанні і г. д. З цягам часу абрады змяняліся, узбагачаліся, асімілявалі ў сабе элементы іншых культурных уздзеянняў. Аднак семантыка аказіянальнай абраднасці захавалася амаль у нязменным выглядзе.

Беларуская аказіянальная абраднасць характарызуецца шматлікімі спецыфічнымі прыкметамі, якія вызначаюць яе адметнасць.

1. Адною з вызначальных прыкмет з'яўляецца прычына правядзення абрадаў дадзенага тыпу: узнікненне крызісу, які мог датычыцца не толькі асобнага чалавека, але і ўсяго калектыву. Крызісная сітуацыя магла быць звязана з разнастайнымі сферамі жыцця чалавека, аднак заўсёды яна

выклікала парушэнне жыццёвага рытму, змяненне звыклага ладу. Чалавек не мог уздзейнічаць на сітуацыю звычайнымі практычнымі сродкамі, традыцыйны вопыт падказваў яму зварот да рытуальных спосабаў вырашэння праблемы. Абрадавыя дзеянні, якія выкарыстоўваліся пры ўзнікненні крызісу ў жыцці чалавека, былі накіраваны на зварот да прыродных сіл і стихій, свету продкаў, Бога і хрысціянскіх святых з надзеяй на іх спрыянне.

2. Вера ў абавязковую дзейнасць правядзення аказіянальнага абраду з'яўляецца яго стрыжнем, вызначыўшы кансерватыўнасць шматлікіх элементаў.

3. Магічны характар аказіянальнага абрадавага дзеяння значна ўплывае на характарыстыку самога абраду, што вызначалася ў шанаванні культаў (продкаў, сонца, стихій), веры ў звышнатуральныя магчымасці прадметаў і некаторых людзей.

4. Асноўнымі функцыямі правядзення аказіянальных абрадаў з'яўляюцца ахоўная і ачышчальная. Рытуальныя дзеянні і тэксты былі накіраваны на абарону чалавека і яго маёмасці ад небяспечных прыродных з'яў і крызісных бытавых і сацыяльных сітуацый. Напрыклад, «ахавальным сродкам супраць перуноў лічылі бярозавыя галінкі з палявых алтароў, пастаўленых на свята Божага Цела» [3, с. 72]. Ачышчэнне ў аказіянальнай абраднасці ўяўлялася вынікам выгнання «чужых» сіл са «сваёй» тэрыторыі пры дапамозе магічных уласцівасцей прадметаў, тэкстаў, незвычайных здольнасцей асобных людзей.

5. Для аказіянальнай абраднасці характэрны своеасаблівы характар працякання абрадавага часу, што звязана, па-першае, з выкананнем дадзенага віду абраднасці па ступені неабходнасці (у выпадку наступлення ці пагрозы крызісу); па-другое, з пэўнымі пагранічнымі (крытычнымі) момантамі правядзення абрадавых дзеянняў: поўдзень, поўнач, захад сонца, цэлыя суткі.

6. Правядзенне аказіянальных абрадаў вызначаецца сінтэзам сімвалічных дзеянняў, вербальных, драматычных і іншых элементаў. Кожны элемент выконвае вызначаную задачу і цесна ўзаемазвязаны з іншымі. З прыходам хрысціянства аказіянальная абраднасць узбагацілася такімі элементамі, як удзел святароў у абрадах, выкарыстанне абразоў, чытанне малітваў і асвячэнне святой вадой, служэнне малебнаў і арганізацыя хрэсных хадоў. Пры гэтым нязменнымі застаюцца такія язычніцкія элементы, як культ сонца, зямлі, агню і вады, выкарыстанне язычніцкіх сімвалаў і знакаў, надзяленне асаблівымі магчымасцямі людзей пэўнага статусу (малых цнатлівых людзей, старых, удоў, цяжарных жанчын, блізнят і г. д.), ахвярапрынашэнне (сімвалічнае або рэальнае).

7. У сувязі з рознымі прыроднымі ўмовамі, спосабамі вядзення гаспадаркі і стасункамі з жыхарамі бліжэйшых краін у аказіянальных абрадах рэгіёнаў адзначаецца поліварыянтнасць правядзення абрадавых дзеянняў, адметны набор атрыбутаў, адрозненні вербальнага кампанента.

Для аказіянальных абрадаў характэрна трывалая ўзаемасувязь паміж кампанентамі: вербальнымі тэкстамі і словамі, складам выканальнікаў, іх

рытуальнымі дзеяннямі, выбарам месца для правядзення, выкарыстаннем матэрыяльных рэчаў і жывых істот.

Вербальны кампанент аказіянальных абрадаў увабраў у сябе такія магічныя тэксты, як прыгаворы, заклінанні, замовы, славесныя формулы, якія выкарыстоўваліся ў мэтах звароту да тых сіл, што павінны былі аказаць магічнае ўздзеянне на змяненне крызіснай сітуацыі. На станаўленне і развіццё вербальных тэкстаў вялікі ўплыў аказала хрысціянства. У значнай меры хрысціянская рэлігія ўзбагаціла аказіянальны вербальны кампанент і абрады ў цэлым новымі хрысціянскімі вобразамі (Хрыста, Маці Божай, святых), новай формай выканання, аднак сутнасць тэкстаў засталася нязменнай па сваёй функцыянальнай накіраванасці: яны павінны былі садзейнічаць спыненню крызісу і ўсталяванню звыклага ходу жыцця.

Аказіянальныя абрады складаліся з асобных дзеянняў, якія ўяўлялі сабой рытуальныя рухі, што выконваліся з магічнымі мэтамі. Дзеля таго, каб сітуацыя змянілася ў лепшы бок, неабходна было сімвалічна паказаць станоўчы вынік. Такім чынам, сімвалічнае прайграванне выйсця з крызісу ва ўяўленні людзей магло выклікаць сапраўдную падобную і жаданую рэальнасць. Магічная функцыя аказіянальных абрадаў абумоўлівала накіраванасць рытуальных дзеянняў на сімвалічнае размежаванне «свайго» і «чужога» свету, на перасцярогу і недапушчэнне пранікнення і ўмешвання ў жыццёвыя працэсы «іншых» негатыўных сіл. Гэта выяўляецца ў такіх асаблівасцях абрадавых дзеянняў, як выкананне руху па коле, крыж-накрыж, асвячэнне вадой і г. д. Змяненне крызіснай сітуацыі вызначалася некалькімі асаблівымі момантамі: высвятленнем прычыны крызісу, правядзеннем магічных рытуалаў, накіраваных на пазбаўленне ад вынікаў крытычнай сітуацыі, ачышчэннем «сваёй» жыццёвай тэрыторыі, умацаваннем межаў паміж «сваім» і «чужым» светам. Гэтыя этапы суправаджаліся абрадавымі дзеяннямі, якія вызначаліся ачышчальнымі і зберагальнымі функцыямі.

Вялікае значэнне ў аказіянальных абрадах мела выкарыстанне атрыбутаў. Прадметы і жывыя істоты выконвалі ў рытуальных дзеяннях своеасаблівыя ролі, адметнасцю якіх з'яўляецца іх сувязь з прыроднымі стыхіямі (хлебная лапата супраць навальніцы – вызначаецца паралель паміж нябесным агнём (маланкай) і зямным (агонь у печы) і г. д.). Шырокае распаўсюджванне ў аказіянальных абрадах атрымаў рытуал ахвярапрынашэння, звязаны са зваротам да спрыяння «іншых» сіл. Ахвярай мог быць прадмет або жывая істота, якую прыносілі ў дар дзеля дасягнення асноўнай абрадавай мэты – спынення крызісу. З прыходам хрысціянства ў аказіянальных абрадах з'явілася шмат царкоўных атрыбутаў, што маглі выкарыстоўвацца з нехрысціянскімі мэтамі.

Выбар месца правядзення аказіянальнага абраду быў абумоўлены спецыфікай крызіснай сітуацыі, а таксама сакральным сэнсам рытуальнай пляцоўкі, абрадавыя дзеянні праводзіліся каля водных аб'ектаў (ракі, возера, крыніцы, калодзежа), на палях, дарогах, перакрываваннях і г. д.

Спецыфіка адбору ўдзельнікаў абрадаў заключалася ў асаблівым сацыяльным статусе чалавека. Часцей галоўнымі выканаўцамі аказіянальных

абрадаў становіліся прадстаўнікі абшчыны, якія вызначаліся рытуальнай чысцінёй, што абумоўлівала ўдзел дзяцей, маладых дзяўчат і хлопцаў, а таксама ўдоў, салдатак, старых людзей. Такія патрабаванні былі звязаны з неабходнасцю магічнага ўздзеяння абраду, што дасягалася семіятычным характарам усіх абрадавых кампанентаў. Удзел маладых і цнатлівых дзяўчат або хлопцаў побач са старымі людзьмі ўяўляў сабой сімвалічнае падабенства да дзвюх фаз жыцця (маладосць – сталасць), што мела сакральны сэнс пры правядзенні аказіянальных абрадаў. Уплыў хрысціянства на выбар выканаўцаў абрадаў вызначаўся ў тым, што ў правядзенні рытуальных дзеянняў сталі прымаць удзел духоўныя асобы, якія занялі вядучую пазіцыю.

Такім чынам, абрадавыя кампаненты ў сваёй сукупнасці былі накіраваны на магічнае ўздзеянне на прыродную стыхію або з’яву, звязаную з прычынай з’яўлення крызіснай сітуацыі, з мэтай змянення парушэнняў рытму існавання чалавека ў свеце і ўладкавання гарманічнага жыцця.

Спецыфіка аказіянальных абрадаў цесна звязана з характэрнымі асаблівасцямі асноўнай прычыны іх правядзення: крызіснай ці крытычнай сітуацыі, якая можа датычыцца розных сфер жыцця – прыродных з’яў, здароўя чалавека ці свойскай жывёлы, бытавых сітуацый. У залежнасці ад гэтага можна ўмоўна вылучыць аказіянальныя абрады: метэаралагічныя, звязаныя са здароўем, бытавыя, звязаныя з сацыяльнымі крызісамі.

Метэаралагічныя аказіянальныя абрады праводзіліся падчас узнікнення катаклізмаў надвор’я, небяспечных для чалавека і яго гаспадаркі. Выкананне абрадаў, якія павінны былі ўздзейнічаць на прыродныя з’явы, звязвалася з шанаваннем людзьмі дзвюх стыхій – воднай і агнявой. Гэта вызначала спецыфіку абрадаў у дачыненні да выкарыстання прадметаў, што мелі сімвалічнае дачыненне да вады або агню, выканання рытуальных тэкстаў са зваротам да названых стыхій (або канкрэтных прыродных з’яў), правядзення абрадавых дзеянняў, накіраваных на наладжванне магічных сувязяў паміж зямнымі і нябеснымі эквівалентамі воднай і агнявой стыхій і г. д.

Аказіянальныя абрады праводзіліся з нагоды сітуацый, звязаных са здароўем чалавека або свойскай жывёлы, і ў большасці мелі ачышчальны характар. Яны былі накіраваны на абарону сваёй жыццёвай тэрыторыі ад уплыву іншых сіл, у выглядзе якіх уяўлялася хвароба. Абрады выконваліся з выкарыстаннем спецыяльных магічных сродкаў, закліканых ачысціць чалавека і яго жылую прастору, а таксама садзейнічаць далейшаму нераспаўсюджванню крызіснай сітуацыі. З гэтай мэтай ужываліся рытуальныя рэчы, якія мелі сакральны сэнс (напрыклад, «абыдзённы» ручнік), абрадавыя дзеянні, накіраваныя на сімвалічнае абмежаванне тэрыторыі хаты, двара або вёскі і г. д.

Правядзенне бытавых аказіянальных абрадаў было звязана з узнікненнем крызісных сітуацый, якія датычыліся гаспадарчай дзейнасці чалавека. Паколькі ў такіх абрадах цэнтральнае месца займала жылая прастора, што нібы ўвасабляла неабходныя ўмовы для існавання, то яе абарона і забеспячэнне камфорту становяцца асноўнымі абрадавымі функцыямі. Істотную ролю ў правядзенні бытавых аказіянальных абрадаў

адыгрываў рытуал прынясення ахвяры, які павінен забяспечыць станоўчыя адносіны іншых сіл і іх дапамогу ва ўсталяванні і падтрыманні жыцця на неабходным узроўні. Уплыў хрысціянскіх традыцый выявіўся ў тым, што ў бытавых аказіянальных абрадах сталі шырока выкарыстоўвацца царкоўныя атрыбуты і тэксты. Змяненне формы выканання і ў гэтым выпадку не прывяло да змянення сутнасці: абрадавыя дзеянні былі накіраваны на забеспячэнне перамогі над крызіснай сітуацыяй пры дапамозе звароту да вышэйшых сіл.

Сярод сацыяльных крызісаў асабліва цяжкімі для насельніцтва былі ваенныя дзеянні, якія перыядычна праходзілі на тэрыторыі Беларусі. Абрадавыя дзеянні і тэксты, што выконваліся ў крызіснай сітуацыі, былі звязаны з ахоўнай і ачышчальнай функцыямі і рэалізоўваліся праз магічнае замыканне прасторы (хаты, двара, вёскі), калектыўнае ўздзеянне (кансалідацыя намаганняў), ахвяраванне (аброчная тканіна, нітка, ручнік, хлеб) вышэйшым сілам.

Гісторыя бытавання аказіянальнай абраднасці вызначае яе шматлікія змяненні, звязаныя з разнастайнымі прычынамі: неаднаразовай зменай рэлігійных уяўленняў людзей, неабходнасцю прыстасавання духоўнай культуры да сацыяльных і палітычных умоў, пашырэннем навуковых ведаў пра прыродныя з’явы і працэсы, глабалізацыяй і інфарматызацыяй культуры. Гэтыя фактары ўплывалі на трансфармацыю аказіянальнай абраднасці, якая ўключала некалькі накірункаў: змяненні атрыбутыўнага апарату, функцыянальнай накіраванасці, сферы бытавання абрадаў, узмацненне драматызацыі. Істотнае пераўтварэнне аказіянальных абрадаў садзейнічала знікненню некаторых кампанентаў, а таксама пераходу захаваных элементаў у іншыя жанры беларускага фальклору, у прыватнасці, у дзіцячыя прыгаворы, прыпеўкі, заклічкі і іншыя.

Аказіянальная абраднасць змяшчае ў сабе элементы розных культурных пластоў, якія садзейнічалі развіццю і ўзбагачэнню абрадавай культуры. Аднак працэс трансфармацыі абрадаў быў звязаны таксама з такой з’явай, як страта магічнага сэнсу, што прывяло да фактычнага знікнення аказіянальнай абраднасці са сферы актыўнага ўжытку.

Для вербальнага кампанента беларускай аказіянальнай абраднасці характэрны такія жанры, як галашэнні, малітвы, песні, прыгаворы, заклінанні, замовы. Напрыклад, паэтыка беларускіх галашэнняў багатая на разнастайныя выяўленчыя сродкі, яны эмацыянальна насычаныя: *«Мая ты жабачка, мая ты квакушачка, усюды ты лазіш, усюды поўзаіш. Ты такая мокрынская... Дай нам дожджычку, як сама мокрынская!»* [5, с. 76]. Магічным тэкстам уласцівы імправізацыйны характар, накіраванасць на пэўны аб’ект, у якасці якога мог выступаць сам крызіс («чужыя сілы») або заступнікі чалавека (хрысціянскія – Ісус Хрыстос, Маці Божая, святыя; язычніцкія – стыхіі, зоркі, сонца і г. д.), апісанне рытуальных дзеянняў ці сімвалічнага абыгрывання сітуацыі або выйсця з яе ў тэксце, а таксама матывы выгнання, аховы, ачышчэння ад злых сіл. Напрыклад, падчас пажару

традыцыйным з'яўляўся зварот да святых: «*Святы Нікалай, прыступі-памагі, / Ляці да неба, агонь, бяры пламя з сабой*» [6, с. 803].

У тэкстах беларускіх аказіянальных абрадаў шырока ўжываюцца эпітэты, параўнанні, увасабленне, персаніфікацыя, алітэрацыя, алегорыя, гіпербала, сімволіка лікаў і асабістых імёнаў, інтанацыйна-сінтаксічныя сродкі. Асаблівасці выканання вербальных тэкстаў аказіянальных абрадаў былі абумоўлены магічнай функцыяй. Гэта звязана з гучнасцю вымаўлення тэкстаў (вельмі гучна ці, наадварот, ціха), а таксама з трохразовымі паўторамі слоў або фраз. Некаторыя абрадавыя тэксты дайшлі да нашых дзён у трансфармаваным выглядзе, яны захаваліся ў дзіцячым фальклору ў форме прыгавораў, прыпевак, заклічак і іншых жанраў: «*Сонейка, сонца, выгляні ў аконца, / Пасвяці нам трошку, дам табе гарошку*» [1, с. 358].

Такім чынам, аказіянальная абраднасць аб'ядноўвае абрадавыя дзеянні, рытуалы, нормы паводзін, магічныя і сімвалічныя вобразы, якія займалі ў жыцці чалавека вядучае месца падчас узнікнення асаблівых крызісных сітуацый: засухі, навальніцы, моцных маразоў, эпідэмій, пажараў, ваенных дзеянняў і г. д. Вывучэнне дадзенага тыпу абраднасці з'яўляецца вельмі перспектыўным, паколькі аказіянальныя абрады ўяўляюць сабой найбольш архаічны пласт традыцыйнай культуры, іх рэканструкцыя можа быць карыснай у межах даследавання ўсёй культуры. Вывучэнне аказіянальнай абраднасці раскрывае сутнасць і змест язычніцкіх уяўленняў, іх асэнсаванне дазваляе глыбей зразумець сістэму светаўяўлення старажытных беларусаў.

## ЛІТАРАТУРА

1. Дзіцячы фальклор / рэдкал.: К. П. Кабашнікаў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 736 с.
2. Жыцця адвечны лад: беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад., прадм., перакл. У. А. Васілевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998. – Кн. 2. – 607 с.
3. Зямля стаіць пасярод свету...: беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад., прадм., перакл., бібліягр. У. А. Васілевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1996. – Кн. 1. – 591 с.
4. Зямная дарога ў вырай: беларускія народныя прыкметы і павер'і. / уклад., прадм., перакл., паказ. У. А. Васілевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1999. – Кн. 3. – 475 с.
5. Раманава, Л. Абрад выклікання дажджу ў вёсках Чачэрскага, Кармянскага раёнаў Гомельскай вобласці / Л. Раманава // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў X Міжнар. навук. канф., Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2016 г. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 74 – 76.
6. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / А. М. Боганева [і інш.]; ідэя і агульн. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2013. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 2. – 1231 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена белорусская окказиональная обрядность в единстве специфических черт и проявлений. Раскрыты определяющие признаки и специфика компонентов окказиональной обрядности, проведена классификация белорусских окказиональных обрядов и обычаев согласно кризисным ситуациям, вызывающим их



проведение, очерчены особенности, причины и направления трансформации белорусских окказиональных обрядов в процессе исторического развития, определена жанровая специфика.

#### SUMMARY

The article considers the Belarusian occasional rite in the unity of specific features and manifestations. The defining features and specifics of the components of occasional rites are revealed, the classification of Belarusian occasional rites and customs according to the crisis situations that caused them is created, the peculiarities, reasons and directions of transformation of Belarusian occasional rites in the process of historical development are outlined.

## РАЗДЕЛ IV

### ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТНА КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

*Высоцкая Х. И.*

#### **СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ ПРИБАЛТИЙСКИХ СТРАН (ПО МАТЕРИАЛАМ 6-Й РИЖСКОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ ТРИЕННАЛЕ ИСКУССТВА ТЕКСТИЛЯ И ВОЛОКНА «ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ»)**

*Белорусская государственная академия искусств  
(Поступила в редакцию 15.02.2021)*

Рижская международная триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и новации» является одной из ведущих выставок современного художественного текстиля в Европе. Первая триеннале была проведена в 2001 г. по инициативе международной организации «Европейская текстильная сеть» (англ. «European Textile Network», сокращённо «ETN»), с тех пор организовано шесть триеннале. Их цель заключается в поощрении поиска новых нестандартных подходов и переосмыслении традиционных методов в художественном текстиле [1].

6-я Рижская международная триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и новации» проходила с 7 июня по 16 сентября 2018 г. Программа состояла из нескольких выставочных проектов, конференции, семинаров и мастер-классов. Главная выставка получила название «Идентичность» и проходила в выставочном зале Латвийского национального художественного музея «Arsenāls». В выставке принял участие 91 художник из 26 стран [2, с. 7]. 6-я триеннале была приурочена к Государственной программе празднования столетия Латвии [2, с. 8]. Литва и Эстония также отмечали столетие в 2018 г., поэтому художникам Прибалтийских стран было уделено особое внимание: их произведения экспонировались отдельным блоком, а после окончания триеннале эта часть проекта была показана в Эстонии и Литве.

Ещё в 1960 – 1970-е годы в СССР художники Прибалтики выделялись тем, что на общем фоне советских монументальных гобеленов соединяли опыт народных традиций с нестандартными и новаторскими подходами в художественном текстиле. В. И. Савицкая отмечала, что «именно глубокое проникновение художников республик Советской Прибалтики в законы формообразования народного искусства позволило успешно трудиться над созданием целостной системы образов, отражающих современную действительность» [3, с. 5].

В XXI в. произведения прибалтийских художников представляют собой уникальную картину современных тенденций развития искусства текстиля. С одной стороны, они чтят традиции, а с другой – занимаются смелыми поисками в форме, материале и технике исполнения.

Рассмотрим особенности искусства текстиля Прибалтики с точки зрения применяемых материалов и технологий. Мы проследим, как художники выходят за рамки «чистоты» таких традиционных текстильных техник исполнения, как ручное ткачество, вышивка, валяние и применение традиционных материалов (волокно, нить, ткань). Переосмысление текстильных традиций может проявляться в разной степени усложнения подходов, начиная от применения нетрадиционных материалов и авторских техник до современных технологий и полного отказа от текстильного материала в производстве.

На 6-й Рижской международной триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и новации» из 37 произведений прибалтийских участников только 3 художника представили классические гладкотканые гобелены. Феликсас Якубаускас (Feliksas Jakubauskas, род. 1949 г., Литва) является ведущим художником современного литовского гобелена, лауреатом национальных и международных премий. Триптих «Свет с Востока» (2017) выполнен в традиционной для художника манере, для которой характерно сочетание техники гобеленового и саржевого ткачества, смешение шерстяных и шёлковых нитей. Композиция триптиха включает в себя живописные и графические элементы, по изобразительному характеру близкие абстрактной живописи Василия Кандинского. Ещё одним классиком современного гладкотканого гобелена на триеннале был Пеэтер Куутма (Peeter Kuutma, род. 1938 г., Эстония). Его работа «Приветствие из космоса» (2015) – образец лучших традиций гобелена XX в., которые отличаются лаконичностью плоскостной композиции, тонкостью колорита, высокой техникой исполнения. Художница Иева Крумина (Ieva Krūmina, род. 1964 г., Латвия), заведующая кафедрой художественного текстиля Латвийской академии искусств, представила на триеннале гладкотканый гобелен в золотистых оттенках «Преодоление гравитации» (2017), сотканный из шерсти, льна, шёлка, вискозы и синтетических нитей. Визитная карточка художницы – работа с материалами, имитирующими драгоценные металлы. В своём творчестве Иева Крумина часто комбинирует люрексные нити, сусальное золото, пластик, кожу и экспериментирует с этими материалами в гобелене, вышивке и аппликации.

По мнению В. И. Савицкой, «художникам школы латышского гобелена, пожалуй, в наибольшей степени присущ беспокойный дух постоянного стремления к эксперименту» [3, с. 6]. Яркий тому пример – Эгилс Розенбергс (Egils Rozenbergs, род. 1948 г., Латвия), работающий на стыке традиций и новации в авторском гобелене. В своих тканых произведениях художник комбинирует пряжу натурального происхождения (лён, шерсть) с синтетическими нитями (полиэстер, нейлон, акрил) и «не текстильными» материалами (полипропилен, медь, магнитная лента). На 6-й Рижской триеннале Э. Розенбергс был в составе экспертного жюри и в рамках внеконкурсной программы представил гобелен «Синий – самый тёплый цвет» (2017). Эта работа наглядно показывает его авторский стиль: абстрактная композиция одновременно напоминает узоры древних

цивилизаций и компьютерные микросхемы. Изобразительный язык декоративный и графический, а колорит состоит из трёх основных цветов: коричневого, получаемого за счёт переплетения нитей и кассетной плёнки, синего (пластиковый шнур) и оранжевого (медная проволока). На выставке параллельной программы триеннале «Цвета гобеленов» экспонировались два гладкотканых монументальных гобелена Э. Розенберга из серии «Созерцания – Размышления» (2018), выполненные на французской мануфактуре гобеленов «Mobilier national». В рамках триеннале проходила и персональная выставка художника «Преобразование» (07.05 – 26.08.2018), концепция которой затрагивала темы «Преображения Господня», эмоционального преобразования и «метаморфозы» формы [4, с. 6].

Рассмотрим художников, работы которых демонстрируют максимальный уход от текстиля как материала и техники исполнения. На первый взгляд, подобные произведения в принципе сложно отнести к направлению искусства текстиля. Это пограничная область, базирующаяся на идее безграничных экспериментов по смешению материалов, техник и авторских подходов, где образ нити, волокна или ткани едва улавливается искушённым зрителем и профессионалом в этой области. Присутствие произведений такого рода на Рижской триеннале, а также на многих других выставках современного текстиля по всему миру говорит о необходимости считаться с этой тенденцией времени.

Питерис Сидарс (Pēteris Sidars, род. 1948 г., Латвия) является первопроходцем в экспериментальном текстиле Прибалтики. Его авангардные произведения сложно назвать текстильными, так как художник практически не работает с текстильными материалами и техниками. Основным материалом в его художественных поисках является пластик, резина, акрил, картон, монтажная пена, которые он подвергает авторским манипуляциям. Художник создаёт яркие абстрактные произведения, где силу воздействия цвета на зрителя можно сравнить с живописью Марка Ротко, а экспрессивность и активность фактуры – с полотнами Джексона Поллока. На 6-й Рижской триеннале Питерис Сидарс представил настенную инсталляцию «Прикасаюсь к морю» (2017), состоящую из более чем ста объёмных элементов, по форме напоминающих камни. Художник подвергал плавлению пеноматериалы, покрытые полиэтиленовой плёнкой разного цвета. Расплавленный полиэтилен приобретал волокнистую поверхность и ассоциировался с текстильными материалами. Во многих местах верхние слои полиэтилена были прожжены до дыр, от чего проявлялись следующие слои плёнки или пены. Всё это напоминало каменистую поверхность морского дна.

Ингрида Суна (Ingrīda Sūna, род. 1954 г., Латвия) – ещё одна художница, в основе творчества которой лежит идея переосмысления текстильных свойств в нетрадиционных формах, техниках и материалах. Художница исследует эстетику ажурных плетений и кружев и уделяет большое значение работе с пространством и светотенью. В 1990 – 2000-е годы она создавала гобелены с открытой основой, висящие в пространстве,

наподобие сетей. В 2010-х годах вместо тканых полотен И. Суна начала использовать каркасы из готовых металлических сеток, на которые точечно накручиваются белые пластиковые зажимы, в быту используемые для упаковки хлеба. В экспозиции триеннале была представлена инсталляция «Светящиеся узоры» (2017). При рассмотрении на большом расстоянии произведение завораживает необычным эффектом воздушности и свечением россыпи белых точек на тёмном фоне, складывающихся в декоративный орнаментальный рисунок и напоминают кружево. На близком расстоянии работа шокирует простотой технического исполнения и приземлённостью материалов; на многих пластиковых элементах пропечатана дата изготовления. Работы Э. Розенбергса, И. Суна и П. Сидарса открывали экспозицию триеннале. Их произведения задавали тон всей выставке и давали понять, что этот проект не про декоративное искусство в его традиционном представлении.

Полный уход от текстильных материалов и переосмысление эстетики кружева также демонстрирует художник Роланд Крутовс (Roland Krutovs, род. 1979 г., Латвия). С помощью авторского подхода он создаёт ажурные плоскостные объекты из полиэтилена и металла на различные темы из социальной и культурной жизни. Художник не уточняет технику исполнения, но мы можем предположить, что это лазерная резка. Зачастую ключевым элементом композиции является фигура человека. На 6-й Рижской триеннале он представил работу «Флориография» (2017). Будучи победителем многочисленных международных премий в области современного текстильного искусства, он неоднократно доказал право на существование его художественного метода в данной области.

Имитацию кружева, но уже текстильными материалами мы видим и в объёмно-пространственной инсталляции «Многомерный человек» (2016) Ауне Таамал (Aune Taamal, род. 1963 г., Эстония). Художница создаёт мягкие полупрозрачные полотна из полиэстера, хлопка и шёлка, соединяя эти материалы ручными и машинными стежками. Как и у Р. Крутовс, в центре композиции А. Таамал находятся фигуры человека, окружённые орнаментальными полотнами, наподобие гиперболизированных кружевных салфеток.

Художница Байба Осите (Baiba Osite, род. 1958 г., Латвия) в своей творческой карьере исследует разные возможности комбинирования традиционных и новых текстильных методов, будь то валяние войлока, ткачество, вышивка или цифровая печать [5]. В 2010-х годах она активно разрабатывала идею создания настенных таписсерий из прибитого к берегу дерева (англ. термин «driftwood»). В этом материале Б. Осите видит отражение разбитых человеческих судеб, надежду и поиски истинной идентичности [2, с. 126]. Произведение «На берегу», представленное в экспозиции 6-й Рижской триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и новации», состояло из тысячи фрагментов веток, найденных на берегу моря. В работе прослеживается нарочитая эстетика ворсового ковра. За произведение «Субстанция» (2017), выполненное в аналогичной технике,

художница была удостоена награды на международной биеннале современного искусства текстиля «Contextile 2018» (Португалия). Победа на выставке такого уровня говорит о признании международным текстильным сообществом данного видения современного искусства текстиля [6].

Проследим, какими нестандартными подходами пользуются современные художники при работе с техникой вышивки. Визитная карточка Северии Инчираускайте-Криауневичене (Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, род. 1977 г., Литва) – вышивка крестиком по старым металлическим предметам утилитарного предназначения. Северия соединяет в художественных объектах примитивные цветочные мотивы из массовой и народной культуры с предметами из реальной жизни, например, ржавыми и прогнившими вёдрами, лопатами, лейками, кухонными мисками, сковородами и даже деталями автомобиля [6]. Такое неожиданное соединение женского рукоделия, реди-мэйда, китча и поп-культуры выделяет художницу на фоне других текстильщиков. На 6-й Рижской международной триеннале искусства текстиля и волокна она показала инсталляцию «Убивая во имя мира» (2016), в которой цветочные узоры покрывали поверхность солдатских касок, побывавших в разных зонах военных действий. В основе концепции работы лежит одноимённая песня 1966 г. американской группы «The Fugs», критикующая войну во Вьетнаме [2, с. 72]. Цветочными мотивами на простреленных касках Северия осуждает насилие и призывает к миру и пацифизму.

В основе творческого метода художницы Лины Йонике (Lina Jonike, род. 1969 г., Литва) лежит идея соединения чёрно-белой фотографии и цветной вышивки гладью. Художницу волнуют темы национальной и культурной идентичности, женственности и телесности. Её работы наполнены эротизмом, лиричностью и таинственностью образов [7]. В произведении «Автопортрет» (2016), представленном на 6-й Рижской триеннале, она размышляет на тему национальной идентичности на примере жанровой сцены о литовской традиционной бане [2, с. 80]. На широкоформатную фотографию с изображением обнажённого женского тела накладывается прозрачная пластиковая панель с вышитым изображением традиционного головного убора – намитки. Благодаря многослойности композиции создаётся ощущение, что в одном произведении мы одновременно наблюдаем несколько исторических эпох. Эта работа была удостоена почётного признания Латвийского национального художественного музея.

Во многом благодаря творчеству Йозефа Бойса с 1960-х годов и по настоящий момент наблюдается большой интерес к возможностям формообразования в войлоке. Объёмные произведения из этого материала всё чаще отождествляются с мягкой скульптурой. На 6-й Рижской международной триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и новации» выделялись антропоморфные войлочные арт-объекты Гедре Криаучоните (Giedre Kriaucionyte, род. 1970 г., Литва) и Эгле Ганда Богданиене (Egle Ganda Bogdaniene, род. 1962 г., Литва). Обе художницы

работают с образом человека и используют мериносную шерсть белого цвета, что создаёт связь с классической мраморной скульптурой. В целом, изображение человека – один из самых распространённых жанров круглой фигуративной скульптуры.

В серии «Женские портреты» (2015) Гедре Криаучоните обратилась к традиционным деревянным скульптурам Литвы, изображающим христианских святых. Используя технику сухого валяния, художница стремилась передать атмосферу святости за счёт повтора стилистики сакральных форм. В экспозиции она также представила фотографии многократно увеличенных портретов войлочных скульптур, в которые путём фотомонтажа были добавлены фото глаз самой художницы. Это создавало устрашающую ассоциацию с ожившими идолами. Инсталляция «Рождение» (2006 – 2017) Эгле Ганда Богданиене состояла из множества войлочных форм, в разной степени напоминающих человеческие эмбрионы. Произведение дополнял натуралистичный видео-арт, в котором фрагменты этих форм были засняты на чёрном фоне и ассоциировались с утробой матери. В концепции работы художница связывает чудо рождения человека с началом вселенским: «Рождение – это и конец, и начало, конечная метафора всех начал» [2, с. 38].

Таким образом, 6-я Рижская международная триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и новации» продемонстрировала широкий спектр возможностей современного искусства текстиля. В произведениях художников Прибалтики традиционные техники и новые технологии соединены с культурными особенностями и народными традициями.

Художники переосмысливают эстетику традиционных техник кружевоплетения, вышивки, ткачества, войлоковаления и применяют их в новой форме и контексте. В то время как П. Куутма, Ф. Якубаускас и И. Крумина с большим трепетом и уважением к истории продолжают традицию классического гобелена, Э. Розенбергс в гобеленовом ткачестве использует магнитную ленту и полиэтиленовый шнур. С. Инчираускайте-Криауневиене вышивает крестиком по металлическим объектам, а Л. Йонике – гладью по фотографии. Отталкиваясь от ажурных свойств кружева, И. Суна, Р. Крутовс и А. Таамал экспериментируют с нетрадиционными материалами (металл, пластик) и применяют авторские техники для создания полупрозрачных плоскостных и объёмно-пространственных арт-объектов. Художницы Г. Криаучоните и Э. Ганда Богданиене создают антропоморфные текстильные скульптуры из войлока, а также включают в текстильные произведения фотографию и видео-арт. П. Сидарс и Б. Осите полностью отказываются от текстильных техник и материалов, оставляя в своих произведениях едва уловимый намёк на идею присутствия «волокна».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 4th Riga International Textile And Fiber Art Triennial: Tradition & Innovation [Electronic resource]. – Mode of access:

[https://www.tapestryart.eu/091\\_exhib/091\\_pics/riga/global\\_intrigue\\_regulations.pdf](https://www.tapestryart.eu/091_exhib/091_pics/riga/global_intrigue_regulations.pdf). – Date of access: 05.01.2020

2. 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial Tradition and Innovation: Identity / The Latvian National Museum of Art; ed. of the catalogue V. Raudzeps. – Riga : Jelgavas tipografija, 2018. – 264 p.

3. Савицкая, В. И. Современный советский гобелен / В. И. Савицкая. – М. : Советский художник, 1979. – 215 с.

4. Egils Rozenbergs: Transfiguracija / The Latvian National Museum of Art ; curator and ed. D. Lamberga. – Riga : Al Secco, 2018. – 48 p.

5. Baiba Osīte [Elektroniskais resurss] / Latvian Textile Arts Association – Piekļuves režīms: <https://www.ltm.lv/ru/about/baiba-os%C4%ABte/>. – Piekļuves datums: 06.01.2021.

6. Severija Inčirauškaitė-Kriaunevičienė [Electronic resource] / Zoneone Arts. – Mode of access: <https://zoneonearts.com.au/severija-incirauškaite-kriauneviciene/>. – Date of access: 08.01.2021

7. Lina Jonike Photography & Thread [Electronic resource] / Forum Forts – Mode of access: <http://gunnarssonforum.blogspot.com/2009/09/lina-jonike-photography-thread.html>. – Date of access: 08.01.2021

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены характерные особенности и основные тенденции развития современного художественного текстиля стран Прибалтики на материалах 6-й Рижской международной триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и новации». Данный международный проект отражает мировые тенденции и перспективы развития профессионального художественного текстиля как уникального направления пластического искусства в начале XXI в.

#### SUMMARY

The article considers the characteristic features and main development trends of contemporary textile art of the Baltic countries as exemplified at the 6th Riga International Triennial of Textile and Fiber Art «Traditions and Innovations». Studying the materials of this international project allows us to analyze global trends and prospects for the development of professional textile art, which is a unique field of plastic arts at the beginning of the XXI century.

*Гурченко А. И.*

### **ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 04.03.2021)*

История взаимодействия художественной культуры устной и письменной традиции насчитывает многие столетия и своими корнями уходит в глубокое средневековье. Как подчёркивает Ю. Келдыш, соприкосновение письменного профессионального искусства и устного народного творчества в те далёкие времена было намного более тесным, чем в Новое время [1, с. 36]. Причиной тому являлся огромный удельный вес, который имело традиционное народное творчество в художественной культуре средневекового общества. В качестве одного из доказательств выдвинутого тезиса автор отмечает следующее: «Фольклор восполнял тот вакуум, который создавался отсутствием письменных форм светского



музыкального искусства. Народна песня, искусство народных “игрецов” – исполнителей на народных музыкальных инструментах – были распространены не только среди трудящихся низов, но и в высших слоях общества вплоть до княжеского двора» [1, с. 38]. Исследователь М. Азадовский подтверждает данную тенденцию и отмечает интерес старого русского общества к фольклору, который был устойчивым, несмотря на многочисленные запреты [2, с. 144]. Тем не менее, между устной и письменной культурой существовало не мало противоречий.

Христианская церковь крайне враждебно относилась к традиционному народному творчеству, которое позиционировалось как греховное, порочное и отдаляющее человека от истинной веры, так как предполагалось, что оно могло отвлечь от искренней молитвы и посещения храма. Однако подлинной причиной такого отношения являлась тесная связь фольклора с язычеством, элементы которого его буквально пронизывали [2, с. 9]. Так, в обряде Коляды у многих славянских народов использовались маски животных, среди которых одной из самых распространённых была маска козы, в чем современные исследователи видят связь с представлениями древних индоевропейцев о козе как о сакральном животном, образ которого ассоциировался у них с жизненными силами природы [3, с. 391, 393]. Ещё в дохристианский период у европейских народов существовала традиция восхваления хозяев домов песнями-молитвами и песнями-поздравлениями (наподобие колядований), сулившими, как считалось, богатый урожай, здоровье и благополучие. Наличие языческих элементов характерно также для аналогов Масленицы, Купалья и других обрядов и праздников в культуре устной традиции европейских народов. В связи с этим традиционное народное пение, танцы и игра на музыкальных инструментах жёстко осуждались церковью и приравнивались к идолослужению. Строго обличались в греховности не только совершающие этот творческий акт, но и их публика. Довольно критическим было отношение к традиционным народным ремёслам и декоративно-прикладному творчеству: всевозможные фигурки и амулеты, изготавливаемые мастерами, трактовались как свидетельство идолопоклонничества и средство магического воздействия на природу и человека.

Вместе с тем, как подчёркивает Ю. Келдыш, несмотря на присутствовавший антагонизм, разделение сфер письменной и устной традиции было отнюдь не механическим и абсолютным. Враждебность не исключала двухстороннего взаимодействия. Размышляя о влиянии фольклора на письменное церковное искусство автор отмечает следующее: «Все наиболее существенные, принципиальные новшества, возникшие в средневековой культовой музыке, имели своим источником народное творчество» [1, с. 38]. В этой связи исследователь указывает на «народные корни» многоголосья в европейской культовой музыке, интонационного строя в русском церковном пении и т. д. Данную тенденцию в исследовании «История русской фольклористики» подтверждает М. Азадовский: «Стихия народного творчества разными путями, несмотря на усиленную борьбу с ней

церкви и власти, проникала в древнюю письменность, подобно тому как прочно и крепко держалась она в быту всех слоев народа. Старинные книжники, авторы житий и летописцы порой невольно для себя включают в свои повествования песенные отзвуки, сказания, народные легенды, которые чаще всего они принимают за подлинные исторические рассказы. Помимо того, отдельные книжные любители записывают песни, легенды, сказки, народные анекдоты, особенно пословицы, из которых порой составлялись целостные самостоятельные сборники» [2, с. 9]. Но, несмотря на выделенные связи, такого рода формы взаимодействия фольклоризмом как явлением в искусстве назвать ещё нельзя.

На протяжении многих столетий композиторы, художники, поэты, писатели, драматурги время от времени обращались в своих произведениях к воплощению фольклорных сюжетов и созданию народных образов. Говоря об искусстве эпохи Возрождения, нельзя не вспомнить гравюры немецкого художника А. Дюрера, который в своём творчестве затрагивал данную тематику («Крестьянин с женой», 1497 г.; «Три беседующих крестьянина», около 1497 г.; «Волынщик», 1514 г.; «Танцующие крестьяне», 1514 г.; «Крестьянская пара на рынке», 1519 г.). Ещё объёмнее эта тема представлена в работах другого крупнейшего представителя Северного Возрождения – нидерландского художника П. Брейгеля (Старшего), которому из-за особого внимания к теме жизни простого народа даже было дано прозвище «мужицкий», «крестьянский художник». Кисти мастера принадлежат такие картины, как «Битва Масленицы и Поста» (1559), «Сенокос» (1565), «Жатва» (1565), «Крестьянская свадьба» (около 1568 г.), «Крестьянский танец» (около 1568 г.) и другие. В контексте воплощения мотивов народного творчества одной из интереснейших работ П. Брейгеля (Старшего) является картина «Фламандские пословицы» (1559), которую называют своего рода энциклопедией фольклора. На сравнительно небольшом живописном пространстве картины (117х163 см) демонстрируются иллюстрации к более чем 100 пословицам, поговоркам и другим устнопоэтическим жанрам.

Обращение к традициям народного творчества было характерно и для эпохи барокко. В этой связи уместно вспомнить фольклорную основу мелоса произведений И. С. Баха, который как использовал адаптированный к академическим канонам крестьянский и городской немецкий фольклор, так и создавал стилизованные авторские мелодии «в народном духе». Примером может послужить «Крестьянская кантата» (1742), где композитор апеллировал к песенным и танцевальным народным мелодиям. Наряду с музыкальным материалом, фольклорный подтекст прослеживается в кантате на уровне сюжета, в котором представлены образы крестьянки Мике и её мужа. Помимо «Крестьянской кантаты» И. С. Бах обращался к музыкальному фольклору в «Гольдберговских вариациях», «Хорошо темперированном клавире», сюитах для виолончели *solo*, инвенциях и других произведениях [4]. В контексте данной тенденции не являлся исключением другой гений эпохи – Г. Ф. Гендель, который не раз прибегал к введению элементов фольклора в ткань своих произведений. Во времена барокко обращение к

традициям народного творчества было характерно и для искусства белорусских земель, которые вначале входили в состав Речи Посполитой, а после её раздела стали частью Российской империи. Одни из первых среди дошедших до наших дней примеров введения в авторское произведение элементов фольклора составляли основу репертуара школьных театров – любительских коллективов, которые функционировали в многочисленных духовных учебных заведениях (академиях, коллегиумах, братских школах). О. Дудинова в этой связи указывает на присутствие элементов белорусского поэтического и музыкального фольклора в интермедиях драм школьных театров (в качестве наиболее показательного примера автор называет интермедию «Ігра Фартуны») [5, с. 71]. Фольклорные мотивы прослеживаются в сюжетах интермедий, в центре которых, как правило, был образ простого крестьянина («Селянін і студэнт», «Іван і царкоўны стораж», «Мужык» и др.). Несмотря на приведённые факты, говорить об использовании авторами фольклоризма как метода во времена барокко ещё рано.

В эпоху классицизма в очередной раз в истории художественной культуры проявился интерес к традициям народного творчества, трактовка которых в авторском произведении была условна и декоративна. Тем не менее, искусство становилось «всё более чувствительным к локальным темам, сюжетам, образам, к народно-жанровым мотивам» [6, с. 3]. Пасторальные сюжеты и образы крестьян, крестьянок, пастухов, пастушек стали активнее использоваться авторами. Ярко выраженной данная тенденция была в оперном искусстве разных стран. Наиболее показательны в этом отношении первые русские оперы «Анюта» (1772), «Мельник – колдун, обманщик и сват» (1779), «Как поживёшь, так и прослывёшь, или Санкт-Петербургский гостиный двор» (1779), «Несчастье от кареты» (1779) и другие. Помимо приведённых примеров, воплощение фольклорных сюжетов и народных образов было характерно и для опер белорусских композиторов. Одной из них является «Агатка, альбо Пръезд пана» (1784 г., композитор Я. Д. Голланд) – первая профессиональная опера, написанная в Несвиже и представленная вниманию публики там же в частновладельческом театре Радзивиллов. В сентиментальной любовной истории, главной героиней которой является сельская девушка Агатка, нашли воплощение мотивы из народной жизни. Другими примерами использования фольклорной тематики на уровне сюжетов и образов являются оперы «Чужое багацце нікому не служыць» (1785 г., композитор Я. Д. Голланд), «Апалон-заканадаўца, або Рэфармаваны Парнас» (1789 г., композитор Р. Вардоцкий), песни М. К. Огинского и другие. В этой связи, говоря о фольклорных элементах в искусстве, О. Дудинова отмечает следующую тенденцию, которая в анализируемый период начала постепенно набирать силу: «Сам факт обращения к этому источнику (к фольклору. – А. Г.) оказался чрезвычайно важным для художественной культуры и особенно для культур славянских стран, где крестьянский «фермент» становится не просто символом западной моды, но выразителем и проявлением генетического, почвенного

происхождения» [5, с. 162]. Что касается белорусских земель, то использование потенциала фольклорных традиций для формирования национального искусства в данный период характерно ещё не было, так как этому не способствовала политическая и социокультурная ситуация.

В эпоху классицизма интерес к фольклорной тематике начали проявлять и русские художники. Хрестоматийной является работа И. Аргунова «Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784), на которой образ девушки передан автором с невероятной правдивостью и неподдельной симпатией. Впечатляет этнографическая достоверность в изображении традиционного праздничного костюма крестьянки Московской губернии, а также скромность и доброта героини. Помимо работы кисти И. Аргунова фольклорные мотивы характерны для картин А. Вишнякова «Крестьянская пирушка» (конец 1760 – начало 1770 г.), М. Шибанова «Крестьянский обед» (1774) и «Празднество свадебного договора» (1777), И. Танкова «Праздник в деревне» (1779), «Сельский праздник» (1790-е гг.) и другие. С каждой эпохой внимание к фольклору постепенно усиливалось, однако во времена классицизма фольклоризм как метод осмысления традиций устного народного творчества ещё не сформировался.

В этой связи В. Антонец в диссертационном исследовании «Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: историко-методологическое исследование» акцентирует внимание на том, что во 2-й половине XVIII в. в большинстве европейских культур для музыкального искусства как основного вида художественного творчества эпохи классицизма, в котором отражались ключевые идейно-творческие постулаты времени, были характерны примеры проникновения «кочующих фольклорных мотивов» [7, с. 63]. В данный период начал формироваться так называемый «сословный» фольклоризм, специфика которого состояла в том, что в авторском произведении аутентичный первоисточник использовался исключительно как признак конкретной социальной среды. Кроме того, согласно классицистской тенденции универсализации фольклорный материал кардинально трансформировался в соответствии с академическими канонами до уровня полного нивелирования этноспецифических черт и абсолютного «растворения» аутентичного материала в произведении искусства. На данную тенденцию в монографии «Композитор и фольклор» также обратил внимание Г. Головинский, подчеркнув следующее: «Даже у Гайдна – самого «народного» композитора XVIII в. – многочисленные темы из фольклора разных народов не влекут за собой какой-нибудь перестройки музыкального языка: все они, особенно в ходе развития, звучат одинаково, по-гайдовски и, что ещё важнее, по-общеευропейски» [8, с. 58]. Следующая цитата из монографии Г. Головинского также подтверждает выдвинутый тезис о специфике осмысления фольклора в анализируемый период: «В соответствии с эстетикой XVIII в. сам обряд (свадебный. – А. Г.) воспроизводился в сглаженном, “окультуренном” виде; задача передать дух породившей его среды, атмосферу подлинной деревни, наконец, сочетание

истой веры в магию ритуала со стихийным разгулом – такая задача не только не ставилась, но и показалась бы чудовищной в ту эпоху» [8, с. 68].

Характерной чертой классицистского подхода к введению фольклора в ткань авторского произведения было отсутствие установки, направленной на отражение национального своеобразия этого элемента корневой культуры, эстетическая потребность в котором ещё не сформировалась. В отличие от аналогичных примеров в австрийской, немецкой, русской и польской культурах на белорусских землях первые примеры осознанного обращения к «простонародной» музыке базировались не на «своём», а на польском материале, что было опосредовано спецификой этнической ситуации в стране [7, с. 63, 64]. Таким образом, становится абсолютно очевидным, что об осмыслении фольклорных традиций в искусстве классицизма утверждать не приходится.

Таким образом, все приведённые примеры обращения авторов к фольклорным мотивам не позволяют говорить о фольклоризме как сформированном явлении, а лишь указывают на наличие определённого интереса к данной тематике, которая была характерна для искусства ещё со времён Средневековья и с разной степенью интенсивности проявлялась вплоть до эпохи классицизма. Ярко выраженный общественный и научный интерес к традиционному народному творчеству с учётом его значимости для формирования национального по своей сути искусства станет характерен во второй половине XVIII в. и найдёт отражение в идеях предромантиков, а позднее и романтиков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш, Ю. В. Народное и профессиональное искусство / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : в 10 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 36 – 44.
2. Азадовский, М. К. История русской фольклористики / М. К. Азадовский ; сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М. : Ин-т русской цивилизации, 2014. – 1056 с.
3. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2007. – Т. 10. Славянскія этнакультурныя традыцыі / І. У. Чаквін, А. У. Гурко, Т. І. Кухаронак. – 513 с.
4. Кершнер, Л. М. Народно-песенные истоки мелодики Баха / Л. М. Кершнер. – М. : Государственное музыкальное изд-во, 1959. – 102 с.
5. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
6. Музыка Беларусі эпохі Класіцызму : хрэстаматыя па курсу «Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя» / склад. і аўт. уст. арт. В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2006. – 93 с.
7. Антоневи́ч, В. А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: историко-методологическое исследование / В. А. Антоневи́ч. – Минск : БГАМ, 1999. – 271 с.
8. Головинский, Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX – XX веков / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается обращение к фольклорным мотивам на уровне апеллирования к сюжетам, образам, аутентичным первоисточникам в истории

европейского искусства, начиная от средневековья до эпохи классицизма. Автор приходит к выводу, что данная практика отражала определённый интерес авторов к народной тематике. Что касается осознанного обращения к фольклору как маркеру национального своеобразия, то внимание к традиции народного творчества станет характерно в эпоху романтизма и явится мощным стимулом развития национального искусства многих европейских народов.

#### SUMMARY

This article examines the appeal to folklore motives at the level of appeal to plots, images, authentic primary sources in the history of European art from the Middle Ages to the era of classicism. The author comes to the conclusion that this practice reflected a certain interest of the authors in folk topics. As for the conscious appeal to folklore as a marker of national identity, this kind of attention to the tradition of folk art will become characteristic in the era of romanticism and will be a powerful stimulus for the development of the national art of many European peoples.

*Ефремова И. В.*

### **АМБИВАЛЕНТНОСТЬ КАК СМЫСЛОВОЕ КАЧЕСТВО ПРИДВОРНЫХ БАЛОВ ЭПОХИ ФРАНЦУЗСКОГО АБСОЛЮТИЗМА**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 09.11.2020)*

В системе классификации балов по социальному признаку особый интерес представляют балы придворные, проводимые при дворе монархов различных историко-культурных эпох и стран. Своей кульминационной стадии подобные мероприятия достигли во времена расцвета французского абсолютизма в годы правления Людовика XIV. Обозначенный «особый интерес» этих балов, прежде всего, состоит в их семантической неоднозначности, проявлявшейся на уровне «единства и борьбы» противоположных категорий – «свободы – несвободы», «развлечения – обязанности». Эта смысловая амбивалентность придворных балов даёт повод к размышлениям.

Придворные балы, как порождение праздного класса с характерным для него «непроизводительным характером деятельности» (Т. Веблен), носили ярко выраженный репрезентативный характер и служили политическим целям: а) официальные балы с участием круга наиболее знатных и влиятельных лиц способствовали укреплению позиций Франции на европейской политической арене (подчинённость внешнеполитическим интересам); б) неофициальные балы с участием большого числа придворных помогали монарху решать проблемы внутренней политики, которая состояла, в том числе, в постоянном контроле монархом подчинённой ему аристократии (для устранения возможных проявлений её недовольств и бунтов). Если официальные балы входили в сферу государственного управления, то неофициальные представляли собой одну из форм, входящую в область развлечений. Как писал А. Дюма, «Луи XIV, организуя бесконечные праздники, преследовал две цели: <...> он увеличивал королевскую власть и ослаблял дворянство <...> для

поддержания роскошной жизни большая часть дворян или проживала свои родовые имения, или, не имея такового, входила в долги, а разорившись, все попадали в совершенную зависимость от короля. С другой стороны, по множеству иностранцев, съезжавшихся в Париж на праздники, казна получала суммы, вдвое больше тех, которые издерживала. Таким образом, праздники приносили государству выгоду, а Луи XIV мало-помалу становился божеством, лучезарным светилом Европы» [1, с. 501].

Участниками придворных балов каждого типа выступали придворные – королевская свита, «играющая» короля и имеющая свою иерархию. Верхушку придворной «лестницы» составляли родственники короля. Ступенькой ниже находились придворные, занимающие многочисленные штатные должности при дворе. Иерархический список завершали придворные, не имеющие штатных должностей, а находящиеся при дворе по своему желанию с целью добиться королевского внимания и милости (количественно именно они составляли основную массу королевской свиты). Очевидно, что обозначенная нами выше праздность, преломляясь сквозь специфику жизни придворных, занимающих либо не занимающих штатные должности, проявлялась в различной степени. Первые, в отличие от вторых, постоянно живя в монаршей резиденции и находясь «при короле», в той или иной степени были заняты выполнением своих обязанностей, потому на праздность в смысле безделья у них оставалось не так много времени (это зависело от занимаемой должности). Вторые же, не занятые ничем и живущие в собственных особняках вдали от королевского дворца, приезжали ко двору лишь по мере необходимости, а потому праздность составляла основу их бытия. Не связанные служебными обязанностями, они располагали огромным количеством свободного времени, порождающего состояние постоянной скуки, которое надо было чем-то «убить». По верному замечанию М. Неклюдовой, «придворное существование <...> генетически связано с этим понятием <...> Придворное существование чревато скукой, оно покоится на скуке, которая прикрывается праздниками» [2]. В этом контексте приглашение придворных на всякого рода празднично-увеселительные мероприятия (в том числе и на придворные балы) являлось прекрасным способом решения проблемы их (придворных) бесцельного времяпрепровождения.

Значительное количество свободного времени, праздность и скука порождали у придворных (прежде всего у тех из них, кто не был «скован» узами штатных должностей) желание «выйти» за пределы однообразия повседневности. Участие в балах было для них настоящим событием, приглашение на которое расценивалось как знак особого расположения монарха, свидетельствовавший о принадлежности к кругу избранных и поднимавший их самооценку и чувство собственной значимости; событием, способным в корне изменить их жизнь к лучшему, будь на то воля короля. Жизнь придворных, лишённая многообразия внешних впечатлений, представляла собой достаточно скучное существование в рамках различных, весьма предсказуемых ситуаций. Эта жизнь приобретала ценность и

наполнялась определённым смыслом лишь тогда, когда в ней происходили какие-то события. Можно с уверенностью сказать, что придворный жил «от события к событию», в роли которых как раз и выступали разнообразные и многочисленные развлечения и празднества при дворе, наглядно отражающие устойчивую позицию Короля-Солнца об их пользе для государства: «Общее веселье создаёт у придворных ощущение лестной близости к монарху, что чрезвычайно волнует и радует их. Простой народ любит зрелища – в сущности, их цель в том и состоит, чтоб ему нравиться <...> Этим средством мы завладеваем его умом и сердцем гораздо успешней, чем наградами и благодеяниями. Что до иностранцев, то, видя государство цветущим и благоустроенным, – как это явствует из расходов на праздник, которые могут показаться даже излишними, – они получают самое выгодное впечатление великолепия, мощи, богатства и величия» [3, с. 1].

При Людовике XIV неофициальные придворные балы проводились регулярно. По свидетельству маркиза де Сурша, они устраивались по субботам [4, с. 71] и представляли собой блестящие театрализованные зрелища, основанные на строгих правилах этикета, разыгрываемые в соответствии с определённым сценарием непрофессиональными актёрами («активными» придворными) на глазах у зрителей («пассивных» придворных) в специально оборудованном для этого помещении (одном из дворцовых залов, например, в зале Марса в Версале или Большой приёмной Лувра, где с трёх или четырёх сторон возводились зрительские трибуны в несколько ярусов). По требованию этикета, получив приглашение на бал, придворные каждый раз заказывали новые дорогие наряды. К балу, как важному событию, начинали готовиться заранее.

Но вернёмся к проблеме амбивалентности придворных балов, поставленной в начале статьи и заключённой в категориальных дилеммах «свобода – несвобода» и «развлечение – обязанность». Они связаны между собой непосредственным образом, ибо свобода является обязательным условием развлечения как того, что нас занимает и отвлекает от скуки, а несвобода порождает обязанность как некую вынужденность. Определим, как «работают» обозначенные дилеммы в контексте придворных балов разных видов – официального и неофициального.

Официальные балы, вписанные в сферу государственного управления, являлись одной из форм официального праздника. Ёмкую характеристику подобным праздникам дал М. М. Бахтин, по мнению которого, они утверждали «стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка: существующей иерархии, религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов», имели исключительно «монолитно-серьёзный тон» и «изменяли подлинной природе человеческой праздничности, искажали её» [5, с. 14 – 15]; «На официальных праздниках иерархические различия подчёркнуто демонстрировались: на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство» [5, с. 15].



Авторитетное мнение М. М. Бахтина помогает верно расставить акценты в концептуальном поле придворных официальных балов. Их формализованный характер «искажал» саму суть праздника как развлечения, от которого люди получали удовольствие. А потому в обозначенной категориальной дилемме «развлечение – обязанность» в данном контексте, на первый взгляд, перестаёт быть актуальным понятие развлечения, которое, нивелируясь, приводит к исчезновению собственно самого противоречия. Реально действующей и важной в континууме официальных балов остаётся лишь категория обязанности. И действительно, для придворных, приглашённых на подобное мероприятие, участие в нем было обязанностью. Как правило, придворные выступали в роли «пассивной» массы статистов, все «действия» которых сводились к наблюдению за происходящим со стороны, в качестве зрителей. Однако если углубиться в обозначенный аспект, станет очевидным, что официальный бал для придворных – это, прежде всего, зрелище, некое развлечение, избавлявшее от скуки и доставлявшее массу новых впечатлений и тем для обсуждения. В подобном контексте категориальная дилемма «развлечение – обязанность» не утрачивает актуальности.

Второе противоречие, связанное с противопоставлением свободы и несвободы, в формате официальных балов, казалось бы, снималось благодаря невозможности осуществления придворным свободного выбора, касающегося его участия либо неучастия в бальном мероприятии. Приглашение на бал придворного – привилегия монарха. Отказаться от подобного приглашения, исходящего лично от первого лица государства, было невозможно. Возникает закономерный вопрос о возможности появления у придворного желания посетить бальное мероприятие в подобной ситуации. На первый взгляд, очевиден отрицательный ответ, поскольку то, к чему нас обязывают и принуждают, вызывает естественную реакцию отторжения. Однако это только на первый взгляд, ибо участие в событиях и празднествах, устраиваемых при дворе, входило в круг «профессиональных обязанностей» придворного. Более того, каждый из входящих в придворное общество, мечтал удостоиться такой высокой чести. Поэтому «добровольно-принудительные» придворные мероприятия расценивались его участниками как исключительно «добровольные», а приглашение на них считалось проявлением особой благосклонности монарха. Таким образом, и категориальная дилемма «свобода – несвобода» в континууме официальных придворных балов остаётся актуальной. При этом всё же в обеих дилеммах противопоставляемые категории теряют равноценность. В каждой из них появляется доминантное понятие. Так, в дилемме «развлечение – обязанность» главенствующее значение приобретает категория обязанности, а в дилемме «свобода – несвобода» на первый план выходит понятие несвободы.

Обратившись к балам неофициальным, мы видим несколько иную картину. На эти мероприятия придворных также приглашал король, но суть такого участия была совершенно иной. Из пассивных зрителей, создающих

«живую декорацию» бального действия, придворные превращались в его непосредственных «активных» участников, у которых в рамках самого бала появлялась определённая, хоть и ограниченная многочисленными правилами, свобода действий. Да и сама атмосфера, царившая на этих празднествах, при всей своей регламентированности, была более непринуждённой и менее формализованной, чем на балах официальных. На неофициальных балах присутствовал развлекательный элемент. Степень развлекательности зависела от разных моментов (например, от того, были ли запланированы какие-либо «развлечения» в сценарии конкретного бала; предполагалось ли присутствие монарха на мероприятии и т. п.). Однако, как правило, придворные в полной мере начинали развлекаться только после того, как король покидал празднество. Актуальность сказанного многократно усиливалась в контексте придворных маскированных балов (балов-маскарадов) в силу их специфики. Обозначенные выше категориальные дилеммы в континууме неофициальных придворных балов, равно как и в аспекте балов официальных, не утрачивали своей значимости. Однако акценты в противопоставляемых категориях в формате балов неофициальных расставляются иначе. Теперь в дилемме «развлечение – обязанность» роль доминанты играет категория развлечения, а в дилемме «свобода – несвобода» главенствует понятие свободы.

При всём различии смысловых оттенков амбивалентности официальных и неофициальных придворных балов необходимо указать на одно из значений понятия развлечения, которое было особенно важным для рассматриваемой эпохи в контексте придворной жизни и может быть рассмотрено автором в качестве главного семантического элемента – речь идёт о скуке. Данное понятие включено в «Философский словарь» Андре Конт-Спонвиля и опирается, прежде всего, на мысли французского учёного и философа XVII в. Блеза Паскаля. Под развлечением понимается «способ занять свой ум чем-либо малозначительным, чтобы не думать о главном: о том, как мало мы значим, о том, что нас ждёт небытие. Это своего рода добровольное переключение внимания, метафизическое отвлечение <...> Развлечение есть признак нашего ничтожества (как мало нам надо, чтобы почувствовать себя занятыми!), но вместе с тем и средство его маскировки. Противоположностью развлечения является не серьёзность, которая зачастую выступает как очередное развлечение <...> а скука или страх. Вот почему мы так любим «шум и движение» – они помогают нам не думать о себе и о смерти <...> Развлекаться – значит отворачиваться от себя, от своего небытия и своей смерти. И это приводит к тому, что небытие как будто удваивается. Наша эпоха видит в развлечении всего лишь приятное времяпрепровождение. Но следует отметить, что в философском смысле развлечение не обязательно предстаёт в виде отдыха, досуга или весёлой забавы: можно отвлечься от тех или иных мыслей, с головой уйдя в тяжёлую работу или сконцентрировавшись на других заботах. Главное здесь – стремление забыть о том, что ничто – это ничто, т. е. забыть о самом главном» [6].

Исходя из вышеизложенного, отметим, что семантика развлечения в эпоху абсолютной монархии состояла в отвлечении праздного общества от размышлений об истинно сущностном для каждого христианина – о Боге, о конечности земной жизни, а также о смерти как важном акте бытия, требующем пребывания в состоянии постоянной готовности предстать перед Всевышним. Данная интерпретация является своеобразным «зеркалом» эпохи барокко с воплощением характерного для неё неразрывного единства драматического противопоставления «возвышенного и земного». В этом контексте выявленная автором актуальность амбивалентности как смыслового качества придворных балов, реализующегося через дилеммы «свобода – несвобода» и «развлечение – обязанность» (с разной акцентуацией внутри каждой из них в рамках официальных и неофициальных балльных мероприятий), является весьма показательной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дюма, А. Жизнь Луи XIV / А. Дюма ; сост. С. Чистобаев. – СПб. : Студия биография, 1993. – 716 с.
2. Неклюдова, М. С. Король и скука: отчего невесело быть придворным [Электронный ресурс] / М. С. Неклюдова. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=toNOMVc7Q24>. – Дата доступа: 30.10.2020.
3. Ракова, А. Л. Версальские праздники Короля Солнце / А. Л. Ракова. – СПб. : Государственный Эрмитаж, 2004. – 17 с.
4. Де Монкло, Ж.-М. Версаль : альбом / Ж.-М. де Монкло ; пер. с фр. Е. И. Балаховской, А. А. Сабашниковой. – М. : Слово, 2005. – 705 с.
5. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
6. Конт-Спонвиль, А. Философский словарь [Электронный ресурс] / А. Конт-Спонвиль. – Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/97149>. – Дата доступа: 16.10.2020.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению семантической неоднозначности придворных балов эпохи французского абсолютизма, проявлявшейся на уровне «единства и борьбы» противоположных категорий – «свобода – несвобода», «развлечение – обязанность». Анализ реализации обозначенных категориальных дилемм в контексте официальных и неофициальных балльных мероприятий позволяет автору сделать вывод об актуальности амбивалентности как смыслового качества придворных балов.

#### SUMMARY

The article is devoted to the semantic ambiguity of court balls of the French absolutism era, which was manifested at the level of «unity and struggle» of opposite categories – «freedom – non – freedom», «entertainment – duty». Analysis of the implementation of these categorical dilemmas in the context of official and unofficial ball events allows the author to conclude that ambivalence is relevant as a semantic quality of court balls.

*Жихарко Ж. М.*

## **ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРИРОДНОГО КАМНЯ В ФОРМИРОВАНИИ ОБЛИКА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ ГОРОДОВ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 11.03.2021)*

В конце XX – начале XXI в. художественная обработка камня Беларуси переживает подъём в своём развитии. Главной тенденцией стала активизация применения камня, его массовое распространение в различных сферах художественной культуры, в том числе в формировании облика современного города.

С начала XXI в. в Беларуси уделяется особое внимание развитию как крупных, так и малых городов. Выделяются средства на строительство, благоустройство и озеленение социально значимых объектов и прилегающих к ним территорий. Немалую роль в этом процессе играет подготовка к проведению ежегодного республиканского фестиваля «Дожинки» и традиция «оставлять после “Дожинок” след» – это комплекс мер по строительству новых и реконструкции существующих объектов, масштабному благоустройству территории выбранного населённого пункта.

На сегодняшний день без камня трудно представить себе благоустройство современного города. Площади, скверы, парки, набережные, мосты, фонтаны, лестницы, парапеты, бордюры и малые архитектурные формы – камень применяется как для создания новых архитектурных ансамблей, так и для обновления ранее сложившегося облика городских объектов. Наибольшее количество уличных ансамблей и композиций с применением природного камня сконцентрировано в столице. Так, природный камень использован при реконструкции многих центральных улиц и площадей Минска, в том числе Октябрьской площади, площади Независимости, Привокзальной площади, территории, прилегающей к Национальной библиотеке, проспекта Победителей и пешеходной аллеи по ул. Комсомольской.

Удачным примером применения камня в уже сложившемся архитектурном ансамбле является обновление фасада здания Национального банка Республики Беларусь по проспекту Независимости в Минске. Работы, связанные с применением камня, заключались в облицовке цоколя полированным гранитом, отделке полуциркульных витражных оконных проёмов, а также обрамлении входных групп каменными порталами. Возведённый вокруг центрального входа классический портал с круглыми колоннами и массивным антаблементом, содержащим наименование учреждения, выполненный, как и цоколь здания, из зеркально отполированного гранита тёмного красно-коричневого оттенка, стилистически вписался в архитектурную композицию проспекта Независимости и улицы Ленина, отличающуюся богатым лепным и архитектурным декором (правда, бетонным). При этом полированный камень

мягко и ненавязчиво выделяет здание Национального банка, подчёркивая его статусность и финансовую состоятельность.

Подобным красно-коричневым гранитом пятнистого рисунка с чёрными и тёмно-серыми точечными вкраплениями выполнено благоустройство улицы Ленина от площади Свободы до улицы К. Маркса. Здесь обустроена пешеходная зона, которую насытили малыми архитектурными формами, изготовленными в едином стиле. Обрамления фонтанов, фигурные урны, вазы, цветочницы, ограждения, бордюры, декоративные композиции с шарами, элементы скамеек, постаменты для светильников выполнены из полированного гранита с высокими декоративными качествами. Основной художественный прием, применённый здесь, – повторяющиеся в различных объектах цилиндрические формы с параллельными горизонтальными прорезями-поясами. Большое количество стилистически взаимосвязанных каменных элементов с богатой природной текстурой способствовало созданию слаженной и гармоничной композиции уютной пешеходной аллеи с аккуратными лавочками, клумбами и цветниками.

Благоустроенная пешеходная зона по улице Ленина с другой стороны проспекта Независимости продолжается до улицы К. Маркса. Этот участок имеет негласное название «Сквер Грицевца» и также является примером удачного решения малых архитектурных форм, хотя имеет оформление в ином ключе.

Ещё одним интересным объектом благоустройства, с точки зрения применения камня, стала территория, прилегающая к Комаровскому рынку по улице В. Хоружей (2001). Из выразительного красно-коричневого гранита здесь были созданы фигурные ступени, высокими бордюрами обрамлены цветники и газоны. В центре ландшафтной композиции возвышается ступенчатый фонтан. Качественно отполированный камень прекрасно гармонирует с установленными здесь литыми скульптурами, создавая композицию уютного уголка в центре большого города.

Благоустройство сквера «Троицкая гора» и площади Парижской коммуны, а также создание фонтана «Оперный» проводилось в рамках реконструкции Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (2008). Центральная часть площади вымощена гранитной брусчаткой серого цвета с делением на квадраты. Массивная лестница, ведущая к зданию театра, и обрамляющие её парапеты отделаны светло-серым гранитом, который гармонично сочетается с белым фасадом театра. Композиционным центром главной аллеи сквера является каскадный фонтан, борта и уступы которого изготовлены из профилированных полированных гранитных элементов. Ограждения аллеи, балясины, декоративные шары, лавки, фонарные пьедесталы в виде колонн выполнены из гранита двух видов (светло-коричневого полированного и серого шлифованного), что создаёт контраст по цвету и фактуре, но контраст очень мягкий за счёт неярких, пастельных тонов выбранного камня. Планировочный ансамбль сквера и площади создан с целью как бы обрамить в соответствующую оправу алмаз здания Большого

театра, и для этого призваны средства ландшафтного и паркового дизайна, малые архитектурные формы. Архитектурная композиция выстроена по направлению к театру и открывает выгодный вид на главный фасад со стороны улицы Я. Купалы. Обилие классических форм, выполненных в граните, создаёт ощущение вечности и нерушимости, а правильно подобранная колористическая гамма камня подчёркивает красоту здания театра.

Обилием применённого в оформлении гранита характеризуется и музейно-парковый комплекс «Победа» в Минске (2011 г., мастерская ландшафтной архитектуры «Минскпроекта»), особенно его мемориальной зоны. Применение камня здесь выстроено в многокомпонентную композицию. Триумфальная арка на входе в парк со стороны проспекта Машерова (бывшая ул. Иерусалимская) облицована полированными плитами светло-серого с оливковым отливом гранита. Мемориал, открывающий аллею Славы, выполнен из тёмно-зелёного пятнистого гранита. Дорожки аллеи вымощены гранитом: красной трапециевидной плиткой, обрамлённой полосами серой брусчатки. Наиболее часто представлен в оформлении парка гранит светло-серого цвета с фактурной обработкой поверхностей.

Оформление главного входа в новое здание Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны (2014 г., гл. арх. В. Крамаренко) и прилегающей к нему территории также построено на широком применении природного камня. Вход в музей оформлен массивными плитами серо-голубого лабрадорита с серебристыми и чёрными вкраплениями и эффектом иризации – камнем, который ещё с советских времён применяли для обозначения особенно важных мест.

Гранит послужил основным материалом для создания фонтана «Победа» (арх. А. Аксёнова, Е. Мелешко, скульпт. М. Петруль), находящегося в глубине мемориальной части парка. Пятьдесят три белых гранитных глыбы треугольно-призматической формы, по задумке авторов, символизируют количество дивизий, освобождавших Минск в 1944 г. Они размещены на гранитных уступах и направлены к центральной композиции фонтана «Факел Победы», сложенной, в свою очередь, из гранитных квадратов с грубой колотой фактурой поверхности. Применённый приём сочетания различных типов поверхности, противопоставления гладких плоскостей рваным или «скалистым» фактурам, содержит воспринимаемый на подсознательном уровне образ-напоминание о руинах и разрушениях, причинённых войной. Описанные выше объекты позволяют заключить, что спектр использования камня расширяется: ландшафтные архитекторы и дизайнеры ищут нестандартные решения, находят новые способы и формы применения природного камня, внося и закрепляя принципы гармонизации окружающей среды с художественно-выразительными качествами горных пород.

На аллее Спортивной славы (2009 г., рук. проекта А. Ничкасов, скульпт. С. Бондаренко), ведущей от проспекта Победителей к культурно-спортивному комплексу «Минск-Арена» (2010 г., арх. В. Куцко, В. Будаев,

А. Шабалин), из гранита выполнены ограждения и парапеты, частичное мощение тротуара и отделка пяти фонтанов, символизирующих олимпийские кольца. Оригинальностью задумки и её воплощения выделяются установленные вдоль аллеи восемь монументов олимпийской славы, созданные из полированного красного и серого гранита в виде расположенных на постаментах медалей, на которых увековечены имена белорусских олимпийских призёров разных лет. Обратные стороны этих медалей выполнены в технике мозаики из трёх видов гранита (светло-серого, красного и тёмного серо-голубого) и представляют собой абстрактные композиции с повторяющимися мотивами пятиконечной звезды.

Таким же светло-серым гранитом облицован нижний ярус фасада здания «Минск-Арены», причём гранитные плитки квадратной формы увязываются с квадратами серого металла и голубым остеклением, имеющим членение на квадраты. Решение фасада здания «Минск-Арены» и прилегающей к нему территории является ещё одним примером многокомпонентной композиции, построенной на повторении одного элемента в различных материалах и различных элементов в одном материале – природном камне.

Важная роль в формировании облика города принадлежит фонтанам и иным водно-декоративным композициям. Бесспорным является факт, что природный камень представляет собой оптимальный материал для отделки и декорирования фонтанов. В качестве примеров приведём размещённый перед зданием аэровокзала по улице Чкалова фонтан «Аэропорт» (2000-е гг., исполнитель – «Исакидис Гранитес»), фонтан «Спадчына», установленный возле Свято-Духова кафедрального собора в Минске, фонтан «Филармония», расположенный на бульваре Мулявина.

В оформлении площади Государственного флага в Минске (2013 г., гл. арх. А. Аксёнова) основным материалом стал серый гранит, которым отделан пьедестал флагштока, парапеты, бордюры. Акцентные места – стелы по периметру площади – выделены сочетанием этого камня с тёмно-серым, почти чёрным гранитом. В общей композиции строгости и сдержанности выделяется Доска почёта, выполненная из гранита золотистого желтовато-оливкового цвета, декорированная элементами национального орнамента, обрамлённая коричневым камнем и придающая композиции площади должную торжественность.

Столь популярный в современной парковой и ландшафтной архитектуре Беларуси гранит особенно органично и логично выглядит в районах старой застройки многих городов. В качестве удачных примеров можно привести благоустройство исторического центра Гродно, Витебска и Бреста.

Реконструкция и благоустройство Советской площади в Гродно проводились в 2006 г. и затронули большинство элементов архитектурного ансамбля. Было изменено функциональное назначение территорий, проведён ремонт большинства зданий, выходящих фасадами на площадь. Центральную часть пешеходной зоны вымостили серой гранитной брусчаткой,

размежёванной линиями красно-коричневых гранитных плит. Полированными гранитными бордюрами сложной формы обрамили клумбы, зоны озеленения и отдыха, облицевали пьедесталы фонарей. В центре площади установили фонтан, отделанный гранитом. Удачным является решение отделки пешеходной Советской улицы, которая полностью вымощена гранитом: центральная часть – брусчаткой, по бокам – шлифованными гранитными плитами. Камень органично вписался в исторический центр Гродно, подчеркнул его культурную и эстетическую ценность, увязал в одну гармоничную композицию постройки разных эпох.

Архитектурная композиция обновлённой Советской улицы в Бресте – это гармоничное сочетание различных материалов (камня, металла, бетона, дерева) в условиях старинной городской застройки. Основные приёмы использования камня: мощение тротуарной плиткой в сочетании с гранитной брусчаткой, обрамление клумб гранитными бордюрами, отделка элементов скамеек и ограждений, декоративных цветочниц-ваз кубической формы, шаровидных урн, создание постамента для часов возле Пушкинской улицы, а также облицовка пьедестала монумента «Тысячелетие Бреста». Брестский пешеходный «Арбат» растянулся на несколько кварталов и в каждой части имеет свои особенности оформления. Тем не менее, общая концепция едина, и камень, применённый во всей композиции, практически не отличается по цвету и текстуре. Гранит коричневых оттенков как бы обрамляет плоскости ландшафтного оформления, что создаёт ощущение упорядоченности. Особенно слаженной и завершённой композиция представляется в тех местах, где цоколи прилегающих к бульвару зданий облицованы подобным природным камнем.

В оформлении городских ансамблей Витебска особой оценки заслуживает благоустройство территории, прилегающей к Успенскому собору. Центральное место здесь занимает лестница, ведущая от Пушкинского моста к Успенскому собору, являющаяся новой достопримечательностью города. Оригинальна сама конструкция лестницы, марши которой сориентированы в стороны, и взгляду представляется не массив ступеней в одном направлении, а чередование ограждающих конструкций со стройными рядами балясин. Ступени и облицовка парапетов, столбы лестничных ограждений выполнены из светло-серого гранита, крышки столбов с декоративными шарами, перила, балясины – из гранита терракотового цвета с тёмными вкраплениями. Из подобного камня изготовлен цилиндрический постамент памятника Алексею II на Успенской площади. Здесь композиция лестницы продолжается длинным парапетом, обрамляющим внушительных размеров смотровую площадку, ограждения которой выделяются галереей балясин из светло-серого, в полировке почти белого гранита, создающего атмосферу нарядности и парадности.

Оригинальностью композиции и цветового решения отличается фонтан «Чаша слёз» (2009), установленный в духовно-патриотическом комплексе в Старинном парке города Берёза Брестской области. Фонтан выполнен в форме 8-лепесткового цветка размером около 20 м, обрамлён тёмно-серым и



светло-серым гранитом. Внутренняя часть представляет собой фигурный тёмно-серый гранитный постамент, на котором размещается контрастная белая массивная композиция с высокой классической чашей по центру, ещё четыре белых чаши расположены вокруг. Этот объект характеризуется внушительными размерами, высоким качеством исполнения и оригинальной художественной задумкой.

Полированный гранит остаётся неизменным материалом для облицовки постаментов и пьедесталов всевозможных монументов и памятников, разного рода памятных знаков, которых немало создаётся и реконструируется по всей территории Беларуси. Ярким примером каменного оформления является мемориальный комплекс «Братское военное кладбище Первой мировой войны» в Минске (2011 г., арх. Н. Дятко, В. Яскевич). Здесь из полированного гранита чёрного цвета с пятнистыми серыми вкраплениями выстроены элементы ограждающей периметр конструкции, резные столбы-колонны, постаменты с профилированными карнизами на главном входе, фигурные монументы, служащие основанием для памятных бронзовых свитков, ступени, бордюры. Из серого гранита в центре комплекса возведена небольшая часовня в честь иконы Пресвятой Богородицы. Композиция часовни выстроена в соответствии с ордерной системой, все архитектурные элементы (карнизы, пилястры, антаблемент, фронтоны, а также фигурное арочное обрамление мозаичной иконы в алтарной части) выполнены из камня. Тёмно-серым гранитом акцентированы капители и базы полукруглых колонн, фронтоны заполнены бронзовыми барельефными композициями. В многокомпонентном ансамбле мемориала камень существует в тесной взаимосвязи с художественным металлом: бронзовыми скульптурами, памятными «свитками» и литыми элементами ограждений.

Кроме классического использования природного камня в формировании облика современного города, всё чаще встречаются примеры нестандартного и новаторского подхода. Распространённые в мировом искусстве минималистские тенденции порой вдохновляют современных творцов на упрощение форм и средств. Таким примером может служить памятный знак М. Чюрлёнису, установленный на пересечении одноимённой улицы с проспектом Дзержинского в Минске. Монумент представляет собой обломок гранитной породы размером около 2 м, две грани которого отполированы, на одной размещена информация о литовском композиторе и художнике, на другой – выгравирован его автограф. С третьей (неполированной) стороны авторы монумента изобразили солнце и гору как интерпретацию излюбленных творческих мотивов художника, а четвёртую грань оставили необработанной. В данном случае камень сам по себе выступает в качестве основного средства выражения художественного замысла.

Известную с древнейших времён идею о том, что сам камень и есть памятник, также поддерживает «Нулевой километр» (1999 г., арх. А. Сардаров, скульпт. А. Финский, худ. В. Заведеев) – памятный знак, установленный на Октябрьской площади. На бронзовом пьедестале и в бронзовом обрамлении здесь размещена гранитная пирамида – символ вечности и прочности.

Всё вышесказанное позволяет сделать вывод, что облик городов и посёлков Беларуси за последние два десятилетия радикально изменился благодаря системному благоустройству как столицы, областных и районных центров, так и более мелких населённых пунктов, посёлков и агрогородков, при этом одну из ведущих ролей в процессе реставрации и реконструкции исторических центров, их благоустройства и при создании обновлённых архитектурных ансамблей, строительстве новых микрорайонов сыграл камень – материал, отличающийся долговечностью и многообразием, широким спектром художественных возможностей в создании декора.

Современный европейский облик Минска формируют многочисленные благоустроенные площади, парки и скверы, украшенные малыми архитектурными формами, фонтанами, фонарными столбами, колоннами, лестницами, лавочками, цветочницами и вазами из природного камня. Широко использован камень в благоустройстве исторических центров Гродно, Витебска, Бреста. Обилие гранита и мрамора характерно при создании ландшафтными архитекторами и дизайнерами музейно-парковых комплексов, пьедесталов памятников, фонтанов, фасадов зданий. В условиях улицы в подавляющем большинстве применяется гранит, что является традиционным для Беларуси ещё с советского периода.

Таким образом, в конце XX – начале XXI в. характерной чертой как формирования облика городской среды, так и применения в ней камня стало выстраивание многокомпонентной композиции с сочетанием различных или повторяющихся цветов, фактур и форм. Здание рассматривается в комплексе с прилегающей территорией, что зачастую выражается в применении тождественных приёмов или материалов на фасадах и в окружающем ландшафте. Камень присутствует повсеместно в формировании облика города, в малых архитектурных формах и привычных объектах.

Совершенствование технического уровня камнеобработки определило новые вехи в использовании художественно-выразительных особенностей камня. Используются и развиваются сложившиеся ранее технические приёмы, раскрывающие потенциальные возможности природного камня, наблюдается высокая степень вариативности его применения в художественной культуре.

#### РЕЗЮМЕ

В статье освещается роль и художественно-выразительные особенности применения природного камня в формировании облика современных белорусских городов.

#### SUMMARY

The article highlights the role and artistic and expressive features of the use of natural stone in shaping the appearance of modern Belarusian cities.

## ОБУВЬ СЕРЕДИНЫ XII – XVII ВВ. ИЗ ВИТЕБСКА ПО МАТЕРИАЛАМ ИССЛЕДОВАНИЙ ВЕРХНЕГО ЗАМКА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 02.03.2021)

Витебск – один из древнейших городов Беларуси, где культурный слой хорошо сохраняет артефакты из кожи. В ходе археологических исследований, проводившихся на Верхнем замке в 1977 – 1993 гг., собрана коллекция (две тысячи единиц) кожаной обуви. В основу характеристики витебской обуви положена типологическая схема классификации средневековой обуви Е. И. Ояевой [4, с. 105–111]. Обувь по способу кроя можно разделить на цельнокроеную (поршни) и детально-кроеную (башмаки и сапоги).

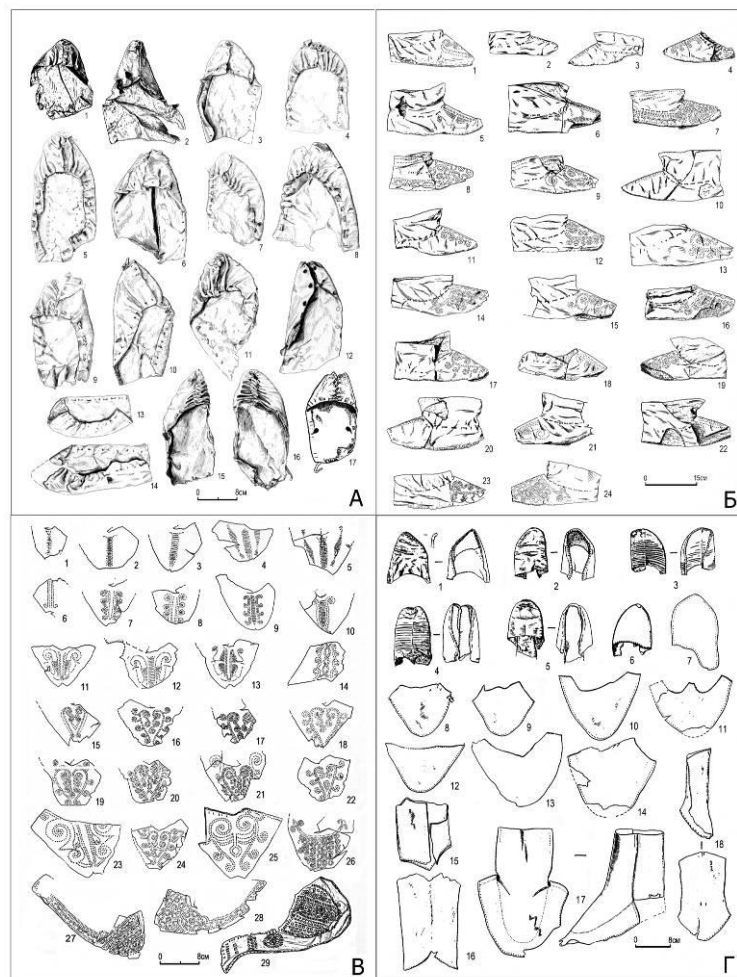


Рисунок 1. А: Поршни. № 1 – 14 простые; № 15, 16 ажурные. № 1 – 16 середины XII – начала XIV в.; № 17 из слоя XVI в. Б: Башмаки. Из слоя XIII – начала XIV в. В: Орнаментация башмаков XIII – начала XIV в. Г: Детали сапог: № 1 – 14 головки; голенища № 15 – 18; № 8 – 10, 12 – 16, 18 XIII – начало XIV в.; № 1 – 4, 6, 7, 11 2-я половина XIV – XVI в.; № 5, 17 XVII в.

Поршни подразделяются на простые (25 экз.) и ажурные (3 экз.). Простые поршни (рисунок 1, А: 1 – 14) делались из куска кожи, зачастую

вторичного использования (от верха башмаков и голенищ сапог), размерами 16-20 x 9-11 см, толщиной 2,5-3 мм. По краям и в носке прорезались отверстия, в которые протягивался кожаный ремешок либо пеньковая верёвка. Среди простых поршней встречен один двухслойный (рисунок 1, А: б). Ажурные поршни (рисунок 1, А: 15, 16) сделаны из кожи толщиной 2 мм. Длина их подошвы – 23 см, ширина – 10 см. Носок ажурных поршней имеет сдвоенные прорезы, через которые протянут кожаный ремешок. Боковые прорезы для продержки, в отличие от простых поршней, выполнены более аккуратно. Ажурные поршни встречены только в слое XIII в. Простые поршни также приходится в основном на древнерусский период, единичные находки их встречались и в XVI в. Находки поршней известны практически во всех древнерусских городах, где сохраняются предметы органического происхождения.

Башмаков найдено (целых и во фрагментах) около сотни (рисунок 1, Б). Башмаки древнерусской поры можно отнести ко второму типу: верх выкроен из одного куска кожи со швом сбоку (реже из 2-3 кусков), а подошвы имели закруглённые носки и пятку. Во всех случаях верхние их части скреплялись тачным швом, а подошва – выворотным либо потайным. Большинство башмаков имеет длину стопы 22-25,6 см, что соответствует размерам женской и подростковой обуви [6]. Встречен башмак с длиной стопы в 28 см. По длине подошвы, с определённой долей вероятности, можно судить о росте человека, носившего эту обувь. Так, длина стопы человека находится в корреляционной связи с его ростом, составляя примерно 15-16% его величины. У женщин этот процент равен в среднем 15,5%, а у мужчин ближе к 15,8% [2, с. 75]. Например, обладатель обуви с длиной стопы в 25,6 см имел бы рост 165 см, а с длиной стопы 28 см – 177 см. Почти все башмаки характеризуются разнообразной орнаментикой (рисунок 1, В). Можно выделить до восьми типов орнамента. Это шести- и восьмилучевые звёзды, вписанные в окружности, прямые продольные линии с завитками по концам, поперечные ряды проколов, где каждый ряд имеет на один прокол больше или меньше предыдущего. Основное сечение поперечных проколов – 4/5 и 5/6. Зачастую поперечные линии проколов оконтурены двумя параллельными линиями. Встречен орнамент, представляющий собой сочетание параллельных линий, нанесённых до диагонали носка, и заключённых между этими линиями полукругов. Преобладающим типом орнамента для башмаков является орнамент в виде пальметты. Нередко декорирован не только носок башмака, но и его стороны. Орнамент в этом случае приходится на шов или задник башмака. В слое конца XIII в. найден верх башмака, имеющий богатый резной орнамент (рисунок 2). Возможно, эта обувь принадлежала нерядовому горожанину.

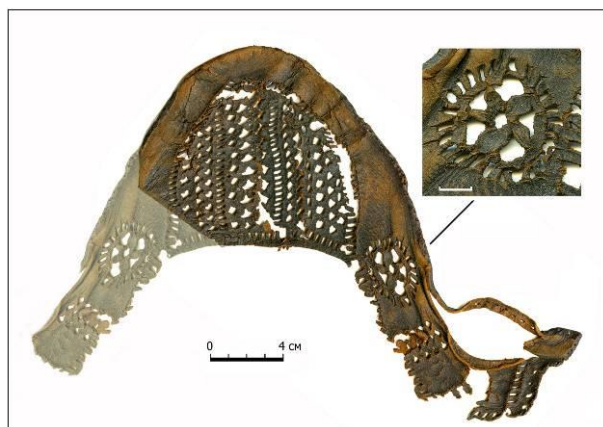


Рисунок 2. Верхняя часть головки башмака, имеющая богатый декор. XIII в.

Найденные детали сапог (головки, голенища, задники, поднаряды) позволяют в определённой мере судить об их форме (рисунок 1, Г). Голенищ XIII – начала XIV в. выявлено около двух десятков. К первому типу сапог относятся голенища с вытяжкой (рисунок 1, Г: 18). Их высота – 13-15 см, ширина раструба – 17 см, в щиколотке – 11 см. Длина вытяжки – 8,5-9 см. Голенища этого типа двухсоставные, сшивались тачным швом. На изгибе голенищ, в области подъёма, сделаны прорезы для ремешка. Голенища первого типа можно отнести к полусапожкам, известным в Новгороде, Полоцке, Минске. Голенища второго типа, в отличие от вышеописанного, в области соединения с головкой имели вытачку (рисунок 1, Г: 16). Среди них наряду с двухсшивными есть и односшивные – из одного куска кожи. Высота голенищ второго типа – 18-25 см, в одном случае – 29 см. Ширина раструба – 13-16 см, в щиколотке – 12-14 см. Голенища второго типа встречаются приблизительно вдвое чаще, чем первого, в частности на территории Беларуси – в Берестье. Головок от сапог древнерусской поры найдено более четырёх десятков (рисунок 1, Г: 8 – 14). К первому типу относятся головки сапог с острым носком. По форме они треугольные, с выпуклыми боковыми сторонами. Их длина – 17-24 см, ширина в основании равна 12-18 см. Некоторые головки первого типа имели в области носка вытачку. Ко второму типу относятся головки, у которых один из углов основания срезан наискось (рисунок 1, Г: 14). Их длина – 9-11,5 см, ширина – 17,5-22 см. В области подъёма стопы обоих типов, как правило, имеют прорезы для ремешка. В слое XIII в. встречаются задники сапог. Но основная масса их приходится на слой XIV – XVI вв. Детали сапог, в отличие от башмаков или поршней, имеют цвет кожи более тёмный и сохраняют специфический запах дёгтя. В одном случае на голенище сапога сохранились следы окраски его в желтовато-зелёный цвет.

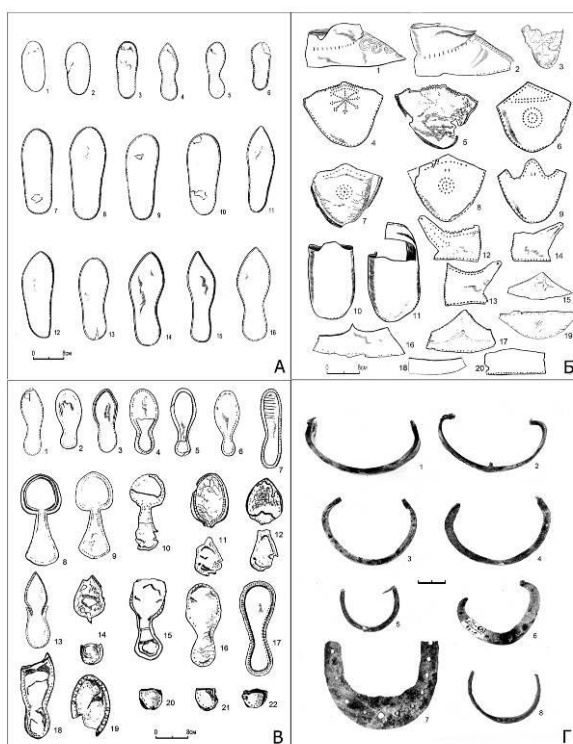


Рисунок 3. А: Подошвы обуви середины XII – начала XIV в.: № 1 – 6 подошвы детской обуви; № 7, 8, 10 подошвы прямые симметричные; № 9, 11, 12 подошвы прямые асимметричные; № 13 – 16 подошвы фигурные. Б: Башмаки и их детали: № 3 – 11 головки башмаков; № 12, 14 «бёрца» башмаков; № 15 – 20 задники и поднаряды башмаков. № 1, 2 середина – 2-я половина XIV в.; № 3 – 5 XV в.; № 12 – 19 XV – XVI вв.; № 6 – 9 XVI в.; № 10, № 11 XVII в. В: Подошвы обуви XVI – XVII вв., № 1 – 19. Наборные каблук XVI – XVII вв., № 20 – 22. Г: Подковки на каблук: № 1 – 4 в. XVI в.; № 5, 6, 8 XVII в.; № 7 XVIII в.

Подошвы (рисунок 3, А) составляют большую часть коллекции кожаных изделий и насчитывают более 500 экземпляров. К первой группе относятся прямые подошвы без выемки и геленочной части (геленочная часть подошвы – самая узкая её часть, приходящаяся на середину стопы, а пуков́ая – наиболее широкая, приходящаяся на верхнюю часть стопы), симметричные по форме. Носок этих подошв округлый либо слегка заострённый. Их длина составляет 20-28,5 см (преобладает 23-26 см). Ширина пуков́ой части этих подошв – 8-10 см, а пяточной части – 6,5-8 см (рисунок 3, А: 7 – 10). Они составляют половину от имеющихся подошв. Во вторую группу выделены прямые подошвы асимметричной формы под левую или правую ногу. Форма носка у них, как правило, острая. Преобладающая длина этих подошв – 25-26 см (рисунок 3, А: 11, 12). Они составляют 21% от взятых для обработки подошв. К третьей группе относятся подошвы фигурные, с выемкой в геленочной части. Фигурные подошвы все асимметричные, как правило, остроносые. Преобладающая длина у фигурных подошв – 25-27 см (рисунок 3, А: 13 – 16). На их долю приходится также 21% от числа древнерусских подошв. Небольшую группу (8%) составляют подошвы детской обуви (рисунок 3, А: 1 – 6). По форме они повторяют все те же типы, известные по взрослой обуви. Длина подошв

детской обуви – 14-16 см. Обувь этого размера могла принадлежать детям ростом около 100-107 см, что соответствовало бы 3,5-4,5 годам. Износ кожаных подошв в средневековых городах Руси, по подсчётам специалистов, в зависимости от погодных условий и качества обработки кожи мог составлять приблизительно 200-270 дней, или 6-9 месяцев [6, с. 28]. Среди выявленных подошв есть изношенные и со следами ремонта.

В слое 2-й половины XIV в. еще встречаются башмаки древнерусского облика. Изредко на них присутствует орнаментика (рис. 2, Б: 1, 2). Вплоть до кон. XVI в. встречаются находки простых поршней (рис. 1, А: 17). Основным типом обуви во 2-й пол. XIV – XVI в. являлись сапоги. Существенных отличий среди голенищ древнерусской поры и XIV – XVI вв. не прослеживается. Эта же особенность отмечается и на минских материалах. Среди головок сапог XIV – XV вв. есть головки с рифлением (рисунок 1, Г: 3, 4). Они не образуют грубых складок, давящих на подъём стопы. Такие головки известны в Новгороде, Старой Ладоге, Пскове, Москве. В конце XVI в. встречались головки сапог, имеющие в верхней части неглубокий полукруглый вырез и своеобразный выступ – «язык». Они, вероятнее всего, относятся к деталям башмаков (рисунок 1, Г: 11). Башмаки XVI в. изготавливались из более плотной кожи. Их верх состоял из головки, боковин («бёрцев») и задника (рисунок 3, Б: 12 – 20). Подошва крепилась тачным или прямым швом. Размеры головок башмаков XVI в.: ширина в верхней части – 14,5-17 см, длина от подъёма стопы до носка – 15-19 см. Носок головок в отдельных случаях имел небольшую вытачку. Такие головки предназначались для башмаков с загнутыми вверх носками. Изображение их известно по западноевропейским полотнам XIV – XVI вв. Обращает на себя внимание скромная орнаментика башмаков XVI в.: пара концентрических окружностей с точками посередине либо восьмиконечный крест (рисунок 3, Б: 3 – 8). Бёрца этих башмаков иногда имеют по верху зубчатую нарезку (рисунок 3, Б: 12, 13). Башмаки XVI в. были на каблуках, состоявших из несколько слоёв толстой кожи, прошитых насквозь или скреплённых деревянными гвоздями (рисунок 3, В: 20, 21). Такие каблуки XVI – XVII вв. встречены и в Полоцке. Каблуки XVI в. были снабжены трёхшипными подковками (рисунок 3, Г: 1 – 4). По способу крепления они относятся к врезным подковкам на шипах. Среди них – подковки на узкий каблук размером 3,5-4х6,3 см и на широкий – 6,5-7х11 см. Встречены подковки, имеющие широкую пластину высотой более 2 см, и подковки из узкой пластины, то есть низкие – 0,25 см при ширине 0,7-0,9 см, а также подковки переходных форм. Металлические подковки на сапогах («коваными <...> ботьями») упоминаются в письменных источниках 2-й половины XVI в. [1, с. 53].

В слое 2-й половины XIV – XVI в. выявлены задники и поднаряды. Задники повторяют форму головок сапог или башмаков: прямоугольные, треугольные, трапециевидные, прямоугольные с вытачками в верхней части и основании (рисунок 3, Б: 15 – 20). Наиболее распространёнными были задники трапециевидной формы. Среди подошв 2-й половины XIV –

середины XVI в. по способу края преобладают остроносые фигурные подошвы асимметричной формы (рисунок 3, В: 1, 3). Это же явление наблюдается в позднесредневековом Минске, где туфли XIV – XV вв. имели готические заострённые носы. В конце XVI в. нередко встречаются подошвы с очень узкой (7-15 мм) геленочной частью и вырезами в виде усов вдоль стоповой части подошвы (рисунок 3, В: 13), а также подошвы, имеющие стóповую часть в виде круга (рисунок 3, В: 8 – 10). Судя по размерам (18-23 см), это подошвы женских туфель или башмаков. Среди образцов обуви XVII в. имеется голенище сапога с вытяжкой, двухшпивное. Его высота – 17,5 см, ширина раструба – 15 см (рисунок 1, Г: 17). Найдено несколько головок сапог и башмаков, которые мало отличаются от подобных им конца XVI в. В XVII в. встречаются поднаряды головок и задники сапог и башмаков, а также многослойные наборные каблуки из кусков кожи (рисунок 3, В: 22). Они известны и по раскопкам в Могилёве. В XVII в. много подковок на каблук, отличающихся от ранних более узкой пластиной (рисунок 3, Г: 5, 6, 8). Деревянные каблуки найдены лишь в слое XVIII в. Тем же временем они датируются и по раскопкам Петербурга. В XVIII в. известны подковки в виде пластины с отверстиями для гвоздей (рисунок 3, Г: 7), они почти не отличаются от обувных подков XIX – XX вв. Подошвы XVII в. в основном однослойные, из плотной кожи толщиной 3-4 см. Среди них встречены остроносые, с округлым носком и очень широкой стóповой частью, восьмёркообразной формы подошвы (рисунок 3, Г: 16, 17). Найдена подошва этого времени, подбитая по контуру гвоздями с округлыми шляпками (рисунок 3, Г: 19).

По ассортименту и облику обувь конца XII – начала XIV в. из Витебска не отличается от аналогичных изделий, известных на территории Древней Руси. Во 2-й половине XIV – XVI в. наблюдаются качественные изменения в ассортименте и облике. Почти исчезают орнаментированные башмаки, уже не встречаются ажурные поршни. Неорнаментированные башмаки древнерусского облика как реликт бытуют до конца XIV в. Простые поршни sporadически встречаются вплоть до XVI в. Основным типом обуви являются в это время сапоги, форма края которых сложилась ещё в древнерусское время. В XVI в. появляются башмаки нового облика – из плотной кожи, с составным верхом (головка, бёрца, задники, поднаряд), на каблуках. Близкие им аналоги известны в городах Беларуси (Минске и Могилёве), а также России (Пскове и Москве). В конце XVI – XVII в. наблюдается, судя по формам подошв, ещё большее разнообразие типов обуви, которое было порождено развитием, специализацией сапожного дела в условиях цехового ремесла. Значительная часть обуви производилась в самом Витебске, в том числе на территории Верхнего замка. Свидетельство тому – заготовки и многочисленные обрезки производства. Но, наряду с этим, была и привозная обувь. В таможенной книге Витебска за 1605 г. есть запись: «Михаил Кузьмин из Торопца привёз в Витебск на четырёх подводах рукавиц голиц, руковиц с исподками <...> сапогов простых 5 пар» [13, с. 335].



Кожаная обувь, башмаки и сапоги на протяжении рассматриваемого периода претерпевала модификацию. Отдельные же типы обуви, например поршни, сохранялись без каких-либо изменений в течение многих столетий. Под названием «пáсталы» они были известны в сельской округе Витебска вплоть до конца XIX в. [9, с. 125].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акты Виленской археографической комиссии. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1891. – Т. 18. Акты о копных судах, – 577 с.
2. Конструирование изделий из кожи / Ю. П. Зыбин [и др.]. – М. : Лёгкая и пищевая промышленность, 1982. – 263 с.
3. Никифоровский, Н. Я. Странички из недавней старины города Витебска / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типо-литография, 1899. – VII, 250 с.
4. Оятева, Е. И. К методике изучения древней кожаной обуви / Е. И. Оятева // Археологический сборник / Гос. Эрмитаж. – Л., 1973. – Вып. 15. Материалы по археологии Европейской части СССР от эпохи раннего железа до средневековья. – С. 105 – 111.
5. Сапунов, А. П. Витебская старина : в 5 т. / А. П. Сапунов. – Витебск : [б. и.], 1883. – Т. 1. – 669 с.
6. Справочник обувщика : в 2 т. / Ю. П. Зыбин [и др.]; под общ. ред. Д. С. Мурванидзе. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Лёгкая индустрия, 1967. – Т. 1. – 446 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается кожаная обувь конца XII – XVII в. из раскопок Верхнего замка. Большая часть коллекции приходится на XIII – начало XIV в. Обувь этого периода представлена поршнями – простыми и ажурными, башмаками и сапогами. Башмаки в большинстве своём имеют богатую вышивку. Эта обувь предназначалась в основном для женщин. Сапоги были характерны для мужчин. Поршни использовались всеми слоями городского населения в летнюю пору в обыденной, повседневной жизни. Известна детская обувь – башмачки. В XIV – XVI вв. орнаментика на башмаках упрощается. Меняется крой сапог. Появляется наборный каблук. Поршни уже встречаются редко. В XVII в. основным типом обуви становятся сапоги.

#### SUMMARY

The article discusses the leather shoes of the late XII – XVII centuries from the excavations of the Upper Castle. The main part of this collection falls on the period within XIII – early XIV centuries. The shoes of this period are represented by the pistons – simple and lacy, shoes and boots. Most of the shoes have rich embroidery. This shoes was designed mainly for women. The boots were designed for men. The pistons were used by all strata of the urban population during summer time in everyday life. The children's shoes are also known – little shoes. In XIV – XVI centuries ornamentation on the shoes becomes simpler. The boot cut is changed. The stacked heel appears. The pistons have already been met rarely. In XVII century the boots become the main type of shoes.

## **ЯПОНСКИЕ КИМОНО В ЭКСПОЗИЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЕКОРА**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 22.02.2021)*

Термин «кимоно» появился в XVII в. и ведёт своё начало от выражения «киру-моно», что означает «вещь для надевания» [1].

Традиционный японский костюм – кимоно – это прямой халат или несколько халатов [2], надетых один на другой. У него нет единой линейки размеров: одно и то же кимоно могут носить разные люди, при этом комплекция или рост не важны. Кимоно не имеет пуговиц и карманов, фиксируется на теле человека с помощью многочисленных поясов-завязок «химо», подгоняется по фигуре с помощью складок.

Традиционно так сложилось, что японцы не покупали кимоно готовым, оно продавалось в виде «танмоно» – свитка шёлка длиной 13 м 38 см в пересчёте на европейскую систему измерения [1; 3]. После покупки ткани пошив и нанесение фамильных гербов оплачивались отдельно [4].

Крой и форма кимоно фактически не изменились с того времени, когда из Китая в период Асука (538 – 645) были заимствованы важнейшие конструктивные элементы традиционного костюма. В поздние годы периода Хэйан (794 – 1185) контакты с Китаем прекратились, и японцы постарались выработать собственный стиль в одежде, что проявилось в цветопередаче и орнаментации, а также в переходе к многослойности [3].

Это было вызвано несколькими причинами: синтоистскими обычаями, укладом жизни аристократии, творческим поиском национальных эстетических принципов [2; 5]. Костюм периода Хэйан до сих пор считается в Японии верхом изящества и стиля. Эта эпоха оказала значительное влияние на всю японскую культуру, оставив неизгладимый след в различных сферах жизни. Эстетические предпочтения периода Хэйан отразились и на национальном костюме. Именно в это время была разработана основная цветовая палитра кимоно, орнаменты и их названия [1; 2; 4]. Более того, традиция подбирать кимоно исходя из определённых цветовых сочетаний, характерных для того или иного сезона [1], используется японцами до сих пор.

С установлением в Японии власти самураев начались активные изменения во всех сферах культуры, коснувшиеся в том числе и кимоно. Роскошному и многослойному наряду предыдущей эпохи женщины периода Камакура (1185 – 1333) стали предпочитать «косоде», которое надевалось поверх «хакама» – широких брюк, считавшихся исподней одеждой [6]. Изначально рукава кимоно имели более широкие отверстия для кисти, но в соответствии с принципом скромности в одежде они были уменьшены. В это время кимоно приобрело современный вид [1].

В период Камакура повседневной женской одеждой как аристократов, так и простолюдинов являлось косоде, а длинная верхняя накидка «утикакэ» была узаконена в качестве официального типа женского кимоно. Летом эта накидка спускалась с плеч, элегантно завязывалась на поясе и волочилась по земле. Она надевалась с длинными, тянущимися позади брюками «хакама». Этот небрежный стиль приобрёл название «коси-маки» [1]. В период Момояма (1573 – 1603) форма женского косоде осталась практически без изменений. Кимоно этого типа теперь делалось из более мягких тканей, на которых, словно на холсте, художники, красильщики, ткачи и вышивальщики показывали своё мастерство. Женщины различных слоёв общества продолжали носить косоде, а супруги влиятельных даймё, демонстрируя свой высокий статус, стали появляться в шикарных и искусно декорированных нарядах [2].

Период Эдо (1603 – 1868) – это поистине золотой век кимоно. Оно стало универсальной одеждой всех слоёв населения, в том числе и нового класса потребителей моды – горожан. Многие выдающиеся художники-живописцы того времени начали рассматривать кимоно как декоративное панно и с увлечением занялись росписью этих своеобразных холстов. В дизайне кимоно появилась асимметрия [2; 5], которая явилась основой для дальнейшего развития традиционного японского костюма. Утикакэ с богатым орнаментом перестало быть одеждой, принадлежащей сугубо высшему классу, и отражало, скорее, благосостояние его владельца.

В период расцвета городской культуры церемониальные накидки стали носить и женщины из богатых слоёв торгового населения, демонстрируя желание приблизиться к самурайскому сословию и показать свою состоятельность. Тогда же кимоно приобрело единую законченную композицию на всей поверхности. Богатство дамы подчёркивалось не только роскошным кимоно и накидкой, оно также дополнялось причёской и поясом «оби», завязанным спереди, согласно обычаю, профессии и традициям того времени. Появился обычай праздновать канконсасай [3] и надевать на них официальный костюм. До нашего времени такими событиями японцы считают свадьбу, похороны, церемонию выпуска из высшего учебного заведения и т. д. В современный период церемониальное праздничное кимоно утикакэ периода Эдо стало одеждой невесты [6].

Кимоно имеет много разновидностей. Классификация кимоно довольно сложна, для неё можно использовать множество принципов [1].

Мы предлагаем использовать классификацию, основанную на принципе важности тех событий, для участия в которых надевается кимоно, то есть на принципе канконсасай – разделения кимоно на церемониальные или нецеремониальные.

Церемониальные кимоно тесно связаны с закрепившимися в жизни японцев официальными ритуалами, поэтому их можно разделить на траурные и праздничные. Как правило, траурные кимоно, называемые «мофуку», шьют из шёлковой ткани, лишённой всякого узора и орнамента.

Единственное украшение мофуку – это пять фамильных гербов («камон»), символизирующих принадлежность к какому-либо семейству или клану.

Церемониальные праздничные кимоно, в отличие от траурных, включают такие виды, как куротомесодэ (чёрное кимоно с рисунком по подолу, наиболее официальная одежда замужних женщин); иротомесодэ (цветное кимоно с рисунком по подолу, менее официальная одежда замужних женщин); утикакэ (церемониальная свадебная накидка для невесты); фурисодэ (кимоно, отличительной чертой которого являются длинные «летающие» рукава). Все эти виды украшают пять фамильных гербов. Эдо комон, если на нём вышиты все пять камон, тоже включается в эту категорию.

Следующая большая группа кимоно – это нецеремониальные, которые, в свою очередь, делятся на парадные и повседневные.

К нецеремониальным парадным кимоно относят хомонги (кимоно для визитов, отличительной чертой которого являются спускающиеся с плеч и нанесённые вдоль боковых швов узоры); иромудзи (однотонное кимоно из фигурного шёлка); цукесагэ (кимоно с узорами на передней левой и задней правой полочках, по подолу и с более скромным орнаментом, чем хомонги). Эти кимоно украшаются фамильными гербами – тремя или одним. Иромудзи и иротомесодэ с тремя или одним камон считаются не церемониальными парадными кимоно. К ним же относится эдо комон с одним или тремя фамильными гербами.

Нецеремониальными повседневными кимоно считают различные типы комон (кимоно с мелким узором по всему полю ткани), цумуги (кимоно, сделанное из негладких – не поддающихся выравниванию – шёлковых нитей) и летнее кимоно юката.

В коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь имеется семь кимоно. В этой статье мы рассмотрим два из них, которые выставлены в постоянной экспозиции музея и относятся к церемониальным праздничным кимоно, входящим в свадебный наряд невесты. Это красное утикакэ с королевскими повозками и белое – с журавлями. Кимоно были подарены музею японским городом Сендай – побратимом Минска, время их изготовления – примерно 1970-е – 1980-е годы, то есть период Сёва (1926 – 1989). Обе церемониальные накидки сделаны из шёлкового атласа ро и имеют схожие технологии орнаментации: вышивка гладью и золотая нить в прикреп, аппликация, ручная позолота. Кимоно украшены в традициях эстетики Эдо. Используются техники росписи тканей, такие как «норидзомэ» (батик с применением рисового клея), «рокэтидзиомэ» (резервное окрашивание с использованием воска), «кагаюдзэн» (ручное раскрашивание по трафарету) и «юдзендзомэ» (традиционная ручная роспись). Фамильные гербы на обоих кимоно отсутствуют, что служит признаком того, что они изготовлены на экспорт. Длина кимоно составляет 186 сантиметров.

Крой белого утикакэ с журавлями (рисунок 1) – прямой халат с ватным валиком на подоле. Всё пространство утикакэ заполнено журавлями с

разноцветными перьями, которые вышиты гладью, на фоне золотистых облаков, украшенных ручной позолотой. Цвет ткани белый, что объясняется европейским влиянием, поскольку этот цвет в японской традиции означает траур и нечто, не принадлежащее миру живых [1].



Рисунок 1. Белое утикакэ с журавлями. Фото предоставлено Национальным художественным музеем Республики Беларусь

Один из орнаментов этого утикакэ – журавль, который является для японцев символом долголетия и относится к благопожелательным орнаментам. Согласно легенде, журавль был отмечен поцелуем Аматаэрасу – богини солнечной зари. Приметное красное пятно на голове у птицы – знак божественной благосклонности [7]. В Японии верили, что один из семи богов счастья – бог долголетия – способен обращаться в эту птицу. Грациозная и белоснежная, она считалась также символом счастья. Считается, что журавль живёт тысячу лет, и на нём в древности мудрецы возносились на небеса, чтобы поговорить с божествами. Этот символ усиливает своё значение, если птица парит на фоне золотых облаков – буддийского воплощения счастья и совершенства [1]. На рассматриваемом кимоно журавли имеют многоцветное оперение, хотя могут быть и просто золотыми. Они выполнены в технике вышивки гладью с тонким напылением золотой пудры. Общий смысл вышивки – пожелание будущей супруге и всему семейству долгих и счастливых лет жизни [7]. О том, что это пожелание как жениху, так и невесте, говорит нанесённый на утикакэ благопожелательный символ – «умэ» (цветущая слива). На кимоно умэ нарисована золотым и красным цветом, символизирующим жениха и невесту. Изображённые по полю накидки в произвольном порядке цветы сливы очень выразительны.

Традиционная свадебная церемония у японцев проходит, согласно синтоистскому обычаю, в храме, куда невеста обычно приезжает в белом одеянии, сопровождаемая родителями в церемониальных праздничных кимоно. Для невесты было важно предстать перед духами предков семьи, в которую она должна войти, не только в самом привлекательном виде, но и в соответствии с правилами приличия [1; 3]. Именно поэтому орнаментации свадебных накидок уделялось такое пристальное внимание. Примером этому служит второе кимоно из основной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь – красное утикакэ с королевскими повозками (рисунок 2).



Рисунок 2. Красное утикакэ с королевскими повозками. Фото предоставлено Национальным художественным музеем Республики Беларусь

Красный цвет кимоно – воплощение жизни, крови, власти и богатства; это один из излюбленных цветов, включенный японцами в традиционную палитру. В китайской символике красный цвет обозначал лето, юг, огонь, солнце, птицу феникс, всех пернатых, ритуальное благоговение и твёрдый характер [7]. Но в своём традиционном значении красный цвет символизировал очарование молодости и привлекательность [1; 3], поэтому чаще всего он использовался в одежде для девушек или молодых женщин, как в представленном в экспозиции утикакэ.

Сосна на кимоно – эндемичное азиатское растение, весьма уважаемое на Востоке, поскольку никогда не сбрасывает свои иголки. Синтоизм обожествлял природу и вечнозелёные растения как обиталище духов ками. Верования синтоизма органично вписывались в представления буддизма и символику даосизма, поэтому сосна была также своего рода оберегом. Существует легенда о том, что древние японские божества, оказавшись на японских островах, спустились сначала на ветви сосны [7]. Поэтому дерево считается одним из культовых вечнозелёных растений, символизирует начало года, долголетие, вечность и бессмертие [1]. Кроме того, сосна означает и пожелание стойкости. Какие бы испытания ни выпадали, необходимо зеленеть, то есть расти и развиваться, – таково основное пожелание этого символа.

В качестве одного из базовых орнаментов на кимоно выступают королевские повозки с развевающимися лентами. Узор имеет благопожелательное значение. Повозки являются символом богатства, потому что в эпоху Хэйан [2; 7] аристократия перемещалась на повозках, запряжённых быками, что служило признаком не только знатности, но и богатства.

Кроме повозок, красное утикакэ украшено хризантемами. Это довольно противоречивый символ, поскольку считался цветком умерших и одновременно бессмертия [1]. Хризантема символизирует стойкость, силу духа и мудрость. Этот орнамент является пожеланием долгих лет жизни [7]. Таким образом, общий смысл нанесённых на утикакэ орнаментов – пожелание благополучия, счастья и выдержки в семейной жизни.

Философия, религиозные убеждения, традиции и эстетические предпочтения непосредственным образом влияют на принципы подбора

орнаментов и узоров на кимоно, тем самым формируя стиль и характер традиционных костюма Японии. Кимоно постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь дают посетителям уникальную возможность прикоснуться к лучшим образцам декоративно-прикладного искусства Японии XX в.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Yamanaka, N. The Book of Kimono / N. Yamanaka. – Tokyo : Kodansha International, 2012. – 140 p.
2. Dalby, L. Kimono: Fashioning Culture / L. Dalby. – Berkshire : Vintage, 2001. – 416 p.
3. Kennedy, A. Japanese Costume: History and Tradition / A. Kennedy. – Paris : Konecky&Konecky, 1990. – 157 p.
4. Lindell, J. The Story of The Kimono / J. Lindell. – New York : E. P. Dulton, 1989. – 240 p.
5. Minnich, H. Japanese Costume and The Makers of Its Elegant Tradition / H. Minnich. – Tokyo : Charles E. Tuttle Company Inc. of «Rutland, Vermont & Tokyo, Japan», 2012. – 360 p.
6. Milhaupt, T. Kimono: A Modern History / T. Milhaupt. – London : Reaktion Books, 2014. – 272 p.
7. Уильямс, Ч. Энциклопедия китайских символов и мотивов искусства / Ч. Уильямс. – М. : Изд-во В. П. Царёва, 2001. – 436 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведённых автором исследований церемониальных праздничных накидок утикакэ, имеющих в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь. Рассмотрено два артефакта, которые были описаны автором как изделия японских мастеров периода Сёва с указанием вышитого орнамента и его значения: красное утикакэ с королевскими повозками и белое с журавлями.

#### SUMMARY

The article is prepared as a result of the research conducted by the author of ceremonial kimono, uchikake, that are currently displayed in the National Art Museum of the Republic of Belarus exposition. The article considers two uchikake, which were attributed by the author as the products of the Japanese craftsmen of the Showa period. The given description renders the symbolism and the meaning of the embroidered ornaments. The uchikake being researched were the white one with the flying cranes and the red uchikake with the royal charts.

***Мицкевич А. Г., Сенькевич Е. В., Скворцова И. Н., Шаркова Н. В.***  
**«ГЕЙШИ» В ЯПОНСКОМ ФАРФОРЕ**

*Научно-практический центр Государственного комитета судебных экспертиз  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Первым произведением японского искусства, которое получило признание европейских стран в условиях культурного обмена между Японией и Европой, стал японский фарфор. Появившись в русле технологических и художественных традиций Китая и Кореи, он был яркой страницей истории декоративно-прикладного искусства страны и уже с XVII в. занял прочные позиции в экспортной торговле Японии. После реставрации Мэйдзи в 1868 г. и открытия страны с её активным включением в международную торговлю, произведения

японских художников и ремесленников буквально наводнили страны Европы [1, с. 74 – 75]. Гравюры «укиё-э», лаковые изделия, расписные ширмы и фарфор стали не только предметами коллекционирования, украсили дома европейской знати, художников, литераторов, но и оказали огромное влияние на формирование нового художественного стиля европейского искусства – модерна.

Одним из самых популярных видов японской экспортной продукции стал фарфор. Декорированные экзотическими сюжетами изделия мастерских Ариты, Сацумы, Киото и Кутани обретали всё больше поклонников в Старом свете.

Фарфор мастерских Кутани, о котором пойдёт речь в данной статье, имеет почти трёхсотлетнюю историю. Кутани (в переводе с японского – девять долин) – небольшая деревня на побережье Японского моря, действительно представляет собой девять долин, зажатых горами. Сегодня это часть города Кага префектуры Исикава, расположенной на севере острова Хонсю. За время своего существования печи Кутани не раз прекращали свою деятельность, но с завидной регулярностью производство керамики и фарфора здесь возрождалось и усовершенствовалось. Один из таких всплесков пришёлся на конец XIX в., когда мастера-фарфористы начали активно внедрять в производство новые технологии и новые типы изделий, изготовленные по западным образцам – обеденные, чайные и кофейные сервизы, декорированные традиционной надглазурной росписью красками пяти цветов: красного, жёлтого, синего, зелёного и тёмно-фиолетового [2, с 119 – 120]. Сюжеты живописного декора на этих изделиях чаще всего оставались японскими – пейзажи, цветы, птицы, бабочки и др. Фарфор с росписью, изображающей прогуливающихся возле храмов или в садах красавиц в длинных многослойных кимоно, получивший название «гейши» (Geisha Girl), был наиболее востребован западными заказчиками. Пик производства фарфора с сюжетом «гейши» пришёлся на период с 1880 по 1930 годы. Производство такой керамики было налажено в мастерских Кутани, Нагои и Сето, а декорирование – также в Кобе, Токио и Иокогаме [3, с. 55 – 59].

В 1-й половине XX в. дорогие специализированные европейские магазины с успехом торговали «гейшами» мастерских Кутани. Как и многие другие восточные товары, фарфор этот был разного качества и часто реализовывался через дешёвые магазины или упаковывался в качестве подарков вместе с японским чаем [4, с. 41].

Окончание Второй мировой войны практически положило конец производству в Японии фарфора с «гейшами». В 1960 – 1980-е годы реплики японских изделий с подобной росписью стали делать в Гонконге, а в конце XX в. (с 1996 г.) начали активно изготавливать и в Китае. В массовой китайской продукции прослеживается сознательная попытка копирования японских сюжетов и колористики, но при этом в роспись вводится большое количество золота, что не было характерно для оригинальных изделий [5].

В последнее время на антикварном рынке появилось довольно много предметов, украшенных росписью с «гейшами», поэтому важно отличать оригинальные произведения фарфора мастерских Кутани, изготовленные до



Второй мировой войны, от более современных воспроизведений, в том числе и сделанных в Китае [5].

Чайное «трио» из частного собрания – чашка, блюдце и десертная тарелка декорированы росписью с изображением «гейш» – пример экспортного оригинального фарфора мастерских Кутани (рисунок 1).



Рисунок 1. Общий вид чайного трио

Предметы «трио» изготовлены из высококачественного костяного фарфора. Чашка с полукруглым туловом, прямым бортом и ручкой-петелькой; круглые – десертная тарелка с широким прямым отогнутым бортом и блюдце с прямым краем, на низких кольцевых ножках, покрыты надглазурной росписью с изображением прогуливающих в цветущем саду дам в традиционных японских костюмах. Края бортиков всех предметов обрамлены отводкой красной эмалью и цветной орнаментальной лентой из кобальтовых ромбов с вписанными в них светлыми четырёхлепестковыми розетками. Обратные стороны тарелки и блюдца и чашка внутри покрыты белой блестящей глазурью.

Рисунок выполнен при помощи трафарета и залит яркими пятнами разноцветных глазурей. Рельефные контуры росписи чайного «трио» прописаны красно-коричневой эмалью, чувствуются при тактильном контакте и хорошо видны в боковом освещении. Расцветивающие изображения мазки синей, зелёной, жёлтой, красной красок нанесены быстрыми, словно нарочито небрежными касаниями. Цвет выходит за пределы очертаний фигур и растений, тогда как значительные части контуров цветом не заполнены (рисунок 2).



Рисунок 2. Женские фигуры на чашке, блюдце и десертной тарелке

Различия в характере росписей оригинальных произведений и более поздних реплик особенно заметны в изображении цветов и листьев. На рассматриваемых предметах «трио» один широкий мазок кисти, выходящий за пределы контура рисунка и переходящий на задний план, окрашивает одновременно несколько изобразительных элементов росписи. Такое несовпадение контура рисунка и цветowych пятен является одним из признаков японского экспортного фарфора 1920 – 1930-х годов. Поздние изделия японских мастерских (1950-е гг.) и китайские реплики-подражания второй половины XX в. обычно гораздо более совершенны и характеризуются строгим совпадением контурных линий рисунка и цветowych пятен росписи. Одежды персонажей, цветы и листья, как правило, лишены рельефа, который формирует контуры декора оригинальных произведений. Рисунки прочерчены плоскими золотыми линиями и заполняют всю поверхность изделия [5].

Еще одно значительное отличие оригинальных японских «гейш» 1-й половины XX в. от изделий более позднего времени кроется в изображении лиц персонажей. Глаза и носы «гейш» на предметах рассматриваемого фарфорового «трио» написаны схематично, представляют собой прямые линии и углы (рисунок 3, верхние изображения). На современных же китайских репликах глаза имеют округлые зрачки, ярко выраженное глазное яблоко, а носы, как правило, мягко очерчены (рисунок 3, нижние изображения) [5].



Рисунок 3. Изображения женских лиц на исследуемом фарфоре (сверху) и на современных китайских репликах (снизу)

Предметы чайного «трио» (тарелка и блюдце) снабжены надглазурными красными печатными марками, состоящими из четырёх иероглифов и восходящего солнечного диска над ними. При маркировке изделий мастера использовали разные штампы: солнце на десертной тарелке имеет 9 лучей; на блюдце – 11 (рисунок 4). Иероглифический текст переводится как – «сделано в Японии». Такими клеймами в Кутани

маркировали довоенную продукцию, предназначенную для экспорта в Европу и США [6].

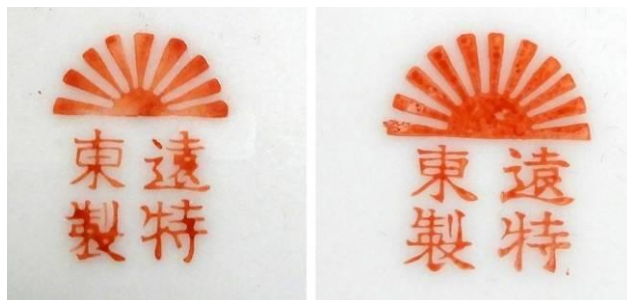


Рисунок 4. Марки на тарелке и блюде

Определяющим и датирующим признаком, по которому можно определить чайное «трио» как изделие мастерских Кутани, является и визирующееся на дне чашки трёхмерное изображение женской головки с традиционной японской причёской, выполненной в технике литофании. Литофания – это способ нанесения на фарфоровый черепок изображения посредством изменения толщины изделия. В отражённом свете литофания выглядит как неровности на поверхности фарфора (рисунок 5, слева), а при контрольном освещении (на просвет) открывается детализированное изображение (рисунок 5, справа). Качество литофании определяется степенью проработанности мельчайших деталей и контраста теней [7]. Литофании с женскими головками также называют «гейшами». Всего существует более 30 видов подобных литофаний. Литофания, украшающая дно чашки, относится к числу наиболее распространённых – это так называемая «гейша с лентами» [8]. С 1930-х до начала 1960-х годов знаменитые мануфактуры Японии, производящие экспортный фарфор, часто украшали дно чашек «портретами» гейш. Существует предание, что эти портреты были изображениями конкретных женщин – жен художников-фарфористов.



Рисунок 5. Вид литофании в отражённом свете и при контрольном освещении

Рассматриваемое чайное «трио» по материалу, технике и характеру декора, художественно-стилистическим особенностям является ярким примером экспортных изделий мастерских Кутани 30-х гг. XX в.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кондратова, А. О. Особенности стиля и декора керамических изделий Японии эпохи Мэйдзи (1868 – 1912) / А. О. Кондратова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – № 6, ч. 3. – С. 74 – 80.
2. Смолкина, Е. Б. Особенности японской керамики Кутани (на примере мастеров Исокити) / Е. Б. Смолкина // Актуальные вопросы изучения истории, международных отношений и культур стран Востока : II Междунар. науч. форум «Наследие» : материалы междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2020. – С. 119 – 126.
3. Van Patten, J. F. The collector's encyclopedia of Nippon porcelain. Third series / J. F. Van Patten. – Paducah, KY : Collector Books, 1986. – 319 p.
4. Litts, E. The Collector's Encyclopedia of Geisha Girl Porcelain / E. Litts. – Collector Books, 1987. – 174 p.
5. Online Source for Identifying Fakes and Reproductions: article Geisha Girl Reproductions by Elyce Litts [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.relorrepro.com/article/Geisha-Girl-reproductions>. – Date of access: 10.03.2021.
6. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors by Jan-Erik Nilsson [Electronic resource]. – Mode of access: <https://gotheborg.com/marks/20thcenturyjapan.shtml>. – Date of access: 05.03.2021.
7. Blair Museum of Lithophanes [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.lithophanemuseum.org/> – Date of access: 10.03.2021.
8. Helen's Japanese Lithophanes [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.lithophane.org.uk/japanese/japanese.html>. – Date of access: 03.03.2021.

## РЕЗЮМЕ

В статье прослеживается история использования в декоре японского фарфора мастерских Кутани сюжетов с изображениями женщин в национальных костюмах – «гейш». Приведён пример атрибуции антикварного чайного «трио» с аналогичным сюжетом. Материалы статьи могут использоваться для атрибуционных исследований японского фарфора XX в.

## SUMMARY

The article keeps track of the themes, used in porcelain decoration at the famous Kutani workshops. These themes depicted so called «Geisha girls», meaning the women in national Japanese costumes. The article gives the attribution example of an antique tea set, consisting of three pieces, which had and having a similar theme. The article materials can be used in attribution studies of the XX century's Japanese porcelain.

*Олюнина И. В.*

## **РОЛЬ ТЕРРИТОРИАЛЬНОГО МАРКЕТИНГА В РАЗВИТИИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ТУРИЗМА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ**

*Белорусский государственный университет  
(Поступила в редакцию 22.02.2021)*

Несмотря на пандемию COVID-19, практически остановившую развитие мирового туризма в 2020 г., работа индустрии не прекращается. У многих стейкхолдеров отрасли появилось время проанализировать и пересмотреть базовые основы и принципы развития сферы туризма. Так, 7 октября 2020 г. решением Межведомственного экспертно-координационного совета по туризму была утверждена Национальная

стратегия развития туризма в Республике Беларусь до 2035 г. Стратегия предусматривает максимальную реализацию туристического потенциала Республики Беларусь на внутреннем и внешнем рынках на основе целенаправленных и согласованных действий государственных органов, предпринимательского сообщества и граждан. В документе зафиксированы основные проблемы отрасли, в частности, низкие темпы развития внутреннего туризма, недостаточный уровень развития туристической инфраструктуры и финансирования отрасли. Кроме того, отмечены дефицит квалифицированных кадров и отсутствие эффективной управленческой вертикали, а также недостаточная представленность туристического потенциала Республики Беларусь в интернет-пространстве и низкая инвестиционная привлекательность сферы туризма.

3 февраля 2021 г. была утверждена Государственная программа «Беларусь гостеприимная» на 2021 – 2025 гг., подготовленная с учётом приоритетов социально-экономического развития Республики Беларусь. Программа направлена на решение задач государственной политики в сфере туризма. При этом к уже отмеченным проблемам развития отрасли были добавлены следующие: несоответствие между языковой структурой въездных потоков иностранных туристов и аттестованных гидов-переводчиков, недостаточная обеспеченность регионов Беларуси гидами-переводчиками; недостаточная деятельность по продвижению национального туристического продукта; нехватка средств размещения среднего ценового сегмента, позволяющих принимать большие группы организованных туристов в регионах.

Кроме того, в соответствии с распоряжением премьер-министра Беларуси от 3 февраля 2021 г. № 15р была создана межведомственная рабочая группа для разработки дорожной карты по созданию и продвижению бренда Республики Беларусь в срок до 1 мая 2021 г. В состав группы вошли представители министерств культуры, информации, иностранных дел, здравоохранения, образования, финансов и иных ведомств, руководителем группы назначен министр экономики. Основными задачами, поставленными перед членами группы, стали определение отличительных особенностей и конкурентных преимуществ Республики Беларусь, а также выявление позитивных, узнаваемых ассоциаций о стране. На этой основе будут выработаны требования и подходы к созданию стратегии продвижения бренда Республики Беларусь. Предусмотрена также выработка предложений по усилению и продвижению конкурентных и позитивных сторон, устранению неблагоприятных стереотипов, созданию положительного имиджа Республики Беларусь, улучшению её позиций в ключевых международных рейтингах.

Предполагается, что к работе группы будут привлечены специалисты республиканских органов госуправления, государственных организаций, а также специалисты научных и учебных учреждений, бизнес-объединений, международные эксперты. Разработка дорожной карты по созданию и продвижению бренда Республики Беларусь будет основана на изучении

лучших международных практик продвижения страновых и территориальных брендов. Кроме того, планируется ряд мероприятий для проработки создания брендов отдельных регионов страны с учётом их специфики.

Таким образом, на государственном уровне предусматривается осуществление комплекса действий, основанного на принципах маркетинга, с целью создания и поддержания благоприятного имиджа территории Республики Беларусь. Кроме того, в соответствии с достижением Целей устойчивого развития необходимо предусмотреть максимально благоприятные условия для реализации потенциала регионов, повышения доходности их бюджета, изменения инвестиционного климата, а также привлечения и оптимального использования нематериальных ресурсов.

Специалисты по территориальному брендингу Саймон Анхольт и Кейт Динни отмечают, что процесс создания бренда нации – уникальное многомерное соединение элементов, которое обеспечивает нации основанную на культурном контексте дифференциацию и соответствие для всех целевых аудиторий [4, с. 30]. Такая позиция согласуется с мнением многих урбанистов, например, Дениса Визгалова, показавшего в работе «Брендинг города» комплексную систему практических взаимосвязанных действий многих стейкхолдеров в создании бренда [3]. Здесь, безусловно, важна роль государственной поддержки, однако более перспективным путём представляется инициатива «снизу» – построение бренда, основанное на стремлении самих регионов к достижению более высокого качества жизни.

В Республике Беларусь уже есть примеры таких инициатив. Так, в 2017 г. была опубликована стратегия устойчивого развития Желудокско-Орлянского края Щучинского района Гродненской области на период с 2017 г. до 2030 г., стратегической целью которой является улучшение социально-экономических и экологических условий проживания жителей региона. Для этого планируется объединить местное сообщество, создать привлекательный имидж региона, сохранить локальный ландшафт и биоразнообразие, развивать экологическое сельское хозяйство, восстановить культурные традиции и памятники, укрепить самоуправление и т. д. [8, с. 39]. При этом авторы стратегии применяют основные методы регионального планирования. С помощью метода рекреационного планирования корректируется информация об объектах культурного и природного ландшафта, туристические маршруты и инфраструктура. Методы территориального маркетинга помогают провести анализ сегментов рынка с учётом доходов населения и детальный SWOT-анализ ресурсов региона [8, с. 35 – 38]. Применение данного метода позволяет комплексно оценить локальные ресурсы, проанализировать имеющиеся слабые стороны, просчитать риски и выявить оптимальные перспективы развития региональной туристической отрасли [7, с. 500]. На основе полученных данных происходит формирование современного туристического продукта и расчёт его стоимости, а также структурирование и технико-экономическое

обоснование затрат. На данном этапе применяется комплексный подход с учётом сегментирования услуг [1, с. 35].

Механизм территориального маркетинга имеет сложную многоуровневую структуру. Первый этап предполагает корреляцию общих социально-экономических, инвестиционных, инновационно-технологических и промышленно-производственных целей территории. На этой базе определяются границы конкретного этапа маркетингового цикла, его место, миссия и задачи, обозначается область функционирования территориального маркетинга. Затем формируется подробный перечень всех направлений деятельности в рамках определённых концептуальных направлений и следует подробное описание оперативных и тактических целей, реализуемых в ближайшей и отдалённой перспективе с применением системных инструментов и методов математического и логического моделирования. В рамках оперативно-тактических целей формируются количественные параметры целей территориального маркетинга для каждого из этапов маркетингового цикла [5, с. 105 – 106].

По данному пути пошли авторы проекта по созданию бренда Миорского края «Вместе для сообщества и природы: упрочение процесса развития в Миорском районе через партнёрство местной власти и гражданского общества», который реализуется Миорским районным исполнительным комитетом в партнёрстве с ОО «Ахова птушак Бацькаўшчыны» и Латвийским сельским форумом и финансируется Европейским Союзом. В октябре 2020 г. был презентован образец логотипа Миорского края (рисунок 1).



Рисунок 1. Логотип Миорского края

Авторы концепции считают, что разработанная модульная система (выделение в бренде суббрендов) позволяет основной айдентике трансформироваться в динамическую айдентичку, которая сформирует яркий и характерный образ для каждой отдельной территории района. Основная айдентика строится на образе Миорского района, динамическая базируется на городах и местечках, заказниках и событиях: город Миоры, деревня

Леонполь, республиканский заказник «Ельня», а также главное событийное мероприятие региона – фестиваль «Жураўлі і журавіны».

Авторы бренда Миорского района искали такую исключительную идею, которая станет устойчивой ассоциацией, понятной не только местным, но и иностранным туристам. Основная цель проекта – вызвать интерес к путешествию в Миорский район и повысить вовлечённость местного населения в развитие района и стимулирование предпринимательского движения. Локомотивом бренда Миорского края стала уникальная экосистема заказника «Ельня», а слоганом – «Миорский край. Удивление рядом».

Белорусский специалист по событийному маркетингу Анатолий Акантинов считает, что именно событийная составляющая оказывает в настоящее время сильнейшее влияние на развитие территорий, так как культурные события становятся не только престижными, но и прибыльными. Более того, создателям локального событийного календаря следует опираться на естественные события, происходящие на территории туристической дестинации из года в год и не нуждающиеся в специальных рекламных усилиях [2, с. 36 – 37]. Территориальный маркетинг должен начинаться на местном уровне, с собственных инвестиций – с идентичности, взаимодействия образования, бизнеса, муниципальных и государственных органов, базироваться на человеческом потенциале и использовать новые формы взаимодействия. Одной из таких форм является кластерная модель развития как оптимальная форма сотрудничества различных субъектов хозяйствования. Несколько лет назад был создан комплексный информационный ресурс «Clusterland» для распространения методического инструментария кластерной политики, широкого спектра международного опыта и лучших отечественных практик кластеризации экономики [6; 9].

Резюмируя, отметим, что опыт применения методов территориального маркетинга в качестве методологического инструментария при построении региональных стратегий развития туризма является особенно эффективным в случае создания локальных брендов по комплексной модели маркетингового цикла. Опыт построения туристической стратегии Желудокско-Орлянского края и создания бренда Миорского края показывают, что такие решения удовлетворяют практические потребности туристической отрасли региона по поиску целесообразных способов формирования и продвижения нового продукта на туристическом рынке Республики Беларусь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абряндина, В. В. Туризм сельских территорий / В. В. Абряндина, В. В. Здоров. – М. : Угрешская тип., 2015. – 172 с.
2. Акантинов, А. Д. Территориальный маркетинг / А. Д. Акантинов. – Минск : [б. и.], 2013. – 80 с.
3. Визгалов, Д. В. Брендинг города / Д. В. Визгалов. – М. : Фонд «Институт экономики города» 2011. – 160 с.
4. Динни, К. Брендинг территорий. Лучшие мировые практики / К. Динни. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2013. – 336 с.



5. Ергунова, О. Т. Маркетинг территории / О. Т. Ергунова. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2017. – 136 с.
6. Истомина, Л. А. Кластеры в регионах: «за» и «не против» / Л. А. Истомина, Д. М. Крупский. – Минск : Альтиора Форте, 2019. – 120 с.
7. Олюнина, И. В. SWOT-анализ как метод научных исследований в туризме / И. В. Олюнина // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 29. – С. 493 – 500.
8. Стратегия устойчивого развития Желудокско-Орлянского края, Щучинский район Гродненской области на период с 2017 до 2030 года / Г. И. Цивинский [и др.]. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 93 с.
9. Clusterland. Комплексный информационный ресурс, посвященный развитию кластеров в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clusterland.by/>. – Дата доступа: 01.02.2021.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается территориальный маркетинг как фактор развития этнографического туризма в Беларуси. Анализируется перспектива применения методов территориального маркетинга в формировании региональных туристических стратегий в Республике Беларусь.

#### SUMMARY

In the article territory marketing as ethnographic tourism development factor is considered. The application perspective of the territory marketing methods in the formation of regional tourism strategies in the Republic of Belarus is analyzed.

*Папко В. М.*

### **МЕТАДАЛОГІЯ ДАСЛЕДАВАННЯ ТВОРАЎ ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА ХІХ СТ. З МАГНАЦКІХ І ШЛЯХЕЦКІХ КАЛЕКЦЫЙ НА БЕЛАРУСІ**

*Акадэмія кіравання пры Прэзідэнце Рэспублікі Беларусь  
(Паступіў у рэдакцыю 12.02.2021)*

Калекцыяніраванне твораў выяўленчага мастацтва прыватнымі асобамі на тэрыторыі беларускіх губерняў Расійскай імперыі не так даўно стала тэмай для даследавання мастацтвазнаўцаў. У 1990-я гады, калі змяніліся негатыўныя адносіны да дваранскай культуры, пачалі прызнаваць яе каштоўнасць і важную ролю ў развіцці грамадства, цікавасць да калекцыянераў узмацнілася.

Мэта артыкула – ахарактарызаваць метады, пры дапамозе якіх даследуюцца асобныя творы выяўленчага мастацтва і калекцыі ў цэлым. У якасці асноўнага прыкладу намі ўзяты багаты збор твораў ХІХ ст., сабраны князем Львом Пятровічам Вітгенштэйнам (1799 – 1866) у маёнтку Веркі пад Вільня. Калекцыя была добра вядома сучаснікам, складалася з жывапісных палотнаў і графікі.

Традыцыйна даследчыкі звяртаюцца да гісторыі стварэння калекцыі, аналізуюць яе склад, тэматыку твораў, іх жанрава-стылістычныя асаблівасці. Цікавасць выклікае і асоба збіральніка (калекцыянера), якая мае вялікае

значэнне. Ад яго густу, узроўню адукацыі, прафесіі, нават узросту і полу залежыць склад самой калекцыі.

У XIX ст. існавалі сотні вялікіх і малых калекцый, якія захоўваліся ў асноўным у сядзібах, былі закладзены ў папярэднія стагоддзі і збіраліся па прынцыпах, заснаваных у часы Рэчы Паспалітай. Асноўным творам у такіх калекцыях з'яўляўся родавы (сямейны) партрэт. Большасць з іх загінула на працягу XX ст. ці была вывезена ў Расію, Польшчу, краіны Заходняй Еўропы. Традыцыйна даследчыкі вылучаюць такія зборы, якія прынята лічыць багатымі і адметнымі, як зборы князёў Радзівілаў у Нясвіжскім замку, Сапегаў у Дзярэчыне і Ружанах, Храптовічаў у Шчорсах, братоў Тышкевічаў у Лагойску, К. Тызенгаўза ў Паставах, М. Тышкевіча ў Астрашыцкім Гарадку, Пуслоўскіх у Альберціне, князёў Паскевічаў у Гомелі, Г. Вейсенгофа ў Русаковічах, І. Корвін-Мілеўскага ў Геранёнах і іншыя.

Метадалогія, што адпавядае даследаванню прыватных калекцый, можа быць пазычана ў такіх галін гуманітарнай навукі, як гісторыя, мастацтвазнаўства і музейзнаўства. Спецыфічныя метады, распрацаваныя выключна для дадзенай тэмы, нешматлікія. Да іх ліку ў першую чаргу адносім метады рэканструкцыі, адной з формаў якога з'яўляецца каталагізацыя. Метады будуецца на прынцыпе віртуальнага аднаўлення складу калекцыі праз аналіз твораў, якія захаваліся да нашых дзён, а таксама дакументаў і фотаматэрыялаў, што датычацца твораў, якія не захаваліся. Метады каталагізацыі распрацаваны расійскай даследчыцай М. Ю. Агапавай [1], дазваляе рэканструяваць аб'ект даследавання перад тым, як пачаць яго ўсебаковае вывучэнне.

Археалаг рэканструіруе гліняны гаршчок па тых фрагментах, якія ён мае, не заўсёды поўных. Следчы па рэчавых доказах, адбітках пальцаў, іншых слядах і выніках экспертыз выяўляе карціну злачынства. Рэканструкцыя калекцыі выяўленчага мастацтва ў форме каталога дазваляе аднавіць прадмет даследавання ў першапачатковым выглядзе і ў дынаміцы яго развіцця (фарміравання калекцыі і яе бытавання).

Нярэдка тэмы, традыцыйныя ў мастацтвазнаўстве, вывучаюцца зараз новымі метадамі, праз прызму новых падыходаў, што прыводзіць да з'яўлення цікавых і часам нечаканых вынікаў або павялічвае глыбіню даследавання. У якасці ўзору прывядзем грунтоўную працу расійскай даследчыцы Т. Юдзянковай, прысвечаную калекцыі братоў Трацяковых – заснавальнікаў Трацякоўскай галерэі. Гэтая тэма вывучалася дзесяцігоддзямі многімі мастацтвазнаўцамі, сабраны значны фактычны матэрыял. Абапіраючыся на дасягненні сваіх папярэднікаў, Т. Юдзянкова паглядзела на ўжо вядомыя факты праз прызму асоб збіральных, падкрэсліла менавіта аспект іх светапоглядаў у кантэксце эпохі, іх акружэння. Т. Юдзянкова называе асноўны метады свайго даследавання гісторыка-праблемным. У яе атрымалася выявіць і шмат новага ў дачыненні складу самой калекцыі, якая традыцыйна лічылася зборам твораў расійскага мастацтва. Гэты аспект падкрэсліваўся ў савецкай гістарыяграфіі. Такім

чынам, па-за ўвагай даследчыкаў аказаўся збор твораў еўрапейскага мастацтва XIX ст., які належаў малодшыму з братоў Траццяковых [6].

Кожная калекцыя адлюстроўвае не толькі асабістыя перавагі збіральніка, але і сам дух эпохі, таму ракурс светапогляду з'яўляецца для нас вельмі важным. Разуменне прынцыпаў камплектавання калекцыі немагчыма без ведання асобы збіральніка, яго светапоглядных і рэлігійных устаноў. Гэты аспект адрознівае прынцыпы вывучэння музейных калекцый, сфарміраваных пад уплывам многіх людзей, што працуюць у музеях, ад прыватных калекцый, сабраных адным або некалькімі калекцыянерамі, якія вельмі часта з'яўляліся родзічамі.

У беларускай гістарыяграфіі не прынята даследаваць асновы светапогляду памешчыкаў, якія мэтанакіравана збіралі творы выяўленчага мастацтва. У значнай ступені такія даследаванні дапамаглі б асэнсаваць, чаму на тэрыторыі беларускіх губерняў Расійскай імперыі ў XIX ст. не склалася вялікіх рэгіянальных калекцый менавіта сучаснага для збіральнікаў жывапісу. Фактычна, мецэнацкая дзейнасць аматараў мастацтва была недастаткова інтэнсіўнай, каб гэтыя калекцыі маглі сфарміравацца. Магчыма, адказ на гэтае пытанне хаваецца ў сферы светапогляду: найбольш ўплывовыя збіральнікі – князі Паскевіч і Вітгенштэйн паходзілі з расійскай арыстакратыі і лічылі мясцовае мастацтва недастаткова элітарным, каб яго падтрымліваць. Яны ўспрымалі мясцовых мастакоў як рамеснікаў ад мастацтва, якія могуць толькі капіраваць і рэстаўрыраваць творы іншых аўтараў. А калекцыянеры, продкі якіх паходзілі з зямель Рэчы Паспалітай і маглі ацаніць іх творы з больш патрыятычных пазіцый, былі арыентаваны часцей на еўрапейскае мастацтва і захаванне сямейных партрэтных галерэй або мелі недастаткова сродкаў, каб годна падтрымліваць мастакоў – сваіх сучаснікаў.

Важным метадам вывучэння калекцый, сабраных ў XIX ст., стаў аналіз іканаграфіі інтэр'ераў сядзіб і палацаў, якія належалі калекцыянерам. У канцы XVIII – 1-й трэці XIX ст. у заходнееўрапейскім і рускім выяўленчым мастацтве была даволі шырока распаўсюджана практыка стварэння твораў інтэр'ернага жанру: найчасцей акварэллю і алоўкам, радзей – у тэхніцы алейнага жывапісу. Інтэр'ерныя малюнкi даволі падрабязна адлюстроўвалі творы мастацтва, якія знаходзіліся ў пакоях. Акварэльныя інтэр'еры захоўваліся ў модных у той час альбомах. Ступень іх распаўсюджвання на нашых землях ацаніць складана – крохкасць гэтых твораў пакідала ім мала шансаў выжыць у складаных гістарычных абставінах XX ст. Вялікай калекцыяй інтэр'ерных малюнкаў сваіх палацаў валодалі князі Вітгенштэйны. Верагодна, гэта найбольш поўна захаваная калекцыя альбомнай графікі, якая мела дачыненне да беларускіх зямель, і тое ўскосна.

Адкрыццё фатаграфіі зрабіла магчымым дакладна фіксаваць інтэр'еры, што адсутнічала ў папярэднія стагоддзі. Фотаздымкі былі меншага памеру, звычайна існавалі ў вялікай колькасці копій і мелі больш шансаў перажыць рэвалюцыі, войны, рабаванне сядзіб, чым інтэр'ерныя малюнкi. Аб некаторых калекцыях мы можам меркаваць выключна па старых фотаздымках. Захавалася шмат здымкаў інтэр'ераў канца XIX ст. палацаў у

Верках, Гомелі, Нясвіжы і іншых. Аналіз фотаздымкаў інтэр'ераў з'яўляецца важным метадам атрыбуцыі твораў з прыватных калекцый.

Добрым прыкладам рэалізацыі такога метаду ў апошні час з'яўляецца, на наш погляд, артыкул У. Каралёнка і А. Сінілы [2], прысвечаны аналізу здымкаў інтэр'ераў Нясвіжскага палаца. Даследчыкі выявілі шэраг новых раней невядомых або малавядомых твораў, што не так проста, з улікам існавання вялікай колькасці копій радзівілаўскіх партрэтаў, адрозніць якія адзін ад аднаго па дакументах часам немагчыма. Аднак з дапамогай старых фотаздымкаў – вельмі верагодна.

Па нашым меркаванні, вывучэнне прыватных калекцый мае тры метадалагічныя узроўні.

Першы ўзровень – метады даследавання асобных твораў мастацтва: іх атрыбуцыя, датаванне, гісторыя бытавання, экспертыза. Карысным будзе выкарыстанне: метаду фармальна-стылістычнага (або жанрава-стылістычнага) аналізу твора выяўленчага мастацтва; іканаграфічнага метаду.

Другі ўзровень – метады даследавання самой калекцыі як сукупнасці адабраных па пэўным прынцеце твораў мастацтва, якія характарызуюць эпоху. На гэтым узроўні рэкамендуем выкарыстоўваць: метады каталагізацыі з мэтай рэканструкцыі складу калекцыі; аналіз іканаграфіі інтэр'ераў з мэтай выяўлення прынцапаў экспанавання і кампануюкі твораў калекцыі ў прасторы палацаў, удакладнення месцаў бытавання, часу перамяшчэння і г. д.; аднаўленне асаблівасцей светапогляду (гісторыка-праблемны метады) стваральнікаў калекцыі праз прызму яе структуры.

Трэці узровень – метады даследавання калекцыі ў кантэксце традыцый калекцыяніравання праз прызму іншых калекцый таго часу. Для гэтага ўзроўня падыходзіць параўнальны і сістэмны метады.

Параўнальны метады выкарыстоўваецца для выяўлення прыкмет, якія характарызуюць падабенства або адрозненне кампанентаў нейкіх адасобленых цэласнасцей. Метады складаецца з наступных працэдур: апісання і аналізу кампанентаў кожнай з цэласнасцей, якія трэба параўнаць; супастаўлення вынікаў аналізу; абагульнення з устанаўленнем падабенства і адрознення кампанентаў гэтых цэласнасцей [4]. Параўнанне складу і мастацка-эстэтычных характарыстык збору з калекцыямі аднолькавага маштабу дазволіць выявіць як агульныя тэндэнцыі развіцця калекцыяніравання на беларускіх землях у XIX ст., так і спецыфіку кожнага збору. Параўнання калекцый жывапісу, сабраных у XIX ст. прадстаўнікамі арыстакратыі і шляхты беларускіх губерняў Расійскай імперыі, сур'ёзна ніколі не выконвалася. Некаторыя аспекты гэтага метаду выкарыстаны намі пры параўнанні калекцый князёў Вітгенштэйнаў і князёў Паскевічаў [3]. Зроблены высновы пра некаторую агульнасць эстэтычных густаў калекцыянераў пры падборы твораў для свайго збору, а таксама пра адрозненні іх падыходаў да ўзаемадзеяння з мясцовымі мастакамі.

Сістэмны падыход зыходзіць з высновы, што існуе нешта, што функцыяніруе як сістэма, якую можна раскласці на элементы. Галоўная рыса

сістэмы – цэласнасць. Расійскі даследчык С. Ю. Штэйн лічыць, што для адэкватнага пазнання аб'екта даследавання ў сістэмным падыходзе неабходна вылучыць «дзеінасць як сістэму» [5]. Даследаванне калекцыі князёў Вітгенштэйнаў з выкарыстаннем такога падыходу можна прадставіць як полісістэму, якая складаецца з трох элементаў, што адначасова з'яўляюцца працэсамі. Першы элемент – працэс стварэння твора выяўленчага мастацтва, які найчасцей ажыццяўляўся ў часе ўзаемадзеяння членаў сям'і князёў Вітгенштэйнаў з нейкім пэўным мастаком. Прадуктам такога працэсу з'яўляецца канкрэтны твор мастацтва, што, дарэчы, таксама можна прадставіць як сістэму (яе элементы – вобразы, жанр і г. д.).

Другі элемент – працэс калекцыяніравання твораў мастацтва, якія сталі вынікам першага (папярэдняга) працэсу. Прадуктам гэтай дзейнасці з'яўляецца сама калекцыя, якую мы таксама ўспрымаем як сістэму.

Трэці элемент – працэс развіцця выяўленчага мастацтва ў тых рэгіёнах, дзе бытвала калекцыя князёў Вітгенштэйнаў. Нас у большай ступені цікавяць заходнія губерні Расійскай імперыі. Для гэтага ўзроўню калекцыя князёў Вітгенштэйнаў з'яўляецца адным з ключавых элементаў, аднак далёка не адзіным. Прадуктам гэтага працэсу з'яўляецца культурная спадчына, адлюстраваная ў комплексе твораў выяўленчага мастацтва XIX ст., створаных на тэрыторыі сучаснай Беларусі або на іншых тэрыторыях, аднак у дачыненні да гэтага рэгіёна (бытвалі на гэтых землях ці належалі выхадцам з гэтага рэгіёна).

Калі ўспрымаць калекцыю князёў Вітгенштэйнаў як элемент гэтай сістэмы, то поўнае ўяўленне аб тых працэсах, якія адбываліся ў выяўленчым мастацтве, можна атрымаць толькі аналізуючы дадатковыя элементы – калекцыі іншых збіральных, паміж якімі былі нейкія сувязі. Зразумела, што калекцыя князёў Вітгенштэйнаў адлюстроўвала густы мясцовага памешчыка, які быў выхадцам з цэнтральнай Расіі і дэманстраваў імперскі падыход у калекцыяніраванні: рускае і еўрапейскае мастацтва бачылася ім як вышэйшае за мастацтва ўскраін імперыі. Адначасова памешчык сваёй дзейнасцю ўплываў на развіццё выяўленчага мастацтва рэгіёна, запрашаючы да сябе знакамітых мастакоў або праз знаёмства з іх творамі мастацтва.

Сістэмнае вывучэнне калекцыі жывапісу, што сфарміраваліся ў памешчыцкіх сядзібах у XIX ст., з выкарыстаннем класічных і наватарскіх метадаў і падыходаў дазволіць больш паслядоўна не толькі ўявіць развіццё мастацтва таго часу ў яго «сталічных» і «рэгіянальных» праяўленнях, але і зрабіць высновы аб яго ўплыве на светапогляд арыстакратыі на беларускіх землях, а таксама той часткі адукаванай эліты, якая мела магчымасць з гэтым мастацтвам пазнаёміцца.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Агапова, М. Ю. Сводный каталог как метод реконструкции частной коллекции (на примере коллекции Н. Л. Шабельской) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 24.00.03 / М. Ю. Агапова. – СПб., 2011. – 36 с.

2. Каралёнак, У. У. Радзівілаўскія скарбы, вернутыя з Эрмітажа ў Нясвіж у 1905 годзе: спроба візуалізацыі / У. У. Каралёнак, А. М. Сініла // Беларускі гістарычны часопіс. – 2020. – № 7. – С. 20 – 27.

3. Попко, О. Н. Коллекции живописи кн. Ф. И. Паскевича (1823 – 1903) и кн. Л. П. Витгенштейна (1799 – 1866) как отражение вкусов военной аристократии XIX в. / О. Н. Попко // Гомельский дворцово-парковый ансамбль: от усадьбы до музейного комплекса : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. – Гомель, 2019. – С. 82 – 90.

4. Штейн, С. Ю. Методология в искусствоведении / С. Ю. Штейн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии. – 2017. – № 4, ч. 1. – С. 32 – 46.

5. Штейн, С. Ю. Системный подход в искусствоведении / С. Ю. Штейн // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2018. – № 2 (12). – С. 122 – 134.

6. Юденкова, Т. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века / Т. Юденкова. – М. : Буксмарт, 2015. – 528 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу методов исследования частных коллекций живописи, принадлежавших в XIX в. помещикам на территории Беларуси. Автор выделяет три методологических уровня исследования. На первом изучаются конкретные произведения из собрания. Второй уровень определён составом коллекции как совокупности произведений живописи. На третьем уровне ведётся изучение конкретной коллекции через призму других коллекций, собранных в то время. В качестве примера коллекции взято собрание князей Витгенштейнов из имения Верки под Вильно, которое считалось эталонным в 1840-е годы.

#### SUMMARY

The article is devoted to the analysis of research methods of private collections of paintings that belonged to the XIX century landlords in Belarus. The author identifies three methodological levels of research. At the first level, specific works from the collection are studied. The second level is determined by the composition of the collection, as a set of paintings. At the third level, a particular collection is studied through the prism of other collections collected at that time. As an example of the collection, the author takes the collection of Princes Wittgenstein family from the Verki estate near Vilna, which was considered a standard in the 1840s.

*Фліконт-Світа Г. А.*

### **ЦАРСКАЯ БРАМА З МАТЫВАМ РАЗЬБЫ «ДРЭВА ІЯСЕЕВА» З ГОРАДА ВІЦЕБСКА: ДА ПЫТАННЯ ВЫВУЧЭННЯ СТРАЧАНАГА ПОМНІКА НА ПАДСТАВЕ АДШУКАНАГА ФОТАНЕГАТЫВА 1-Й ТРЭЦІ ХХ СТ.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2021)*

Некалькі гадоў таму ў фондах Дзяржаўнага навукова-даследчага музея архітэктуры імя А. В. Шчусева ў Маскве (далей – ДНДМА) намі быў выяўлены невядомы дагэтуль беларускім даследчыкам фотанегатыў, дзе зафіксавана цэнтральная частка іканастаса ў адной з віцебскіх цэркваў. Аўтар

здымаў менавіта Царскую браму, якая, відавочна, яго ўразіла. Негатыў у музейным вопісе не мае дакладнай атрыбуцыі: не ўказаны ні фатограф, ні час здымкаў (адзначана – 1-я трэць XX ст.), ні дакладнае месца. Апошняя вызначана так: горад Віцебск, драўляная царква (малюнак 1) [1].

Дадзеная іканаграфічная крыніца ўяўляе цікавасць па шэрагу прычын. Перш за ўсё гэта тлумачыцца тым, што ступень захаванасці сакральнай беларускай спадчыны даволі малая, а таму любая выява, якая пашырае нашы ўяўленні пра артэфакты сакральнай мастацкай культуры, мае каштоўнасць для даследчыкаў. Па-другое, з усходніх рэгіёнаў Беларусі – Магілёўшчыны, Гомельшчыны, часткі Віцебшчыны – да нашага часу дайшло няшмат помнікаў, а таму каштоўнасць здымкаў, малюнкаў, чарцяжоў, якія захавалі выгляд страчанай спадчыны дадзеных тэрыторый, яшчэ больш павялічваецца. Па-трэцяе, згаданая Царская брама не мае сюжэтных аналагаў сярод вядомых нам беларускіх сакральных твораў.

З беларускіх іканастанасаў гэта адзіны выяўлены на дадзены момант прыклад (і сярод праваслаўных, і сярод уніяцкіх, вядомых не толькі па захаваных помніках, але і па шматлікіх апісаннях у гістарычных крыніцах), калі на сакральных дзвярах увасоблены матыў «Дрэва Іясева», дзе прадстаўлены радавод Ісуса Хрыста. Пластычна-вобразная інтэрпрэтацыя гэтага матыву грунтуецца на словах прарока Ісаі: «І пойдзе пасынак ад кораня Есэевага, і галіна вырасце ад кораня ягонага» (Іс.: 11, 1). Па сутнасці, тут увасоблены продкі Ісуса Хрыста: ён паходзіў з роду Давіда, бацькам якога быў Іясей. У афонскай «Эрмініі» пададзены настаўленні адносна кампазіцыі і часткова іканаграфічнай сістэмы гэтага сюжэта: «Праведны Іясей спіць, і з яго спіны выходзяць тры галінкі, дзве пераплятаюцца між сабою, а трэцяя ўзносіцца ўгару, а ў яе ўплецены яўрэйскія цары ад Давіда да Хрыста. Найперш Давід з арфай, далей Саламон, над Саламонам іншыя цары паслядоўна з жэзламі, а ўверсе галінкі – “Нараджэнне Хрыстова”, а па двух баках прарокі з іх прароцтвамі, і яны таксама ўплецены ў галінкі, глядзяць на Хрыста і ўказваюць на яго. А пад прарокамі грэчаскія мудрацы і прарок Валаам, яны трымаюць свае скруткі з прароцтвамі і глядзяць угару на Хрыстова Нараджэнне» [5, с. 95].

Найбольш старажытнае ўвасабленне гэтага сюжэта прадстаўлена ў мазаіцы аднаго з канстанцінопальскіх манастыроў, што належыць да візантыйскага мастацтва XI ст. Як адзначаюць украінскія даследчыкі, гэтая тэма была шырока вядома ў сакральным мастацтве Заходняй Еўропы XI – XVI стст., а ва ўкраінскіх помніках упершыню сустракаецца (калі меркаваць па вядомых на цяперашні час творах) у XVII ст. Гэта найбліжэйшы рэгіён, дзе маюцца падобныя прыклады выкарыстання такога матыву. Найбольш ранні вядомы там прыклад – Царская брама з іканастанаса 1689 г. Стрэчанскага прыдзела кіеўскага Сафійскага сабора і трапезнай царквы Пераўтварэння ў Выдубецкім манастыры. Тым не менш большасць іншых прыкладаў выкарыстання такога матыву ва ўкраінскім мастацтве датычыцца заходніх зямель і Закарпацця [5, с. 94].

Паколькі менавіта ўкраінскія помнікі з'яўляюцца найбольш рэгіянальна блізкімі творамі да віцебскай Царскай брамы, то правядзём пэўныя паралелі паміж імі і разгледзім у параўнальным кантэксце. Як адзначаюць спецыялісты, ва ўкраінскім мастацтве даследаваны матыў меў свае асаблівасці і адхіленні адносна рэкамендаванай у «Эрмініі» кампазіцыі. Схема была больш спрошчанай і ўтрымлівала звычайна (калі весці гаворку пра ўвасабленне «Дрэва Іясевага» на Царскай браме) 12 выяў продкаў Хрыста замест 28, згаданых Святым Матфеем, ці 56, згаданых Святым Лукой. На створках віцебскай Царскай брамы прадстаўлена 16 Хрыстовых продкаў. А на цэнтральнай сцябліне размешчана яшчэ тры постаці, якія складана ідэнтыфікаваць [3, с. 96].

На гэтым і на вядомых нам украінскіх помніках XVIII ст. кампазіцыя сфарміравана наступным чынам: у самым нізе змешчана фігура Іясея, які ляжыць; з-за яго спіны выходзіць галінка – яна ж з'яўляецца месцам змыкання створаў Царскай брамы. На саміх створках сярод сцяблінак закампанаваны ў кветкавых пялёстках Хрыстовы Продкі. Часам у разьбе назіраецца і матыў вінаградных гронак, як, напрыклад, на помніку XVIII ст. з Новай Скваравы ля Жоўквы на Украіне (малюнак 2), што з пункту гледжання кампазіцыі прадстаўленых выяў і элементаў разьбы выступае найбліжэйшым аналагам да віцебскай Царскай брамы, хоць і адрозніваецца ад яе стылістычна. Агульным для абодвух твораў з'яўляецца сюжэт у наверхшы: тут не «Нараджэнне Хрыстова», як рэкамендавана ў «Эрмініі», а багародзічная выява з дзіцем Хрыстом. Аднак у згаданых выпадках яна належыць да розных іканаграфічных тыпаў: ва ўкраінскім помніку – Багародзіца Адзігітрыя, у беларускім – Багародзіца Прадвесце. На абедзвюх Царскіх брамах продкі Хрыстовы прадстаўлены з жэзламі ў руках, на ўкраінскім помніку, у адпаведнасці з «Эрмініяй», яны звернуты да Хрыста, на беларускім – прадстаўлены франтальна.



Малюнак 1. Інтэр'ер драўлянай царквы ў г. Віцебску. Негатыў, 1-я трэць XX ст., фатаграф невядомы. Захоўваецца ў Музеі архітэктуры імя А. В. Шчусева ў Маскве



Малюнак 2. Царская брама XVIII ст. з іканастаса царквы ў в. Новая Скваравы ў экспазіцыі Нацыянальнага музея імя мітрапаліта А. Шаптыцкага ў Львове. Фота аўтара, 2018 г.



Звяртае на сябе ўвагу наяўнасць двух жывапісных клеймаў, уплеченых у разьбу. На іх прадстаўлены персанажы з сюжэта «Дабравесце» – архангел Гаўрыіл і Дзева Марыя (малюнак 1). У гэтым – асноўнае адрозненне віцебскага помніка ад украінскіх Царскіх брам з сюжэтам Дрэва Іясеевага. У вядомых нам украінскіх прыкладах такога не назіраецца. У віцебскім варыянце майстар пастараўся ўплесці ў самадастатковую кампазіцыю з радаводам Хрыста яшчэ і традыцыйныя для Царскай брамы клеймы з «Дабравесцем».

Акрамя сюжэта і кампазіцыі асобнай увагі заслугоўвае пытанне пра дакладнае месца знаходжання гэтага помніка і час яго стварэння. Пра негатыў у музейнай картатэцы ў якасці месца здымкаў адзначана драўляная царква горада Віцебска. Тут у 1-й трэці XX ст. існавалі наступныя храмы, узведзеныя з такога матэрыялу: Троіцкая («чорная», на Пескаваціку), Ільінская, Мікалаеўская (батальённая) прыхадскія цэрквы і тры бажніцы, якія адносіліся да Маркава манастыра, – Св. Троіцы, Св. Мікалая і Св. Параскевы [3; 8]. А таму азначэнне «драўляная» хоць і звужае кола пошуку (бо не разглядаюцца мураваныя будынкi, якіх таксама было нямала), але не дазваляе дакладна вызначыць царкву. Аднак у вырашэнні гэтай задачы можа дапамагчы іншы негатыў з фондаў названай установы.

Фатаграфіі і негатывы астатніх віцебскіх цэркваў, прадстаўленыя ў зборах ДНДМА, дакладна атрыбутаваны. Большасць з іх створана ў іншыя перыяды (канец XIX – пачатак XX ст. або адразу ў пасляваенныя гады), за выключэннем яшчэ аднаго чорна-белага негатыва, які мае такую ж атрыбуцыю – горад Віцебск, драўляная царква, дата здымкаў – 1-я трэць XX ст. На ім прадстаўлены фрагмент вонкавага выгляду храма [2]. Супастаўленне яго з іншымі выявамі драўляных цэркваў Віцебска не пакідае сумнення, што тут зафіксавана колішняя батальённая царква Св. Мікалая. Вельмі пазнавальнымі і ўласцівымі толькі гэтаму будынку з'яўляюцца тры круглыя акны на галоўным фасадзе: большае адразу над страхой прытворы і троху вышэй два меншыя. Паколькі абодва негатывы з усёй калекцыі маюць аднолькавы перыяд стварэння ў адным горадзе і ідэнтычныя звесткі, гэта дазваляе з вялікай упэўненасцю сцвярджаць, што і здымак іканастанса адносіцца да той жа царквы. Такім чынам, Царская брама з выявай Дрэва Іясеевага ў 1-й трэці XX ст. знаходзілася ў іканастансе батальённай царквы Св. Мікалая.

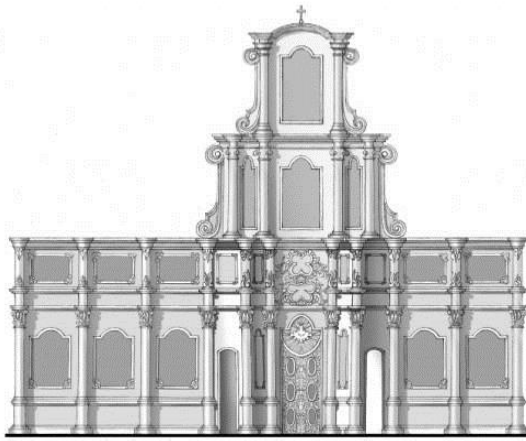
Асобнае пытанне, якое патрабуе разгляду, гэта час стварэння разгледжанага твора мастацкай разьбы, а таксама дата выканання ўсяго іканастанса. Калі меркаваць па форме наверхша дзвярнога праёма і па дэкоры карніза, то іканастансную аснову можна датаваць 2-й паловай XIX ст., а найбольш верагодна – апошняй трэцю XIX ст. Мясцовыя абразы «Багародзіцы» і «Хрыста» належаць не да беларускай іканапіснай традыцыі, а да рускай, што прасочваецца ў спосабе прапісвання лікаў. Па фотаздымку іх датаваць складана. Аднак у мясцовых іканастансах такія абразы пачалі з'яўляцца з сярэдзіны XIX ст. Звяртае на сябе ўвагу і тое, што абраз

Багародзіцы Адзігітрыі прадстаўлены ў іканаграфічным зводзе Божай Маці Смаленскай. На нашых землях да ўваходу беларускіх тэрыторый у склад Расійскай імперыі такія выявы былі рэдкасцю (тады як у шматлікіх храмах размяшчаліся спісы шанаваных у Рэчы Паспалітай абразоў – Чанстахоўскай, Жыровіцкай, Бялыніцкай, Барунскай, Бярдзічаўскай і інш.). А менавіта ў XIX ст. яны становяцца вельмі пашыранымі, як і спісы іншых цудадзейных абразоў, шанаваных рускім народам: Багародзіц Уладзімірскай, Іверскай, Ціхвінскай, Казанскай і г. д. [10].

На выяве таксама можна разабраць і сюжэты невялікіх абразоў над карнізам – «Увядзенне Багародзіцы ў храм» і «Троіца старазапаветная». Наяўнасць такіх ікон сведчыць пра тое, што іканастанс утрымліваў святочны чын. Невядома, колькі ўсяго ў ім было ярусаў і як яны выглядалі. Пад мясцовымі абразамі, у так званым цокальным чыне, знаходзяцца іконы, сюжэты якіх няпроста разабраць па здымку. Звычайна ў такіх месцах размяшчаліся выявы, што ўвасаблялі пэўныя эпізоды Старога Завету. Аднак па шрыфтах надпісаў можна весці гаворку пра XIX ст.

Зварот да гісторыі храма таксама можа дапамагчы праліць святло на час выканання Царскай брамы. Драўляная праваслаўная царква Св. Мікалая была ўзведзена у Віцебску ў 1779 г. (па іншых крыніцах – у 1774 г.; зруйнавана ў 1929 г.) праз дбайнасць каменданта графа Мініха з удзелам войскаў. Належала да ваеннага ведамства, насіла найменне батальённай (не блытаць з іншымі цэрквамі Св. Мікалая ў Віцебску, з якіх адна была на той час уніяцкай, другая – праваслаўнай і належала да Маркава манастыра) [6, с. 169]. Архітэктурны батальённай царквы і яе ўнутранаму ўбранню прысвечаны артыкул даследчыцы архітэктурцы І. М. Ажашкоўскай. Яна на падставе архіўных матэрыялаў сярэдзіны XIX ст. прыводзіць цікавыя звесткі пра іканастансы гэтай царквы: іх было два – у асноўнай частцы і ў бакавым прыдзе. Акрамя таго, даследчыца паводле чарцяжа 1847 г. зрабіла рэканструкцыю іканастанса (малюнак 3). Паводле яе меркавання, галоўны іканастанс храма быў перанесены сюды з нейкай іншай, магчыма, разабранай на той час царквы [7]. Аднак, на нашу думку, выгляд іканастанса адпавядае часу ўзвядзення будынка.

Гэта была познебарочная (або ў стылі ракако, як адзначае ў пачатку XX ст. віцебскі краязнаўца П. М. Красавіцкі) алтарная агароджа, якая складалася з чатырох ярусаў. Два верхнія з'яўляліся значна вузейшымі за ніжнюю частку і былі надбудаваны толькі над Царскай брамай і дыяканскімі дзвярыма. Відавочна, што ў алтарнай агароджы размяшчаліся мясцовы, святочны і дэісусны чыны. У чацвёртым ярусе, прызначаным толькі для адной іконы, магчыма, знаходзілася «Укрыжаванне» або іншы абраз, які служыў наверхшам. Таму, паводле праграмы, іканастанс хутчэй за ўсё меў тры чыны, хоць яго архітэктурная канструкцыя і складалася з чатырох ярусаў.



Малюнак 3. Іканастанс батальённай царквы Св. Мікалая ў г. Віцебску. Рэканструкцыі І. М. Ажашкоўскай паводле чарцяжа 1847 г.

Акрамя таго, вывучэнне гісторыі храмаў Віцебска сведчыць пра тое, што у час будаўніцтва гэтай царквы ў горадзе была разабрана толькі адна бажніца, што было выклікана планіровачнымі патрэбамі (перабудовай ратушняй плошчы), – царква Увядзення Багародзіцы ў храм [4, с. 232]. Гэта адбылося каля 1775 г. – перыяд падыходзіць, і выглядае цалкам лагічным, што начынне храма было перададзена ў новаўзведзеную батальённую Мікалаеўскую царкву, аднак па нейкай прычыне гэтага не адбылося. У 1798 г. у горадзе была пабудавана яшчэ адна царква ў гонар Св. Мікалая – прыпісаная да рынкавай Уваскрасенскай грэка-каталіцкай царквы. Гэта быў уніяцкі храм, які з 1813 г. перастаў быць філіяй і сам стаў прыхадскім [6, арк. 20 – 20 адв.]. Менавіта сюды пасля яго ўзвядзення і быў перададзены іканастанс, а таксама іншыя рэчы з Увядзенскай царквы, на некаторых былі надпісы, якія сведчылі пра іх пачатковую прыналежнасць [8, с. 154]. Такім чынам, начынне адзінай разабранай у 2-й палове XVIII ст. у Віцебску царквы было перанесена не ў разгледжаны храм, а ў іншую бажніцу. А значыць, што іканастанс, зафіксаваны на чарцяжы 1847 г., хутчэй за ўсё першапачаткова і быў прызначаны для батальённага храма, а не з’яўляўся перададзеным сюды. Больш за тое, як мінімум да названага года Царская брама і іканастанс былі іншыя – не тыя, што прадстаўлены на згаданым фотанегатыве.

Захаваліся цікавыя нататкі пра познебарочны іканастанс ад мясцовага крэзнаўцы і члена Віцебскай вучонай архіўнай камісіі (а таксама – доктара медыцыны, урача, педагога) П. М. Красавіцкага (1873 – 1950), які на свае вочы бачыў гэты помнік і ведаў пра яго далейшы лёс. Акрамя таго, гэтыя звесткі з’яўляюцца каштоўнай крыніцай інфармацыі, бо сведчаць пра час замены старога іканастанса на новы, відавочна, зафіксаваны на разгледжаным намі негатыве: *«В начале 90-х годов (XIX ст. – Г. Ф.-С.) причт и староста военной Николаевской церкви <...> решили заменить новым старый иконостас, лёгкий, высокий, уходивший в купол, прекрасной работы в стиле Рококо, с весьма приличной итальянской живописью. И вот на месте старого явился новый, дубовый, тяжёлый, приземистый, крайне грубой работы, с иконами на редкость аляповато написанными, с техникой, достойной мастера вывесок. Старый иконостас свалили в сарай в надежде*

найти покупателей. Увы! Покупатель не нашёлся, и иконостас пошёл на дрова. Когда сожгли остов иконостаса и все резные украшения, начали употреблять на топливо и иконы. К счастью, с назначением нынешнего настоятеля церкви остатки иконостаса были спасены. Иконы размещены по стенам церкви, а царские двери, единственное, что уцелело от резьбы, – на горнем месте придельного храма» [3, с. 36]. Ранейшая Царская брама, калі меркаваць па здзейсненай на падставе чарцяжа рэканструкцыі І. М. Ажашкоўскай, мела 6 клеймаў. Найбольш верагодна, што ў іх размяшчаліся традыцыйныя сюжэты «Дабравесця Божай Маці» ў дзвюх кампазіцыях (у адным кляйме – Дзева Марыя, у другім – архангел Гаўрыіл) і чатырох евангелістаў. А ўсталяванне новага іканастаса ў храме адбылося ў пачатку 1890-х гадоў. Гэта дазваляе датаваць і даследаваную Царскую браму з «Дрэвам Іясеевым». Стылістыка разьбы не супярэчыць дадзенаму перыяду<sup>1</sup>.

У Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь захоўваюцца дзве фігуркі прарокаў XVIII ст. – Маісея і Давіда, якія ў Віцебскае епархіяльнае царкоўна-археалагічнае сховішча старажытнасцяў паступілі да 1897 г. з Троіцкай царквы Маркава манастыра горада Віцебска. Пры іх публікацыі ў альбоме Н. Ф. Высоцкая адзначыла, што фігуркі належаць да кампазіцыі «Дрэва Іясеева» [7, іл. 129]. Але, на нашу думку, калі меркаваць па спосабе кампануюкі, яны неабавязкова маглі знаходзіцца ў складзе такога шматфігурнага сюжэта. Гэтыя скульптурныя выявы патрабуюць асобнага вывучэння. Але мы згадалі іх у кантэксте артыкула, бо на дадзены момант акрамя разгледжанай Царскай брамы гэта адзіны твор сакральнага мастацтва Беларусі, які гіпатэтычна належыць да выявы «Дрэва Іясеевага». І калі далейшае вывучэнне пацвердзіць, што некалі такая скульптурная кампазіцыя знаходзілася ў Троіцкай (ці іншай) царкве Маркава манастыра, адкуль і паступіла ў музейныя зборы, то гэта засведчыць, што менавіта ў Віцебску ў розныя перыяды майстры звярталіся да ўвасаблення сюжэта «Дрэва Іясеевага».

Такім чынам, падчас праведзенага даследавання была выяўлена невядомая да гэтага часу іканаграфічная крыніца – негатыў 1-й трэці XX ст., на падставе чаго ўстаноўлена, што ў Віцебску існавала Царская брама з матывам разьбы «Дрэва Іясеевага». На дадзены момант гэта адзіны вядомы выпадак у беларускім сакральным мастацтве. Вызначана, што яна знаходзілася ў іканастасе Мікалаеўскай батальённай царквы і была выканана ў пачатку 1890-х гадоў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева (ГНИМА). – НФ-ОФ-94/632. П-632. Чёрно-белый негатив. Беларусь, г. Витебск, деревянная церковь. Царские врата. Дата съёмки: первая треть XX века.
2. ГНИМА. – НФ-ОФ-94/422. П-422. Чёрно-белый негатив. Беларусь, г. Витебск, деревянная церковь. Внешний вид. Дата съёмки: первая треть XX века.

---

<sup>1</sup> Аўтар выказвае шчырую падзяку Я.М. Сахуту за кансультацыю ў пытанні датавання разьбы паводле стылістыкі.

3. Красовицкий, П. М. Памятники церковной старины в Витебской губернии и их охранение / П. М. Красовицкий // Полоцко-Витебская старина. – Витебск, 1911. – Кн. 1. – С. 1 – 64.
4. Кулагін, А. М. Праваслаўныя храмы на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / А. М. Кулагін. – Мінск : БелЭн, 2001. – 327 с.
5. Моздир, М. Ессея дерево / М. Моздир // Словник українського сакрального мистецтва / за наук. ред. М. Станкевича. – Львів, 2006. – С. 94 – 96.
6. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 1781. Воп. 26. Спр. 1410.
7. Ожешковская, И. Н. Архитектурно-художественный облик батальонной церкви святого Николая в Витебске (по данным архивных исследований) / И. Н. Ожешковская // Архитектура : сб. науч. трудов / БНТУ ; под ред. А. С. Сардарова. – Минск, 2012. – Вып. 5. – С. 34 – 39.
8. Памятная книжка Витебской губернии на 1865 г. / под ред. А. М. Сементовского. – СПб. : Тип. Вульфа, 1865. – VIII, 376, 128, 7 с.
9. Пластыка Беларусі XII – XVIII стст. / аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1983. – 231 с.
10. Флікоп-Світа, Г. А. Беларускі іканапіс XVI – першай паловы XX ст. : альбом / Г. А. Флікоп-Світа ; навук. рэд. Б. А. Лазука. – Мінск : Беларуская навука, 2019. – 365 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению Царских врат с мотивом резьбы Древо Иессеево, запечатлённых на негативе 1-й трети XX в., хранящемся в фондах Музея архитектуры им. А. В. Щусева в Москве. Ранее этот иконографический источник исследователям белорусского сакрального искусства был не известен. Запечатлённые на нём и утраченные на сегодняшний день Царские врата являются единственным на данный момент выявленным примером с таким мотивом резьбы. Установлено, что рассматриваемые Царские врата были изготовлены в 1890-е годы для батальонной церкви Св. Николая в городе Витебске.

#### SUMMARY

The article is devoted to the study of the Royal Gate with the motif of the Tree of Jesse carving, depicted on the negative of the first third of the XX century, stored in the collections of the A. V. Shchusev Museum of Architecture in Moscow. Previously, this iconographic source was not known to researchers of the Belarusian sacred art. The Royal Gate depicted on it and lost to date is the only currently identified example with such a motif of carving. It is stated that the Royal Gate in question was made in the 1890s for the battalion church of St. Nicholas in Vitebsk.

*Чу Вэньшо*

### **ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО КИТАЯ И ЗАПАДА: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 19.02.2021)*

Наиболее действенным и эффективным фактором стимулирования экономического роста и цивилизационного прогресса можно считать экспорт научно-технических и образовательных услуг. В XXI в. отношения Китая с западным миром в целом характеризуются как перспективные и значимые. Готовность страны к конструктивному диалогу создает благоприятные условия для укрепления позиций Китая на международном

образовательном рынке. Китай сегодня уделяет большое внимание процессам интернационализации сферы и художественного образования: реализация международных художественно-образовательных программ и совместная деятельность ВУЗов и организаций, творческий обмен, совершенствование профессиональной компетенции китайских преподавателей и деятелей искусства и прочее. Ориентируясь на будущее и отмечая позитивные тенденции в развитии культурного сотрудничества, необходимо обобщить накопленный опыт и придать ему стимул в новейшей истории.

В Китае существуют следующие древние выражения: «Профаны глазают на происходящее, а специалисты доискиваются до сути» и «Ремесло от ремесла как гора от горы далеки» [2]. В целом, смысл обоих выражений сводится к тому, что специалисты разных отраслей, на первый взгляд, могут с легкостью понять схожие вещи и явления, однако они не способны в полной мере уяснить их внутренний смысл и суть, ограничиваясь поверхностным пониманием или же вовсе придерживаясь ошибочных представлений. Только по-настоящему овладев соответствующими навыками и умениями, став специалистом в той или иной области, можно преодолеть разграничивающие их «горы». Особая роль в этом отводится изучению и пониманию культуры другого народа, изучению его традиций, обычаев, историко-культурных ценностей. Культурные контакты способны объединить народы, обеспечить углублённые и долгосрочные связи. История выстраивания отношений Китая с западным миром прошла долгий и нелёгкий путь. Выделяется три основных этапа.

Западная культура и искусство проникали в Китай, главным образом, в процессе торговых контактов по двум направлениям: в рамках древнего «Шёлкового пути», а также в ходе миссионерской деятельности проповедников, которые стали приезжать в Китай во времена династии Мин (1368 – 1840). Западная живопись и скульптура, фортепиано, которое древние китайцы именовали «72-струнной пипой», – все эти новинки изначально вызывали удивление. Известно, что во дворце императора Канси династии Цин миссионеры часто исполняли западные музыкальные произведения. Кроме этого, во дворце организовывались художественные выставки дипломатических миссий Франции, России и других стран. Западное искусство вызывало у императора Канси огромный интерес. Император приказал старшему дворцовому евнуху собрать хор, а миссионеры должны были научить его исполнять псалмы и западные духовные произведения. Одному из миссионеров, освоившему искусство западной живописи, император поручил написать его портрет маслом [3]. Таким образом, западная культура заложила основу для понимания и освоения нового искусства, его образов и выразительных возможностей.

Второй этап (1840–1902) ознаменован рядом политических и культурных реформаторских движений. Военные конфликты на территории Китая в XIX в. между западными странами и империей Цин, так называемые Опиумные войны (1840 – 1860), привели к экономическому разрушению и хаосу в стране. Это побудило активных представителей китайской

интеллигенции, в числе которых были Сюй Гуанци, Линь Цзэсюй, Вэй Юань и другие, обеспокоенных будущим своей страны и её народа, создать движение «Взгляд на мир с широко открытыми глазами». В новых исторических условиях нужны были новые прогрессивные знания и духовное сплочение народа. Общая демократизация образования положила начало активному проникновению в Китай западных научных теорий с целью осмысления и построения нового сильного государства [3].

Благодаря опыту, накопленному в предыдущие столетия, в Китае начался переход от интереса к западной культуре и искусству и начального знакомства с ними к их активному изучению. Это было продиктовано, главным образом, желанием реформирования китайской культуры и образования с целью преобразования «национального характера» китайцев и формирования богатой страны и сильного народа, а вовсе не стремлением к межкультурному обмену. Но в то же время, с объективной точки зрения, этот энтузиазм сыграл важную роль в развитии художественно-образовательного сотрудничества Китая с западными странами [3]. С 1902 г. наступает этап профессионализации художественного образования Китая.

В 1904 г. цинское правительство провело реформу образования под девизом «сохранить китайские науки в качестве основы, использовать западные знания для практического применения». Так, по образцу системы образования в Японии и западных странах в Китае были созданы учебные заведения «нового типа», в которых по приказу цинского правительства («Устав Императорской школы») давались уроки изобразительного искусства, музыки, ремёсел. Видные деятели культуры и педагоги, в числе которых Шэнь Синьгун, Ли Шутун, Цзэн Чжиминь, Фэн Ясюн, Гао Шоутянь и другие с энтузиазмом обучались за границей, а по возвращении в Китай внедряли в начальных и средних школах западную музыку, живопись, театр и другие виды искусства, в том числе теоретические знания, что значительно продвинуло изучение западного искусства в Китае.

Инициированное ими «движение за музыку и пение в школах» («сюэтан юэгэ») оставило яркий след в истории музыкального образования Китая. Зарождение жанра «сюэтан юэгэ» («школьной песни») происходит в начале XX в., когда Лян Цичао и другие композиторы предложили включить песни в систему школьного образования. В 1902 г. издаётся «Памятка о правилах, регулирующих деятельность школ», на её основе развивалась новая система школьного образования. Пение было одним из предметов, которому обучали в школах нового типа. В дополнениях приведённой выше памятки (1904) указывалось, что в детских садах, начальной и средней школах, а также в педагогических и профессионально-технических колледжах следует ввести в программу обучения народные песни и чтение стихов. «Сюэтан юэгэ» обычно создавались для исполнения детским хором. Они заложили основы для развития жанра детской песни в Китае [1, с. 62].

В «Правилах...» говорилось, что «в программу обучения всех зарубежных начальных и средних школ входят уроки пения, сходные по своему значению с сопровождаемым пением у наших предков». Целью

введения пения в школьное обучение было внедрение в сознание учащихся новых идей демократии и научного прогресса. Посредством пения в лёгкой и доступной форме дети получали необходимые знания об окружающем мире, осознавая себя частью общества, укрепляя чувства патриотизма и веры в Отечество. «Сюэтан юэгэ», созданные в начале XX в., отражали развитие китайской культуры на протяжении многих лет. Их главным содержанием стали идеи и мысли китайской интеллигенции того времени, например, о необходимости изучения западной науки и цивилизации для достижения высокого уровня развития своей страны [1, с. 63].

После образования Китайской Республики в 1912 г. по инициативе педагога и мыслителя Цай Юаньпэя эстетическое воспитание было утверждено в качестве одной из четырёх главных целей образования, и вплоть до сегодняшнего дня изучение западного искусства по-прежнему остаётся важной частью учебной программы общеобразовательных школ. Кроме этого, изучение западного искусства вошло в программу обучения профессиональных учебных заведений.

Развитие художественного образования в общеобразовательных школах Китая содействовало формированию профессиональных навыков, что в первую очередь проявилось в педагогических учебных заведениях. В 1906 г. в высшем педагогическом учебном заведении в Китае впервые открылось отделение по изобразительному искусству – факультет живописи и ремёсел, на котором в качестве основных дисциплин были утверждены живопись и ремёсла, а в качестве вспомогательной – музыка. Что касается конкретно живописи, то учебной программой предусматривалось изучение западных техник (рисунок карандашом, углём, акварель, масляная живопись), китайских стилей («горы и реки», «цветы и травы»), геометрического черчения (плоские и объёмные фигуры), нанесения узоров и орнаментов и т. д. При создании этого факультета использовалась практически только западная система образования в области изобразительных искусств, на этой же основе один за другим создавались и другие профессиональные художественные институты или факультеты [4].

В первые десятилетия XX в. в Китае стали открываться высшие учебные заведения в сфере художественного образования: Шанхайский институт живописи и изящных искусств (1911), Пекинская академия искусств (1918), Шанхайская государственная консерватория (1927), а также факультет искусства при Центральном университете Пекина (1928) и другие. С позиции содержания образования, изучение и распространение западного искусства вовсе не ослабило преимущества китайского традиционного искусства: они развиваются согласованно, не противореча друг другу.

Обмен Китая с западными странами в сфере художественного образования внёс важный вклад в развитие многообразия китайской национальной культуры и искусства. За многие годы подготовлено несколько поколений китайских специалистов в области западного искусства, широко известных в мировых художественных кругах, а многочисленные произведения национального искусства, гармонично объединяющие



китайские и западные элементы, обогатили сокровищницу мирового искусства.

Кратко проанализировав художественно-образовательное сотрудничество периода новой истории Китая, отметим, что такой обмен являлся добровольным выбором китайского народа на основе историко-культурного и выгодного экономического развития страны. В этом обмене важную роль сыграли китайские студенты, обучавшиеся за границей, миссионеры, значительный вклад внесли зарубежные деятели искусства и педагоги, в числе которых русский композитор А. Н. Черепнин, белорусский певец В. Г. Шушлин, французский художник Андре Клодо (Andre Claudot), японский художник и педагог Сайто Казуо (Saito Kazuo) и другие.

В новейшей истории Китая образование является наиболее эффективным способом международного сотрудничества. В настоящее время Китай выдвинул программу сотрудничества в сфере образования в рамках инициативы «Один пояс – один путь» (с 2013 г.), что открыло новые перспективы для культурного и образовательного обмена со странами-участницами. Так, в 2017 г. при поддержке Управления международного сотрудничества и обмена Министерства образования КНР по инициативе Центральной музыкальной консерватории был создан Союз музыкального образования «Один пояс и один путь». На учредительном собрании присутствовали ректоры и учёные консерваторий из 15 стран-участниц инициативы «Один пояс – один путь» и 36 ректоров и учёных китайских консерваторий. Целями собрания были реализация положений документа Министерства образования «Действия в области образования в целях продвижения совместного строительства “Одного пояса и одного пути”», содействие совместному развитию со странами-участницами, достижение совместного процветания и взаимовыгодного культурно-образовательного сотрудничества, углубление взаимопонимания и доверия, укрепление мирного развития всестороннего обмена [5].

Сотрудничество Китая и западных стран в образовательной сфере включает в себя несколько направлений: совместную подготовку специалистов по программам высшего и послевузовского образования; поддержку совместных аспирантур, образовательных учреждений и ассоциаций профильных ВУЗов; стимулирование разработки и выполнения совместных программ и научных проектов; активизацию межвузовских связей; расширение молодежных обменов в области художественного образования; совершенствование методики изучения и преподавания русского и китайского языков как иностранных; повышение роли студенческих фестивалей искусств, летних и зимних лагерей для студентов и школьников, выставок образовательных услуг вузов и другие.

Инициатива «Один пояс – один путь» предоставляет широкие перспективы для обмена и сотрудничества в области художественного образования, однако некоторые проблемы требуют внимания и осмысления.

Во-первых, с точки зрения Китая, при осуществлении обмена и сотрудничества в области художественного образования нельзя делать упор

только на изучение и внедрение зарубежной культуры и искусства, а стоит также уделять внимание распространению китайского традиционного искусства за рубежом, только так можно осуществлять обмен в полном смысле этого слова. В истории обмена в области художественного образования в Китае на протяжении последнего столетия можно заметить общую тенденцию преобладания «импорта» над «экспортом».

Во-вторых, в условиях глобальной интеграции в современном мире при осуществлении обмена и сотрудничества в области искусства со странами-участницами «Одного пояса – одного пути» необходимо уделять особое внимание традиционному национальному фольклорному искусству, постепенно менять ситуацию, при которой главную роль играют ведущие западные виды искусства, так как традиционное фольклорное искусство является квинтэссенцией искусства каждой страны и каждого народа.

В-третьих, необходимо построить прочный и совершенный механизм обмена и сотрудничества в области художественного образования. В-четвёртых, следует создать соответствующие научные учреждения, постепенно из простой учебной платформы сформировать систему обмена и сотрудничества, в которой обучение и научные исследования взаимно дополняют друг друга. В-пятых, необходимо усилить обучение в области философии культуры и искусства, что позволит углубить межкультурный обмен.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Цзоу, Ся. Детская песня в художественной культуре Китая XX – начала XXI века / Ся Цзоу. – Минск : Энциклопедикс, 2014. – 158 с.
2. 阿英《晚清文学丛钞 冷眼观》第十二回 中华书局1961.= Айинг. Собрание китайской литературы времён поздней династии Цин. :Объективное наблюдение. – Пекин : Книжная компания Чжунхуа, 1961.
3. 何芳川《中外文化交流史》.国际文化出版公司2007.= Хэ, Фангуань. История китайско-зарубежных культурных обменов / Фангуань Хэ. – Пекин : Международная культура, 2007.
4. 姜丹书 我国五十年来艺术教育史料之一页. 美术研究1959年第1期= Цзянь, Даньшу. Одна страница исторических материалов по художественному образованию в моей стране за последние 50 лет / Даньшу Цзянь // Исследования в области изобразительного искусства. – 1959. – № 1.
5. 张白瑜、刘红柱、赵海“一带一路”音乐教育联盟成立大会回顾与展望 中央音乐学院学报2017. 5. = Чжан, Боюй Учредительное собрание Союза музыкального образования «Один пояс – один путь»: воспоминания и перспективы / Боюй Чжан, Хунчжу Лю, Хай Чжао // Научный вестник Центральной консерватории. – 2017. – № 5.

#### РЕЗЮМЕ

В последние годы международное сотрудничество Китая с западными странами в художественно-образовательной сфере непрерывно углубляется. Данные связи позволяют народам Запада и Востока глубже познать историю и культуру страны-партнера, а также найти точки пересечения и возможности для реализации совместных культурных и образовательных проектов. Важным аспектом художественно-образовательного диалога выступает расширение международных отношений в рамках геополитической стратегии

КНР «Один пояс – один путь». Данные аспекты нашли отражение в представленной статье.

#### SUMMARY

In recent years, Chinese international cooperation with the Western countries of the world in the arts and education sphere has been continuously deepening. These connections make it possible to realize the possibilities of joint cultural and educational projects. An important aspect of the artistic and educational dialogue is the expansion of international relations within the framework of the Chinese geopolitical strategy «One Belt – One Road». These aspects are reflected in this article.

*Шаркова Н. В.*

### **ТАРЕЛКА ИЗ «СОБСТВЕННОГО ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА» СЕРВИЗА ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

*Научно-практический центр Государственного комитета судебных экспертиз  
(Поступила в редакцию 15.03.2021)*

Национальный художественный музей Республики Беларусь (НХМ РБ) обладает крупнейшим в нашей стране собранием произведений белорусского и зарубежного искусства, которое на сегодняшний день включает более 30 тысяч экспонатов и продолжает пополняться. Значительное место в фондах музея принадлежит коллекции русского искусства XVIII – XX вв. Более трёх с половиной тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства [1] позволяют составить цельное представление об основных этапах развития русского искусства, познакомиться с творчеством прославленных художников и мастеров. Богато и разнообразно по своему составу собрание русского фарфора, в котором представлены изделия многих известных предприятий России: Императорского фарфорового завода, частных заводов Гарднера, Попова, Батенина, Сафронова, Кузнецовых, Иконникова и других.

В нашей статье мы рассмотрим самый ранний памятник русского фарфора из собрания НХМ РБ – тарелку (инвентарный номер РП-98) из многопредметного сервиза, созданного мастерами первого русского фарфорового предприятия – Невской порцелиновой мануфактуры (именно так на начальном этапе своего существования, до 1765 г., назывался Императорский фарфоровый завод в Санкт-Петербурге) для императрицы Елизаветы Петровны (1741 – 1761) и получившего название «Собственный Ея Величества». Эта тарелка поступила в фонды музея в 1959 г., её купили у коллекционера из Ленинграда.

Изобретение русского фарфора и организация его производства были итогом долгих усилий, начатых при Петре I (1682 – 1725). Во время поездок по Европе русский царь наблюдал, как европейские монархи соревновались между собой в ценности фарфоровых собраний, осмотрел «фарфоровые кабинеты» (помещения, где размещали собрания фарфоровых предметов)

прусских королевских резиденций и собрания Августа II Саксонского (1694 – 1733), одного из самых активных коллекционеров и владельца первой в Европе фарфоровой мануфактуры. Это повлияло на решение Петра I устроить фарфоровый кабинет во дворце Монплеизир, осуществлять регулярные закупки восточного фарфора в Голландии и Китае, а также инициировало ряд мероприятий для организации собственного фарфорового производства, которые, однако, не увенчались успехом [2, с. 19].

История русского фарфора началась в правление дочери Петра I – Елизаветы Петровны. 1 февраля 1744 г. камергер императрицы, барон Н. А. Корф, находясь с дипломатическим поручением в Стокгольме, заключил договор с проживавшим там саксонским мастером Х. К. Гунгером об организации в Санкт-Петербурге фарфоровой мануфактуры [3]. По договору Х. К. Гунгер обязывался «учредить мануфактуру для делания голландской посуды, также и чистого фарфора, так, как оный в Саксонии делается». Взамен же получал: уплату своих долгов в Швеции, проезд до Петербурга себе и семье, 1000 рублей ежегодного жалованья с квартирой, отоплением и освещением и «чин директора над Ея Императорскаго Величества фарфоровою фабрикою» [4, с. 8]. Надзор за процессом организации мануфактуры был поручен барону И. А. Черкасову; для изучения всех операций фарфорового производства к Х. К. Гунгеру был приставлен Д. И. Виноградов (1720 – 1758) – горный инженер, близкий друг и сокурсник М. В. Ломоносова по Славяно-греко-латинской академии, Петербургской академической школе и Марбургскому университету. К началу 1746 г. фабрика была оборудована и имела рабочих и мастеровых, однако производство всё ещё не было налажено. В скором времени стало понятно, что Х. К. Гунгер производством фарфора никогда не руководил, а лишь выдавал себя за специалиста фарфорового дела: при организации фабрики был допущен ряд серьёзных ошибок, а изготовить он сумел лишь несколько предметов сомнительного качества. В 1748 г. Х. К. Гунгера отстранили от работ [4, с. 23], производство полностью доверили Д. И. Виноградову, который в течение нескольких лет наладил выпуск высококачественного фарфора.

В результате проведённых опытов Д. И. Виноградов смог получить образцы фарфоровой массы, отвечающие критериям белизны и прозрачности. В основе его рецепта было несколько видов глин – гжельская «чернозёмка» и оренбургская «чебаркулька», а также олонекский кварц и казанский алебастр. Д. И. Виноградов занимался созданием глазурей, красок по фарфору и золотого порошка для декора фарфоровых изделий. Он спроектировал печи и определил оптимальные условия обжига, разработал методы формовки. В результате многолетних исследований Д. И. Виноградов составил монографию «Обстоятельное описание чистого порцелина как оной в России при Санкт-Петербурге делается купно с показанием всех к тому принадлежащих работ», ставшую первым в Европе фундаментальным научным трудом по технологии производства фарфора [3]. Не случайно начальный период деятельности предприятия принято называть

«виноградским», государственную важность производства фарфора подчёркивала марка на изделиях в виде российского двуглавого орла. При императрице Екатерине II (1762 – 1796) марка-орёл сменилась на вензель правящего монарха, что традиционно сохранялось в последующие времена вплоть до 1917 г., конца царского периода в истории России [5, с. 13].

Изготовление «Собственного Ея Величества» сервиза императрицы Елизаветы Петровны, из которого происходит тарелка из собрания НХМ РБ, относится к 1756 – 1762 гг., и это стало возможным благодаря очередному техническому нововведению Д. И. Виноградова: в 1756 г. по его проекту на предприятии была построена «большая печь» для обжига, позволившая наладить выпуск крупных изделий из фарфора.

«Собственный Ея Величества» столовый и десертный сервиз предназначался для личного пользования императрицы Елизаветы Петровны. Его производство заложило традицию исполнения на петербургской мануфактуре парадных дворцовых столовых сервизов для правящих российских императоров.

Собственный сервиз был рассчитан на 25 персон [6, с. 56]. В него входили мелкие и глубокие тарелки, круглые и овальные блюда, миски с крышками, салатники, сухарницы, корзинки, солонки, горчишницы, ложки, черенки для приборов и др. Предметы сервиза украшены рельефной золочёной решёткой, выполненной в кропотливой технике резьбы по сырой массе, отчего сервиз получил ещё одно название: «Собственный решётчатый» [7, с. 227 – 228]. Места пересечений линий отмечены изображениями цветков незабудки – пурпурными либо голубыми. Декор отдельных предметов сервиза (корзинок, мисок, солонок) был дополнен лепными гирляндами из роз. Сохранились записки Д. И. Виноградова, в которых он даёт особые указания по их изготовлению: «Ежели какая посуда есть, которую цветками обложить надобно будет, то знать должно, что сии безделки или прямо из рук накладывают и в зделанных к тому фурмах вылепляют, чтобы оно ни было, цветки, листочки, плоды, и тому подобные. Оные прикрепляются жидко разведённою массою» [8, с. 406]. Становление художественного облика раннего русского фарфора происходило под значительным влиянием изделий европейских фарфоровых мануфактур, в особенности Мейсенской фабрики, что демонстрируют и художественно-стилистические особенности предметов Собственного сервиза.

Во 2-й половине XVIII – 1-й трети XIX в., в периоды так называемых екатерининского классицизма (1760 – 1790-е гг.) и александровского ампира (1800 – 1820-е гг.) из-за перемен художественных вкусов Собственным сервизом Елизаветы Петровны, выдержанном в стилистике рококо, не пользовались, но бережно хранили его в Сервизной кладовой Зимнего дворца, откуда сервиз вновь извлекли во время правления императора Николая I (1825 – 1855), когда в моду вошли различные стилевые направления историзма. В 1838 г. Императорский фарфоровый завод получил заказ на создание «доделок» – взамен утраченных предметов, и

«дополнений» новыми формами к основному составу фарфорового комплекта. Считается, что в это время сервиз был укомплектован на 60 персон [9, с. 23]. Кроме того, существуют документальные свидетельства того, что Собственный сервиз мог дополняться также в правление императора Александра I (1801 – 1825), когда в 1824 г. «на заводе доделали круглые и овальные блюда и четыре салатника (кроншала)» [5, с. 36]. На предметах Собственного сервиза встречаются марки двух императорских правлений: елизаветинского – двуглавый орёл (на изделиях елизаветинского состава), и николаевского – вензель «Н I» под короной (на доделках и дополнениях николаевского времени).

В настоящее время предметы из Собственного сервиза Елизаветы Петровны хранятся в нескольких музейных и частных собраниях России, в том числе в Государственном Эрмитаже и Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге, Государственном историческом музее в Москве, Государственном музее-заповеднике «Петергоф», Государственном музее-заповеднике «Царское село», Государственном музее керамики и «Усадьбе Кусково XVIII века», частном собрании В. В. Царенкова и других.

В состав «Собственного Ея Величества» сервиза некогда входила и тарелка, представленная в коллекции НХМ РБ (рисунок 1).

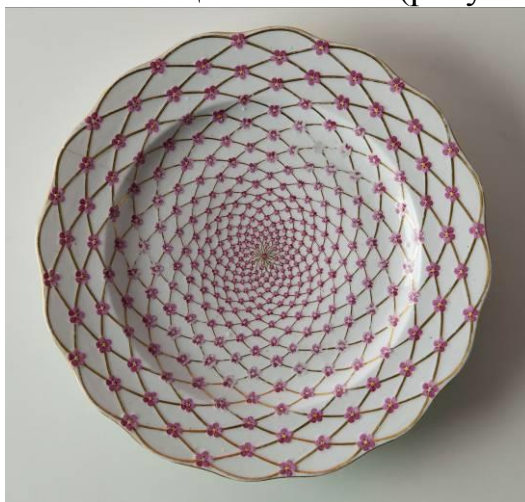


Рисунок 1. Тарелка из «Собственного Ея Величества» столового и десертного сервиза императрицы Елизаветы Петровны. Невская порцелиновая мануфактура, 1756 – 1762 гг. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Её широкий, чуть приподнятый борт с волнистым краем хорошо гармонирует с рокайльным декором в виде изысканной «трельяжной решётки» из рельефных позолоченных линий, пересечения которых акцентированы изображениями лиловых незабудок, прописанных пурпуром и золотом. Термин «трельяжная решётка» первоначально появился в садово-парковом искусстве и обозначал решётчатую конструкцию для вьющихся растений, которая обычно изготавливалась из перекрещивающихся по диагонали деревянных реек. Рисунок косой сетки трельяжной решётки послужил основой для создания геометрического орнамента, также получившего название «трельяжная решётка», или «трельяж». Широкая плоскость тарелки из собрания минского музея даёт возможность в полной

мере оценить выразительную динамику расходящихся от центра линий «трельяжа», формирующих удивительно лёгкий и изысканно-нарядный художественный образ всего изделия, созвучный характеру русского придворного искусства времени елизаветинского рококо.

Оборотная сторона тарелки оставлена гладкой и белой. На дне визируются остатки надглазурной марки чёрного цвета, однако разобрать что именно на ней было изображено – двуглавый орёл или николаевский вензель под короной, визуально не представляется возможным. Однако, принимая во внимание тяжеловесность изделия и качество фарфоровой массы, которая в «виноградовский» период ещё не была достаточно совершенной и имела рыхлую структуру, можно с полной уверенностью говорить о том, что данный предмет был создан именно в XVIII в. и относится к основному елизаветинскому составу.

Появление первого парадного сервиза «Собственного Ея Величества» – определило дальнейшее процветание Невской порцелиновой мануфактуры, а также привнесло существенные изменения в оформление императорских трапез в Российской империи, когда изделия из фарфора наряду с посудой из золота и серебра стали неотъемлемым атрибутом парадного застолья. Таким образом, тарелка из собрания НХМ РБ не только раритет, яркий пример изделий раннего русского фарфора, но и памятник, запечатлевший изменения, произошедшие в XVIII в. в культуре России, поворот к традициям западноевропейской культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный художественный музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.artmuseum.by/ru/aboutmuseum/istmus.html>. – Дата доступа: 01.03.2021.
2. Сиповская, Н. В. Фарфор в России XVIII века / Н. В. Сиповская. – М. : Пинакотека, 2008. – 392 с.
3. Императорский фарфоровый завод [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.ipm.ru/o\\_zavode/istoriya\\_zavoda/](https://www.ipm.ru/o_zavode/istoriya_zavoda/). – Дата доступа: 01.03.2021.
4. Императорский фарфоровый завод. 1744 – 1904 / вступ. ст., аннотации Т. Н. Носович. – СПб. : Санкт-Петербург Оркестр, 2003. – 366 с.
5. Багдасарова, И. Р. Русский фарфор XVIII–XIX веков из собрания Владимира Царенкова / И. Р. Багдасарова. – М. : Кучково поле Музеон, 2020. – 376 с.
6. Шедевры русского фарфора XVIII века из собрания галереи «Poroff & Co» / М. Баруш [и др.]. – М. : Пинакотека, 2009. – 207 с.
7. Из Сервизных кладовых. Убранство русского императорского стола XVIII – начала XX века : каталог выставки. / Государственный Эрмитаж ; сост. И. Р. Богдасарова ; науч. ред. Н. Ю. Гусева. – СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. – 523 с.
8. Безбородов, М. А. Дмитрий Иванович Виноградов – создатель русского фарфора / А. М. Безбородов. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1950. – 512 с.
9. Кудрявцева, Т. В. Русский императорский фарфор / Т. В. Кудрявцева. – СПб. : Славия, 2003. – 280 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведённых автором исследований самого раннего произведения русского фарфора в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь – тарелки, которая входила в состав первого парадного

сервиза – «Собственного Ея Величества» императрицы Елизаветы Петровны, изготовленного на Невской порцелиновой мануфактуре (с 1765 г. – Императорский фарфоровый завод) в 1756 – 1762 гг. В статье также затрагиваются вопросы начального – «виноградского» – этапа истории деятельности предприятия.

#### SUMMARY

The article was prepared based on the results of the research conducted by the author of the earliest work of Russian porcelain in the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus. These are plates that were part of the first ceremonial service – «Her Majesty's Own» by Empress Elizabeth Petrovna, made at the Nevskaya Porcelain Manufactory (since 1765 – the Imperial Porcelain Factory) in 1756 – 1762. The article also touches upon the issues of the initial – «Vinogradov» – stage of the history of the enterprise.



## ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. Змест артыкула павінен адпавядаць адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул на **беларускай або рускай** мове падаецца на электронным носьбіце і ў надрукаваным выглядзе праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word (памеры палёў: верхняе і ніжняе – 2 см, левае – 3 см, правае – 1,5 см). **Аб'ём артыкула (разам з рэзюмэ, спісам літаратуры і ілюстрацыямі) не павінен перавышаць 10 старонак.**

3. У артыкуле **неабходна** наяўнасць рэзюмэ на рускай і англійскай мове.

4. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

5. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF (не больш за 5 ілюстрацый).

6. Выкарыстанне зносак у тэксце **не дапускаецца**. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15], дзе 1 – нумар крыніцы ў спісе літаратуры, 15 – нумар старонкі). **Не дапускаецца** ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

7. За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

8. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

9. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

**Пры невыкананні 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 30**

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 29.07.2021 Фармат 60x84 <sup>1/16</sup> Папера афсетная  
Друк лічбавы Ум.-др.арк 26,2 Ул.-выд.арк. 26,7 Наклад 90 экз. Заказ 3944  
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2

Тэл. 8 029 684 18 66 e-mail: [pravo-v@tut.by](mailto:pravo-v@tut.by)

Надрукавана на выдавецкай сістэме Gestetner

ў ВТАА «Права і эканоміка» Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ,  
выдадзенае Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.  
у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185