**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 32**

Мінск
«Права і эканоміка»
2022

УДК 39 (=161)
ББК 63.5
П95

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

Рэдакцыйная калегія:
А. А. Каваленя, І. Шыркайтэ, С. Іспас, Г. А. Скрыпнік, А. І. Лакотка, М. Ф. Піліпенка, Т. В. Валодзіна, А. В. Гурко, В. І. Жук, Б. А. Лазука, Т. Г. Мдзівані, А. М. Ненадавец, В. С. Новак, Я. М. Сахута, Р. Б. Смольскі, Н. Ц. Фральцова, Г. П. Цмыг, В. М. Шарая, В. М. Ярмалінская, В. Д. Міцкевіч

Навуковы рэдактар:
акадэмік *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:
доктар архітэктуры С. А. Сергачоў
доктар гістарычных навук Т. А. Навагродскі

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

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 32 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2022. – 574 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 і іншых краін.

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», 2022
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2022

## ЗМЕСТ

*Локотко А. И.* Архитектура Беларуси в зеркале XXI века 7

*РАЗДЗЕЛ I* **ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА** 12

*Баженова О. Д.* Архитектор Фома (Томаш) Тышецкий и его проекты для Станьково на Беларуси 12

*Балуненко И. И.* Тенденции цифровой визуализации архитектуры рубежа XX – XXI вв. 20

*Ван Син* «Ангелы в белых халатах»: образ медицинского работника в китайском живописном портрете 28

*Захарина Ю. Ю.* Стихийность явлений природного мира в образах современной архитектуры (в контексте мировоззрения постиндустриальной эпохи) 35

*Ивановская Д. А.* Методика создания мозаики для православного храма (особенности работы с эскизом, его воплощением в материале) 42

*Князева О. Н.* Гродненский женский назаретанский (побригитский) монастырь в 1945 – 1950-е годы 49

*Кукушкіна Ю. С.* Дызайн у фарміраванні інавацыйнага асяроддзя горада 55

*Мицкевич Е. И.* Центральная часть города Гомеля: пешеходные пространства как объект городской среды 62

*Ничипорович А. О.* Реконструкция исторического центра Гродно. Адаптация объектов историко-культурного наследия к современной функции 67

*Ожешковская И. Н.* Коронация иконы Божьей Матери Жировичской в контексте развития окказиональной архитектуры эпохи барокко в 1-й трети XVIII в. 72

*Ожешковская И. Н., Радзевич И. Р.* К дискуссии о датировке иконостаса Успенского собора в Жировичах 80

*Пешина Ю. С.* Современный романтизм в произведениях цифровой живописи 88

*Пикулик Е. Н.* Презентация произведений графики в художественной жизни Беларуси конца XX – начала XXI в. 94

*Романенко Д. Ю.* Детские образы из провинциальной среды в белорусской станковой живописи 2-й половины XX в. 100

*Сергачоў С. А.* «Фабрыка габеленаў» сярэдзіны XVIII ст. у Карэлічах 106

*Уюньтана* Художественное оформление монгольской юрты 114

*Федорец Я. В.* Преобразования натюрморта в современной белорусской живописи (2000 – 2020 гг.) 122

*Фёдорова А. В.* Современные подходы к архитектурной организации внутренних музейных и выставочных пространств 129

*Чэнь Цаньбинь* Демократическое творчество Яньаньской группы китайских ксилографов 1930 – 1940-х годов 136

*Шамрук А. С.* Архитектурно-художественные стратегии реновации бывших индустриальных зон в городах Беларуси 144
*Шаўрук К. С.* Праблема вызначэння аўтарства кармеліцкіх роспісаў Магілёўшчыны: новыя звесткі 151

*РАЗДЗЕЛ II* **ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА** 159
*Агафонова Н. А.* Телеведущий как протагонист экрана 159
*Варфоломеева И. А.* Особенности интерпретаций режиссёров-хореографов XX в.: к истории и теории вопроса 165
*Горолевич Т. В.* Особенности организации сценического пространства кукольного спектакля «Ох і залатая табакерка» 172
*Гудей-Каштальян В. Г.* Состояние и особенности развития оперного жанра в Беларуси на рубеже XX – XXI вв. 178
*Забышная Г. В.* О характеристике творчества дирижёра музыкального театра 185
*Кузмицкая К. А.* Зарождение социальной проблематики в белорусском театре (от истоков до конца XIX в.) 191
*Мальцев В. В.* Конвертация фольклорно-исторического сюжета В. Ластовского в мелодраме Ф. Олехновича «Бутрым Нямира» 198
*Попова И. А.* Исполнительская адаптация нотации хоровой партитуры: особенности подтекстовки 207
*Ремишевский К. И.* Эстетика смерти в белорусской фронтовой кинодокументалистике 1943 – 1944 гг. 212
*Соловьёва В. П.* К теории синтеза в мюзикле 219
*У Юехун* История появления и развития танцевального искусства в Китае 226
*Цзань Хуамэйцо* Театральная ария в действенной структуре спектакля традиционного тибетского театра «аче лхамо» 231
*Чжоу Кэсинь* Китайские учебные спектакли XXI в. 239
*Чу Вэньшо* Китайско-белорусское сотрудничество в области музыкального образования в рамках реализации инициативы «Один пояс – один путь» 247
*Ян Сы И* О художественном осмыслении белорусской народной певческой традиции в произведениях современных белорусских композиторов для детского и женского хоров 253
*Ярмолинская В. Н.* Репертуар как выявление концептуальной программы театра 259
*Ячная Т. А.* Уладзімір Тэраўскі і Янка Купала: да пытання асаблівасцей мастацкага зместу літаратурнай асновы вакальных твораў 265

*РАЗДЗЕЛ III* **ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ** 273
*Азарова И. Б.* Влияние притчей Ф. Скорины на философско-аллегорическую прозу М. Богдановича 273

*Аўсейчык У. Я.* Стараверы беларускіх паветаў Віцебскай губерні ў сярэдзіне XIX ст.: арэалы пасялення і колькасны склад 278
*Белявина В. Н.* А. И. Залесский – этнограф и историк (к 110-летию со дня рождения) 286
*Васюкевич О. Ю.* Методология, методы и источники исследования межэтнической брачности в Беларуси в XX – начале XXI в. 292
*Власюк Ю. Л.* Дажынкі як інструмент сучаснай беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці 298
*Внуковіч Ю. І.* Параўнальнае вывучэнне беларусаў і літоўцаў у XIX ст. 303
*Высоцкая М. С.* Этнокультурный аспект в научно-исследовательской работе Браславского музейного объединения на современном этапе 311
*Глазко А. Н.* Городская похоронно-поминальная обрядность БССР 2-й половины 1980-х – начала 1990-х годов: новая похоронная символика и язык траура 316
*Грицкевич Д. С.* «Явилось лихое поветрее в Полотцку»: эпидемии как часть повседневной жизни полочан XVI – XVIII вв. 324
*Грунтоў С. У.* Фотаздымак як інструмент захавання памяці: тэарэтычныя аспекты 332
*Гурко А. Викт.* К вопросу о характеристиках идентичности населения с использованием индикаторов этнологического мониторинга (по материалам полевых исследований в 2010-х – начале 2020-х гг.) 339
*Гурко А. Вл.* Конфессиональные предпочтения молодёжи Гродненской области (по результатам интернет-опроса и полевых этнографических исследований) 346
*Касперович Г. И.* Международные православные фестивали в Республике Беларусь как этнографический источник 354
*Кастрыца А. А.* Аб некаторых асаблівасцях міфалагічнай карціны свету жыхароў Гомеля і Гомельскага раёна (на матэрыяле экспедыцый апошняга дзесяцігоддзя) 362
*Квилинкова Е. Н.* Гагаузы Беларуси: причины миграции и выбор страны для жизни 366
*Ковалёва Р. М.* Отзвуки хронокосмизма в белорусских волочёбных песнях: Господь, читающий книгу 374
*Крыжэвіч А. С.* Крыніцы Крычава: да пытання лакалізацыі, наймення і сакралізацыі 382
*Марковіч Л. Г.* Вывучэнне гужавога транспарту Беларусі ў 1-й палове XIX ст. 389
*Новак В. С.* Вясельная абраднасць горада Гомеля 397
*Паборцава К. В.* Міфалагічная проза Веткаўскага раёна: мясцовая спецыфіка народных вераванняў 404
*Раюк А. Р.* Мяжа паміж беларускай і рускай этнічнымі тэрыторыямі ў канцы XVIII – пачатку XX ст. 411
*Станкевіч А. А.* Тыпы структурна-семантычнага мадэлявання зместу парэмійнага дыскурсу: беларуска-рускія паралелі 419
*Сумко А. В.* Культура жыццезабеспячэння пасляваеннай беларускай 426

вёскі: гістарыяграфія праблемы
*Сьянова А. Е.* Философско-теоретический аспект понятия «диалог культур» 434
*Титовец А. В.* Ситуативная (окказиональная) обрядность в народном календаре белорусов и переселенцев Сибири 441
*Тяпкова А. И.* Праздничные традиции белорусов как объект туризма 448
*Фу Сюеин* Белорусская и китайская демоническая топонимика: семантические параллели и различия 455
*Хазанава К. Л.* Найменні посуду ў беларускіх прыказках і прымаўках 463
*Цыбакова С. Б.* Роман Ю. Вознесенской «Паломничество Ланселота»: символика Вавилонской башни, образ Антихриста 470
*Цяпкова Т. К.* «Жаніцьба Цярэшкі» ў трансгранічнай прасторы 477
*Шарая О. Н.* Семейная религиозность в традиционной культуре белорусов и её синкретический характер 484
*Шэвердак Д. С.* Беларускі традыцыйны кірмаш: гісторыя этнаграфічнага вывучэння 2-й паловы XIX – пачатку XX ст. 492

*РАЗДЗЕЛ IV* **ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ** 498
*Барвенава Г. А.* Рэчы з маёнтка Анелін каля Быхава ў этнаграфічным музеі ў Познані 498
*Гужалоўскі А. А.* Эвалюцыя архітэктурнага вобраза музея 505
*Ефремова И. В.* Игра как структурно-смысловой остов бала 513
*Лавыш К. А.* Самшитовые гребни из раскопок средневекового Минска 520
*Лампе И. Ю.* Нэцкэ: японская скульптура малых форм 526
*Махоўская І. С.* Гісторыка-культурная спадчына горада Чашнікі: інтэрпрэтацыя ў гарадской прасторы і ўспрыняцце мясцовымі жыхарамі 534
*Морунов А. А.* Автобиографический фотоальбом как визуальный исторический источник (на примере альбома лётчика Н. А. Кучевского) 538
*Олюнина И. В.* Стратегия устойчивого развития территории как основа концепции развития этнографического туризма Беларуси 544
*Пан Бо* Персонификация философской концепции круговорота времён года в искусстве Китая 552
*Чжан Хайчао* Медиаискусство в музейном пространстве: основные направления исследований 559
*Чжан Цзяпэн* Принципы и направления исследования общественных интерьеров Китая и Беларуси 2-й половины XX – начала XXI в. 565

***Локотко А. И.***

# АРХИТЕКТУРА БЕЛАРУСИ В ЗЕРКАЛЕ XXI ВЕКА

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Архитектура и градостроительство Беларуси вместе со всей страной движутся в XXI век. Задачи в строительной области, связанные с созданием независимого современного государства, успешно решены. Но что за ближними и дальними горизонтами ожидает наших урбанистов, зодчих, строителей? Что ожидает от них будущее?

Архитектурно-градостроительная деятельность, строительство неразрывно связаны с экономикой. В мире, в Беларуси в том числе, экономический рост будет определяться внедрением инновационных технологий. В будущем нас ждут высокоинтеллектуальные производства с сохранением как экологии природы, так и экологии культуры. Это освободит время и пространство для решения фундаментальных проблем интеграции архитектурно-градостроительного опыта, созданного поколениями, в инфраструктуру страны XXI века.

За четыре последних десятилетия прошлого века из сельской местности в города перекочевало 40% населения. Это объяснялось не только стремлением к комфорту, но и потребностью промышленности, ростом новых рабочих мест. Нынешние 70% городского и 30% сельского населения – это то равновесие, которое не предполагает резких демографических колебаний. Цифровые технологии освобождают человеческие руки от физического труда, а умы – от зазубривания формул и расчётов. Значит, человек (его творческие и духовные потребности) станет главным объектом, равно как и общество в целом, заботы проектировщиков, архитекторов, инженеров, создающих города, сёла, жилище, офисы, осуществляющих поиск гармонии между обществом и природой, культурой и экологией.

Транспортно-логистическая инфраструктура Беларуси развита и способна обслуживать как собственные нужды, так и транзит. У нас одна из самых разветвлённых железнодорожных сетей в Европе. Благоустроено большинство местных дорог. Но одна проблема всё же есть. Она досталась в наследие от далекого прошлого, XVII – XVIII вв. – времён затяжных войн, разоривших по большей части восточные регионы. И сегодня, в сравнении с западной Беларусью, восток страны имеет меньшую плотность городов, сельских поселений, здесь реже сеть дорог. Проблему пытались решить власти Российской империи путём реконструкции уездных и заштатных городов

(по образцовым проектам). Большое количество рек (меридиональной ориентации), вдоль которых расположены сёла, сосново-берёзовые леса, делает местные территории притягательными для дачников, владельцев агроусадеб.

В последние годы среди горожан стало популярным желание иметь собственный загородный дом. Развитие Минской агломерации стимулирует приобретение участков под коттеджи в радиусе 80 км от столицы. Растут привлекательные по архитектуре, комфортабельные жилые комплексы в Прилуках и Фаниполе, Боровлянах, Сеннице. Эта тенденция характерна и для других крупных городов. Формирование пригородов является признаком роста частного индивидуального строительства, которое просчитывается и закладывается в проектном развитии города.

Функциональное зонирование советских городов строилось по центробежной схеме: зоны эпизодического (административные центры), периодического (отдыха, образования, культуры и спорта), постоянного (жилые районы с детскими садами, школами, службами быта и т. д.) поселения. Система была устойчивой при преобладании общественного транспорта и подчинённой ему радиальной кольцевой схемы города. Наполнение городов частным транспортом поставило сложную задачу создания математической модели управления городской коммуникацей. Привлекательные культурные, спортивные, торговые объекты, продвигаемые инвесторами, часто располагаются спорадически (общественно-торговый центр «Галерея», гипермаркеты «Корона», площадка летних фестивалей национальных культур у ратуши в Минске), стремятся вписаться в градоисторическую ткань. Это проблема всех исторических городов мира. Как правило, в исторических центрах новые объекты возводят из светоотражающих конструкций.

В исторических городах Беларуси в градостроительной ткани можно видеть и срез, напоминающий древесные кольца, и сплетение разновременных нитей. Соприкосновение традиций и новаций в исторических центрах наших городов бурно дискутируется. В общественном сознании современных горожан закрепилось понимание духовной значимости городских пространств. Городская архитектура понимается как искусство композиции пространств, а здания различных эпох – как летопись. В корректировках генерального плана Минска последнего десятилетия охранные зоны распространились и на кварталы конца 1940-х – 1960-х годов. Были сделаны первые шаги по включению в Государственный список историко-культурных ценностей ряда зданий ообозначенного периода.

Европейские зодчие говорят о Минске как о социалистическом городе, видят нашу столицу в контексте города-сада, то есть идеального города индустриальной эпохи. Современный горожанин или турист ищет в архитектуре города «дух места». По М. Хайдеггеру, это аксиологическая среда, множество различных знаков, по-белорусски «памятак»: исторических событий, жизни замечательных людей или легенд и мифов, топонимов. Вокруг центра Минска сохранилось зелёное кольцо деревянных предместий: Грушевка, Ляховка, Уборки и т. д. Остались и улицы Соломенная, Вишнёвая, Луговая, Полевая. Эти «памятки» лишь частички «духа места». А сколько можно добавить «памяток», связанных с событиями героическими и трагическими, биографиями, жизнью людей различных эпох, званий, интересов, профессий.

В ходе работы над последним генпланом города Минска возникла идея общественных пространств. Это развитие идеи «духа места». В текущем году таким общественным пространством в столице была площадь Свободы, на которой в летние выходные проводились фестивали национальных культур, вечерние концерты и т. д. Здесь важны не архитектурно-градостроительные решения, а благоустройство, создание малых форм, необходимых удобств для общения, проведения культурно-развлекательных программ.

Ждёт своего часа воссоздание экспозиции Минского замчища XI – XVI вв., которое должно заполнить пустующее пространство над скрытыми культурными слоями, воссоздание первого каменного храма, организация археологического музея под открытым небом. Этот комплекс также станет важным общественным пространством, возможно, главным. Эта среда культурно-духовного дискурса, и в каждом городе она должна найти свой контекст.

Продолжается строительство новых жилых районов. Их архитектура отличается объёмно-планировочной гибкостью, выразительностью, яркими цветовыми решениями. Первые этажи, как правило, занимают частные магазины и кафе, между высотками – паркинги. Элитные кварталы получают имена: Амадеус, Гринвич, Вивальди – необоснованные и непатриотичные. В целом, вопрос идентичности в архитектуре городов требует дальнейших творческих изысканий.

Массовое жилищное строительство последних лет поднялось на качественно новый уровень. Принятое в 1990-е годы решение не сносить «хрущёвки», а модернизировать полностью себя оправдало. Удалось не только повысить комфорт, но и придать архитектурному обличию свежесть, яркость, эстетичность. Меняют «одежду» и 9-12-этажные дома 1970 – 1980-х годов.

Вместо блёклой плитки «кабанчик», мелкой плитки «ириска» – тёплые «шубы», яркие гармоничные цвета.

Новейшие секционные серии по планировке способны удовлетворить любые запросы: от дешёвых квартир-студий до квартир индивидуальной планировки, в том числе в двух уровнях. Тем не менее современное жильё в столице одно из самых дорогих, и в последние годы зквартиры сдаются астройщиками без отделки.

Строятся дома повышенного комфорта, пентхаусы, с разноуровневыми квартирами, подземными паркингами с архитектурой стиля ар-деко, изолированными дворовыми территориями, эксклюзивным благоустройством.

В сфере охраны и реставрации историко-архитектурного наследи острой проблемой является ревитализация памятников усадебно-парковой архитектуры. В начале XX в. на территории страны их насчитывалось свыше тысячи. Ныне большинство усадеб в ветхом или руинированном состоянии. Парки превратились в лес, исчезли каналы и пруды. Число таких объектов в Государственном списке охраняемых историко-культурных ценностей не достигает и двух сотен. Известно, что многие усадьбы связаны с именами выдающихся учёных, художников, поэтов, построены видными европейскими зодчими.

Реставрация или консервация с благоустройством усадебно-парковых ансамблей повысят эстетические и комфортные качества сельской среды, создадут новые туристические маршруты, центры культурного досуга сельчан, усилят привлекательность агрогородков, многие из которых имеют в своей структуре старинные усадьбы или граничат с ними.

В области реставрации историко-культурного наследия усилия государства направлены на остановку процесса, при котором разрушение памятников опережает работы по их сохранению.

Реставрация ряда историко-культурных объектов неотрывна от охраны природноценных территорий. Благоустройство старинного парка, воссоздание прудов ирригационной системы способно преобразить пейзаж, определить видовые точки, охотно посещаемые туристами, любителями пленэров, отдыха на лоне родной природы.

Опыт старинных европейских промышленных городов, связанный с адаптацией заброшенных фабрик и заводов, сегодня привлекает внимание белорусских архитекторов и дизайнеров.

Развитие промышленной архитектуры ориентировано на инновационную продукцию, и новые объекты будут строиться под конкретные проекты:

создание электромобилей, струнного транспорта, усовершенствованных образцов сельхозтехники. В пейзаже Беларуси всё привычнее смотрятся ветровые энергетические установки. Но главным объектом промышленной архитектуры станут индустриальные парки, объекты информационных технологий. Крупнейшим строящимся объектом такого рода является китайско-белорусский индустриальный парк «Великий камень».

Проектируются и иные технологические парки биохимической, фармацевтической ориентации. Архитектура всех этих комплексов явит собой новейший промышленный дизайн, формообразующими элементами которого станут технологические блоки, коммуникации, экраны от погодных воздействий и т. д. Технологическая логика производства здесь выступит в качестве носителя эстетики.

Дальнейшее развитие получит архитектура объектов логистики, содержание которой определят накопители, конвейеры, погрузочные рампы, корпуса цифрового управления. Логистические центры встроятся в систему транспортной инфраструктуры, её внутренних и транзитных векторов, что отразится на градостроительной карте страны и её регионов.

Главной задачей отечественной архитектуры было и будет обеспечение благополучия, благосостояния и комфорта граждан страны и её процветания.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются процессы в архитектуре Беларуси 2-й половины XX в. в контексте социально-экономических и градостроительных перемен начала XXI в. Отмечается влияние рыночной экономики на особенности градостроительного развития, появление новых типов зданий и сооружений (рынки, супермаркеты, офисы). Раскрыты особенности формирования новых жилых районов, типологии жилища в условиях существенных изменений строительных нормативов и влияния демографии на плотность жилой застройки и её соотношения с экологией и окружающей средой. Подчёркивается роль сохранения архитектурно-градостроительного наследия и его исторических стилевых особенностей.

SUMMARY

In the article analyzes the processes in the architecture of Belarus of the 2nd half of the XX century in the context of socio-economic and urban planning changes of the beginning of the XXI century. It notes the influence of the market economy on the features of urban development, the emergence of new types of buildings and structures (markets, supermarkets, offices). The features of the formation of new residential areas, the typology of housing in the context of significant changes in construction standards and the influence of demography on the density of residential buildings and its relationship with the environment are disclosed. The role of preserving the architectural and urban planning heritage and its historical style features is emphasized.

# РАЗДЗЕЛ I
# ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

***Баженова О. Д.***

## АРХИТЕКТОР ФОМА (ТОМАШ) ТЫШЕЦКИЙ И ЕГО ПРОЕКТЫ ДЛЯ СТАНЬКОВО НА БЕЛАРУСИ

*Белорусский государственный университет*
*(Поступила в редакцию 22.02.2022)*

Архитектор Фома (Томаш) Тышецкий не является именем, хорошо известным в истории белорусской архитектуры XIX в. Цель статьи – показать некоторые его проекты, хранящиеся в архивах за пределами Беларуси. При этом нас будет интересовать обращение эпохи романтизма XIX в. к готическому наследию, проявившееся в архитектуре белорусских православных и католических монастырей и храмов, дворянских усадеб – от замков Радзивиллов до усадеб Чапских в Станьково, Пусловских в Коссово и т. д., построенных в стиле неоготики. Если в Несвижском замке неоготической является «лядовня» (небольшое хозяйственное сооружение для хранения продуктов) и имя архитектора неизвестно, то в Коссово это сравнительно большой неоготический замок, который спроектировал Франтишек Ящолд (Jaszczold, 1808 – 1873 гг.), используя для создания образа готической старины детали английских тюдоровских замков. На сегодняшний день в усадьбе Станьково остались только следы неоготической традиции в полуразрушенной браме – въездных воротах, здании «скарбца» и деталях строения, которое, согласно легенде, было жилым домом для прислуги.

В целом, о появлении в архитектуре Беларуси готики (неоготики) в эпоху романтизма XIX в. размышляли в главах своих книг и статьях многие белорусские учёные, но выделим исследования В. Ф. Морозова [4, с. 100 – 108, с. 179 – 188; 5, с. 67 – 70], рассматривавшего неоготику в рамках классицизма, и А. Н. Кулагина, для которого неоготика была одним из вариантов архитектуры эклектики [2, с. 113 – 184]. И. Ярошевский в польском архитектуроведении сконцентрировался на изучении готических усадеб. Он, например, считал, самой значительной неоготической усадьбой в Беларуси, Прилуки Чапских [10]. Отдали дань уважения этой теме и литовские

исследователи, именно они монографически обратились к изучению творчества Т. Тышецкого [9; 12;13].

В XIX в. земли современных Беларуси, Литвы, Польши входили в состав Российской империи, и Фома Иванович Тышецкий (Тóмаш Тышéцкий, Фома Тышецкий, польск. Tomasz Tyszecki, лит. Tomas Tišeckis) состоял на российской службе архитектором разных ведомств. Издание 1839 г., представлявшее общий штат чиновников Российской империи, показало Фому Ивановича Тышецкого как титулярного советника и архитектора в разделе чиновников по хозяйственной части Виленской военно-медицинской академии [3, с. 491]. Чин титулярного советника в России того времени получал человек, закончивший высшее учебное заведение, с 1845 г. этот чин давал ещё право на личное дворянство.

Томаш Тышецкий имел братьев, также архитекторов, Болеслава и Станислава Тышецких, о которых есть короткие статьи в словаре С. Лозы [11, s. 344], при этом о Фоме (Томаше) в издании статья отсутствует. Болеслав Тышецкий на основании подписанных им проектов представлен С. Лозой автором усадебного дома и хозяйственной постройки в Бенице, стодолы в Пружанах, дворца в Снове, а Станислав – помощником архитектора при строительстве костёла пиаров в Дукштах [10, s. 344], хотя иногда все эти постройки ошибочно относят к работам Томаша Тышецкого [4, с. 219]. Так, рисунок усадебного дома Рдултовских в Снове, подписанный Болеславом Тышецким, к Томашу Тышецкому отношения не имеет, как это иногда представляется в популярной литературе. Дата создания проекта (1827) позволяет предполагать, что в этом году оба брата – Болеслав и Томаш – находились в кругу помощников архитектора Кароля Подчашинского. Сам же проект усадьбы в Снове гипотетически можно связать с работами К. Подчашинского, поскольку стиль дворца демонстрирует строгий классицизм. Т. Тышецкий работал помощником К. Подчашинского до 1832 г. После закрытия Виленского университета К. Подчашинский переехал в имение Куноса около Несвижа, которое ему предоставили князья Витгенштейны, с 1840-х годов являвшиеся арендаторами Несвижского замка и радзивилловских владений [1, с. 50 – 52]. Витгенштейны дали К. Подчашинскому должность в архитектурном управлении («Строительном и мерном отделе») Несвижского замка. Снов находится рядом с Несвижем.

Литовские исследователи начинают рассмотрение биографии и творчества Т. Тышецкого с 1824 г. Это первое упоминание, которое при сопоставлении даты с годами учёбы в Виленском университете (1827 – 1832)

позволяет предположить, что архитектор родился где-то около 1800 г. В рукописном отделе библиотеки Виленского университета хранится подборка (альбом) ученических штудий Т. Тышецкого 1827 – 1829 гг. (№ 78 – 233). Указанные рисунки важны для понимания формирования Т. Тышецкого как архитектора, способного проектировать в стилистике и классицизма, и неоготики. На рисунках оставлены названия книг, где ученик находил изображения готических деталей и памятников, которые он тщательно копировал. Указание на книги для нас – важный источник ориентации в предпочтениях белорусской архитектурной неоготики XIX в., которая явно ориентировалась на памятники английской готики. Названы две книги: одна московского издания 1836 – 1837 гг. – «Полная архитектура для городских и сельских хозяев…»; другая лондонская 1828 или 1833 гг. – «Historical and descriptive… the architectural… of Normandy…». В дальнейшем при рассмотрении неоготических проектов Т. Тышецкого станет ясным его выбор: он ориентировался в основном на книгу, изданную в Москве.

Из известных пока работ Т. Тышецкого следует отметить его проекты перестроек культовых и учебных зданий. Так, он перестраивал «Фару Витовта» в Гродно в православный Софийский собор. Известны его проекты по перестройке средних учебных заведений и школ в 1840 – 1860-е годы, например, мужской гимназии в Минске и училища в Березвиче.

После закрытия Виленского университета Т. Тышецкий служил архитектором Виленской медико-хирургической академии (это подтверждает список 1839 г.). В 1842 г. он занял пост архитектора Белорусского (с 1853 г. Виленского) учебного округа. В 1844 г. Т. Тышецкий уже значился архитектором Виленской православной епархии. Он реконструировал православный Свято-Духов монастырь в Вильно. По его проекту католический костёл Святого Казимира в Вильно был перестроен в православный храм [14, s. 132]. Литовские исследователи называют следующие проекты Т. Тышецкого на территории современной Литвы: усадьба в Байсогале в формах романтического неоклассицизма (1830-е гг.), реконструкция дворца Тышкевичей в Вильно с использованием элементов классицизма и историзма (1840-е гг.), большая неоготическая часовня на кладбище Расу в Вильно (1841 – 1850 гг., проект 1838 г.), адаптация образцового проекта гимназии в Шавлях (1842 – 1847), проект реконструкции костёла Обретения Святого Креста в Аналепте в православную церковь Святой Богородицы (1846), проект костёла Святого Михаила Архангела в Ширвинтах (1847), неоготическая часовня в Сведасай

(1848). Предположительно Т. Тышецкому принадлежит проект неоготического костёла Святой Анны в деревне Дукштос (Вильнюсский р-н) (1850 – 1856), реконструкция бывшего костёла Божией Матери Утешения (Вильно) в православную церковь Святого Андрея (1852), проект деревянного костёла в деревне Гегужине (1852 г., Кайшядорский р-н, не сохранился), костёла Провидения Божьего в Даугай (1852 – 1862 гг., Алитусский р-н), необарочный костёл Святой Терезы Младенца Иисуса в Раудондварисе (1852 – 1856 гг., Каунасский р-н; храм разрушен во время Первой мировой войны), костёл Святого Иоанна Крестителя в Биржае (1853 – 1858). По проекту Т. Тышецкого в 1853 – 1860 гг. прошла реконструкция дворца Абрамовичей на улице Большой в Вильно, предусматривающая приспособление здания под нужды резиденции главы православной Виленской и Литовской епархии и консистории, ему принадлежит неосуществлённый проект костёла в местечке Науяместис (1856 г., Паневежский р-н), дворец православного митрополита Виктора Гомолицкого в Вильно на улице Остробрамской (1857 – 1858) в формах раннего историзма, необарочный костёл в Биржае, усадьба Ксаверия Рёмера в Даугирдишкес на острове Монис (1857 г., Тракайский р-н), часовня-мавзолей в Видзах (1852 г., Браславский р-н), проект деревянной церкви в Вилейке (1858) [6]. Как видно из простого перечисления, работ достаточно, при этом проектов Т. Тышецкого на землях современной Беларуси исследователям известно немного, к рассмотрению этого вопроса историки архитектуры ещё не обращались в полной мере.

О работе Т. Тышецкого в Минске и его проектах для усадеб вокруг города известно мало. Важно в этом случае обратить внимание на хранящийся в библиотеке Виленского университета проект, подписанный «1849 г. для графини Чапской» (F. 78 – 378). Чапским в XIX в. принадлежало несколько усадеб около Минска: Станьково (с последней четверти XVIII в.), Прилуки (с 1872 г.) в Минском уезде; Нарусевичи, Липа, Лужки, Заполье, Завейки в Новогрудском уезде [7, с. 243 – 245, 273 – 274, 345; 8, с. 125]. Кроме того, в современной литературе все строения, например, в Станьково, датированы последней четвертью XIX в., когда Т. Тышецкого уже не было в живых. Только в тексте Р. Афтанази неоготические строения Станьково определяются первой половиной и серединой XIX в. [6, s.153].

Сохранившийся проект неоготического строения Т. Тышецкого «для графини Чапской» был, судя по подписи, выполнен в 1849 г. Однако места реализации проекта в подписи не указано. Мы гипотетически рассмотрели

все усадебные дома Чапских, чтобы высказать предположение, где могло стоять (или предполагалось для строительства) здание, спроектированное Т. Тышецким. Наиболее известны две усадьбы Чапских – в Станьково и Прилуках. При этом Чапские стали владеть Прилуками только с 1872 г., а Т. Тышецкий работал в 1-й половине – середине XIX в. Остаётся только Станьково – главная усадьба Чапских, где сохранилось три хозяйственных строения, одно из которых в перестроенном виде, но всё-таки демонстрирует некоторые черты неоготики, что позволяет нам предположить создание чертежа именно для этого здания. Рядом с данным хозяйственным строением стоит так называемый «скарбец» – двухэтажное здание в стиле неоготики. Подобный чертёж квадратного в плане двухэтажного сооружения имеется и у Т. Тышецкого, но в его проекте нет башенок нынешнего «скарбца». Анализ строений и сопоставление исторических обстоятельств, подпись на проекте позволяют высказать предположение, что Т. Тышецкий создавал свои проекты именно для Станьково.

История семьи Чапских, их владения Станьково и возможный период работы Т. Тышецкого у графини Чапской могут быть интерпретированы следующим образом. Имение Станьково перешло во владение Чапских как «вяно», то есть приданое после женитьбы Франтишка Чапского на Веронике Радзивилл, дочери князя Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки и его второй супруги Анны Метельской. За княжной в приданое графу Чапскому были отданы Вязынь, Станьково и три тысячи злотых. Сыновья Франтишка и Вероники, Кароль и Станислав, в дальнейшем стали расширять владения и поднимать значение Станьково. Владельцем усадьбы после родителей стал Кароль, который женился на Фабиане из Обуховичей. Последняя и должна была управлять Станьково после смерти мужа в 1836 г. и до времени вступления во владение имением её сына Эмерика Карла Чапского, а также в период его отсутствия в Станьково. Портрет графини Фабианы из Обуховичей Чапской размером около 2 м кисти Яна Лампи хранился в имении Чапских в Прилуках [7, с. 129]. Граф Эмерик Карл Чапский – фигура исторически значимая, он получил хорошее образование, владел английским, французским, немецким, польским, русским, греческим, латинским языками. В 1845 г. окончил Московский университет, в 1851 г поступил на службу в Министерство внутренних дел России, был вице-губернатором Новгорода (1863 – 1864), затем Москвы (1865 – 1867) и ушёл в отставку камергером и действительным статским советником из-за разногласий с императором Александром II. То есть с 1867 г. он поселился в Станьково. В какой-то мере

Э. К. Чапский повторил жизненный путь графа Н. П. Румянцева, который покинул столицу из-за разногласий с императрицей Екатериной II. Оба просвёщенных отставных сановника сделали из своих имений маленькие университеты и музеи европейских и местных ценностей, собирали книги, живопись. Коллекция Н. П. Румянцева легла в основу Публичной (Румянцевской) библиотеки и Исторического музея Москвы. А коллекция Э. К. Чапского стала основой музея его имени в Кракове, созданного женой графа Эльжбетой Чапской в 1901 г. и в 1903 г. переданного Кракову. Данный музей стал частью Национального музея города. Но в перечне дат и достижений Э. К. Чапского для нас важен период 1836 – 1867 гг. – время, когда мать графа могла участвовать в организации и перестройке Станьково. Найденный нами чертёж датирован 1849 г., временем пребывания Э. К. Чапского в Москве. Фабиана Чапская из Обуховичей могла иметь дело с архитектором Ф. Тышецким, которому заказала архитектурные проекты для Станьково.

Судя по спецификации помещений, подписанных на чертеже, это могло быть хозяйственное здание. Его архитектура выполнена в стиле неоготики. Чертёж сделан на тонкой бумаге с обозначением масштаба и указанием помещений: «…для прачек, прачечная, сени, пивоварня-бровар, кадка 1, кадка 2, кильшток, кадка 3, маслобойня, место для корыт с бочками». Здание прямоугольное в плане, одноэтажное, с щипцовыми фронтонами на трёх ризалитах и двухскатной крышей, 10 стрельчатыми окнами на главном фасаде. Центральный ризалит является входной зоной, дополненной 5-ступенчатой лестницей. Декор на щипце имитирует двухчастную аркаду и украшен 4-лепестковыми розетками. Треугольная форма щипца обрамлена карнизами с выступающими зубцами. Важным для стилизации готики в этом строении является оформление окон. Их вертикальность задана завершающими стрельчатыми сандриками. В окне переплёт представляет 4-рамочную классицистическую конструкцию. В такой же стилистике выполнено разделение на филёнки дверной плоскости. Торцы здания оформлены ризалитами с щипцовыми завершениями и таким же декором, как на ризалитах фасадов. Возможно, часть этого здания сохранилась, но в сильно редуцированном и перестроенном виде. Сейчас его называют жилым домом для прислуги, в настоящее время в нём располагается Дом детского творчества деревни Станьково. В здании был достроен второй этаж, сохранилось пять окон по фасаду. Но их стрельчатое завершение вполне соотносится с чертежом Т. Тышецкого.

Здание «скарбца» на чертеже Т. Тышецкого (F. 78 – 415) также квадратной формы, двухэтажное, трёхосевое (три окна на фасаде), со своеобразным стрельчатым куполом, аттиком с пинаклями (пирамидками). Плоскость фасадов делится на три части декоративной аркадой, на одной из сторон на уровне второго этажа – выносной балкон. Стрельчатые окна только на втором этаже. В плане здания на чертеже Т. Тышецкого две лестницы в углах помещения: двухмаршевая и винтовая. В современном виде «скарбец» выделяется башнями, которых нет у Т. Тышецкого. Башни выдвинуты из плоскости стен, имеют окна с романскими лучковыми сандриками и находятся в четырёх углах здания. Купола, предложенного Т. Тышецким, нет, две лестницы и два этажа сохранились. Как и в чертеже, стрельчатые окна находятся только на втором этаже. То есть общий принцип проектирования «скарбца» имеет много схожего с чертежом Т. Тышецкого и, возможно, именно работа этого архитектора стала основой сооружения в Станьково.

Рассмотренные чертежи Т. Тышецкого позволяют уточнить датировку неоготических строений в Станьково, связать их возведение и проектирование с серединой XIX в. При этом ясным становится сам процесс работы заказчика с архитектором, право хозяина перестраивать и менять функциональное предназначение зданий в усадьбе. Время также наложило свой отпечаток: менялись владельцы усадьбы, их вкусы и возможности. Но имение в Станьково, как значительный культурный и художественный центр Минщины XIX в., должно быть оценено, несмотря на руинированность и утрату основного дворца, как важный памятник усадебного строительства, что позволяет расширить представление об архитектурных стилях и школах XIX в. В связи с этим имя Томаша Тышецкого представляется значительным для истории белорусской архитектуры и предполагает дальнейшее изучение его творческого наследия.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Баженова, О. Несвижская ординация согласно Штатному расписанию 1842 г. / О. Баженова // Acta Anniversaria. – Несвиж, 2016. – Т. 2. – С. 42 – 57.

2. Кулагін, А. М. Эклектыка. Архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзя / А. М. Кулагін. – Мінск : Ураджай, 2000. – 302 с.

3. Месяцеслов и общий штат Российской империи на 1839 год. – СПб. : Имп. академия наук, 1839. – 2, 476, 6, VIII с.

4. Морозов, В. Ф. Архитектурные школы в монументальном зодчестве Беларуси конца XVII – начала XIX в. / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2011. – 222 с.

5. Морозов, В. Ф. История архитектуры Беларуси эпохи классицизма / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2006. – 152 с.

6. Тышецкий Томаш [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/ Тышецкий,_Томаш.

7. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej / R. Aftanazy. – Wrocław ; Warszawa ; Krakow : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1991. – Cz. 1. – 336 s.

8. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej / R. Aftanazy. – Wrocław ; Warszawa ; Krakow : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1992. – Cz. 2. – 471 s.

9. Čerbulėnas, K. M. Abramavičienės rūmai / K. M.Čerbulėnas // Lietuvos TSR istorijos ir kultūros paminklų sąvadas. – Vilnius, 1988. – T. 1. – S. 244.

10. Jaroszewski, T. Architektura doby Oświecenia w Polsce: nurty i odmiany / T. Jaroszewski. – Wrocław ; Warszawa : Ossolineum, 1971. – 342 s.

11. Łoza S. Słownik architektów i budowniczych polaków oraz cudzoziemów w Polsce pracujących / S. Łoza. – Warszawa : Wyd-wo Kasy im. Mianowskiego, 1930. – 495 s.

12. Stankevičienė, R. Tiškevičių rūmai / R. Stankevičienė // Lietuvos TSR istorijos ir kultūros paminklų sąvadas. – Vilnius, 1988. – T. 1. – S. 495 – 496.

13. Tišeckis // Visuotinė lietuvių enciklopedija / red S. Vatiriekūnas [et al.] – Vilnius, 2013. – T. XXIII. Šalcinis – Toliušis. – S. 334.

14. Tyszecki // Encyklopedia Ziemi Wileńskiej / oprac. M. Jackiewicz. – Bydgoszcz, 2006. – T. IV. Architektura. Dzieła i twórcy od XVI w. do 1945 r. – S. 132.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются два проекта Томаша Тышецкого, которые подписаны архитектором как выполненные в 1849 г. для графини Чапской. Формулируется гипотетическое предположение о реализации этих проектов в усадьбе графов Чапских в Станьково. Актуализируется важная художественная проблема эпохи романтизма, возрастание роли архитектуры неоготики рядом с формами классицистических строений.

SUMMARY

The article deals with two projects by Tomasz Tyszecki, which are signed by the architect as being made in 1849 for Countess Czapska. A hypothetical assumption is formulated about the implementation of these projects in the estate of the counts Czapski in Stankovo. An important artistic problem of the era of romanticism is actualized, the growing role of neo-Gothic architecture next to the forms of classic buildings.

***Балуненко И. И.***

# ТЕНДЕНЦИИ ЦИФРОВОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ АРХИТЕКТУРЫ РУБЕЖА XX – XXI ВВ.

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

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

Внедрение компьютерных технологий в архитектурное проектирование в 1990-х годов привело к стремительному отказу от использования аналоговых методов визуализации. В проектировании рубежа XX – XXI вв. реалистичный рендер служит наглядным маркером профессионального уровня и успешности архитектурного бюро, де-факто являясь обязательной частью проектной документации. Ручной рисунок проигрывает трёхмерной векторной графике в точности, деталировке и скорости создания, возможности быть скопированным и увеличенным без потери качества. Даже реалистичное изображение, выполненное от руки, подразумевает большую степень условности, чем растровый фотореалистичный рендер высокого разрешения. Условность аналоговой графики воспринималась как морально устаревшая в момент повального увлечения компьютерной анимацией, захлестнувшего киноиндустрию, мультипликацию и гейм-дизайн в 1990 – 2000-е годы, когда реалистичные спецэффекты рассматривались не только как техническое, но и как художественное достижение, отражавшее господствовавшее в поп-культуре 1990-х годов видение виртуальной реальности, внешне не отличимой от материального мира.

По мере увеличения вычислительной мощности компьютеров, развития технологий трёхмерного моделирования и визуализации, рендеринг архитектурных проектов развивается в направлении не просто создания фотореалистичных изображений, но имитации отретушированных снимков из модных журналов, на которые накладываются глянцевые «сияющие» фильтры, неестественно усиливается интенсивность и насыщенность цвета, достигается недоступная человеческому глазу резкость удалённых элементов.

В сравнении с фотореалистичным рендером материальный объект выглядит блёклым и обесцвеченным: «цвета в реальности кажутся всё более нереальными, выцветшими, тогда как цвет в виртуальном пространстве излучает сияние, поэтому ему невозможно сопротивляться» [1, с. 171]. Антуражем на подобных изображениях, как правило, служат ярко-зелёная растительность и голубое небо с аккуратными белыми облаками. В других идеализированных фотореалистичных рендерах фон задают неестественно насыщенные оттенки лилового закатного неба; воздушная перспектива гипертрофи-

рована, антураж теряется в дымке, пронизанной розоватым светом закатного солнца.

Вместо правдивого отображения физического или виртуального мира зрителю предлагаются идеализированные виды с открыток, туристических гидов и рекламных проспектов. Отличие данного типа фотореалистичных визуализаций от возведённых зданий оказывается настолько разительным, что противопоставление визуализации фотографиям воплощённых проектов стало одной из наиболее популярных линий аргументации в публицистических критических статьях о современной архитектуре [2; 3].

На рубеже 2000 – 2010-х годов, когда архитектурный рисунок, архитектурная графика и в целом культура архитектурной фантазии подчинились тенденции, направленной на доминирование технологий цифрового рендеринга и гегемонию создаваемой с их помощью версии реальности, в архитектурном и дизайнерском сообществе начинает формироваться реакция на глянцевый реализм визуализаций. В работах ряда экспериментальных проектных мастерских («А. Н. Фурман», «Fala Atelier», «Dogma», «Viar Estudio», «Hugh Strange architects», «Estudio Altiplano», «Point Supreme») проявляется словно несоответствующий духу времени возврат к ручной или гибридной компьютерно-аналоговой технике подачи проекта. В таких работах актуализируется архитектурная фантазия, выходящая за рамки повседневного, вновь возникает пространство архитектурной утопии. Данный тип архитектурного рисунка или коллажа принято называть постдигитальным [4]. Архитекторы используют компьютерные приложения для создания плоскостных изображений, позволяющих отказаться от перспективы, либо комбинировать фрагменты с прямой перспективой, но различными точками схода, обратную перспективу и фронтальную проекцию, соединяя произвольно в одном изображении. Эти выразительные средства позволяют создавать совершенно новый, сюрреалистично-абстрактный тип архитектурных образов и пространств, нарушить гегемонию и выйти за пределы ограничений линейной перспективы.

В коллажах и архитектурных рисунках «Office Kersten Geers David Van Severen» (KGDVS) реалистичные элементы с выраженной глубиной и трёхмерностью противопоставляются абстрактным плоскостям, которые формируют сложную композицию из цветовых пятен на текстурированном фоне («RTBF Radio Télévision Belge Francophone», 2015 г., Брюссель, Бельгия). Как правило, глубина и перспективные сокращения сохраняются в ландшафте, в то время как проектируемое здание составляется из абстрактных элементов,

соединяясь в работах, находящихся на грани сюрреализма и абстрактного искусства. Контраст реалистичных и стилизованных элементов словно подчёркивает, что проект находится на стадии ещё не воплощённой идеи. В отдельных коллажах здания упрощены до абстрактной композиции из плоских одномерных цветовых пятен (конкурсный проект нового здания ГЦСИ, 2014 г., Москва). Абстракция оставляет наблюдателю свободу для интерпретации, не давая обмануться иллюзией псевдореализма, и одновременно с тем формирует выразительный, яркий образ, передавая концентрированное впечатление от объекта. Приёмы абстрактной живописи используются и в визуализациях испанского бюро «Viar Estudio». Динамичная композиция панорамы спа-салона в Фуэнкальенте-де-ла-Пальма в Испании (2015) строится на диагональных пятнах цвета: здания и детали антуража превращаются в геометрические фигуры.

Тенденция к абстрактному изображению предметного мира проявляется даже в тех работах итало-бельгийской мастерской «Dogma» (арх. П. В. Аурелли), где коллаж соединяется с архитектурной графикой, что можно объяснить влиянием выразительного языка итальянского рационализма и постмодернистских экспериментов А. Росси. В серии коллажей «Поле стен» (2012) склеиваются не фрагменты разнообразных фотографий и рисунков, а выполненные в «Auto Cad» фронтальные и аксонометрические проекции и разрезы. Изображённые на чертежах здания представляют собой собирательный образ архитектуры Рима; в них соединяются фрагменты вокзала Рома Термини, Пантеона, мавзолея Констанции, Замка Святого Ангела, пирамиды Цестия и других памятников истории города. Здания-коллажи перечёркиваются фронтальными плоскостями бесконечных фасадов с повторяющимися ритмами арочных проёмов, напоминающими одновременно римские акведуки, архитектуру итальянского рационализма и постмодернизма. Особенно ярко проступают параллели с архитектурой рационалистского Квартала всемирной выставки («EUR», 1937 г., Рим) и постмодернистского кладбища Сан-Катальдо в Модене (1971 г., арх. А. Росси). Аналогии с образом кладбища Сан-Катальдо прослеживаются и в графическом языке изображения: пространство коллажей серии «Поле стен» и эскизного рисунка кладбища строится на вертикальном наслоении фронтальных проекций, которые рассекают горизонтали «бесконечных» фасадов. Полосы стен у П. В. Аурелли служат координатной сеткой и тюремным забором, символизирующими одновременно упорядоченность и жёсткую структуру авторитаризма: они ограничи-

вают свободу движения глаза по воображаемым ландшафтам, создают препятствия и указывают направление.

Тенденция к переосмыслению ручной архитектурной графики проявляется в возрождении аксонометрической визуализации, которая активно применялась в западноевропейском и американском проектировании конца 1960 – 1980-х годов. В тот период аксонометрическая проекция использовалась такими выдающимися архитекторами, как Д. Стирлинг и Р. Коолхаас, не только как способ изображения технических чертежей, но и как средство выразительной архитектурной репрезентации. Особенно известна серия работ, созданная Р. Коолхаасом в соавторстве с М. Вризендорп, Э. и З. Зенгелис в качестве иллюстраций к его знаменитому труду «Нью-Йорк вне себя» («Delirious New York», 1978 г.). Но в современной интерпретации аксонометрической архитектурной графики цитаты из архитектурной визуализации второй трети XX в. стилистически переплетаются с аксонометрическим изображением, характерным для традиционного дальневосточного изобразительного искусства (Китая, Японии, Таиланда и др.), а также с графикой ранних компьютерных игр 1980 – 1990-х годов. В отдельных работах используются стилистические приёмы, характерные для стилевого направления вэпорвейва (англ. «vaporwave» – «паровая волна», начало 2010-х гг.), в котором ностальгически переосмысливались элементы цифровой визуальной культуры 1980-х и 1990-х годов: неоновые тона (насыщенные циановый, сиреневый и лиловый), ненатуральная светотень неотрендеренных трёхмерных моделей, имитация «глитча» – артефактов сжатия файлов и ошибок цифрового кода, которые встречаются в компьютерных изображениях.

Выдающийся пример синтетического подхода к созданию архитектурной графики являет работа «Бангкок: оппортунистские экологии» («BKK Opportunistic Ecologies», 2020 г.), выполненная итальянско-тайским архитектурным бюро «Animali Domestici» (арх. А. Лаццарони и А. Берначчи). Иллюстрации, поясняющие проект, посвящённый экосистеме Бангкока, в основе которой лежит водная инфраструктура и проблемы утилизации мусора, представляют собой серию городских панорам, выполненных в диметрической проекции. В стилистике изображения сочетаются все три источника цифровой аксонометрической графики: линейный рисунок визуализаций 1970-х годов, хаотичность и «неоновые» оттенки городов из компьютерных игр 1990-х годов и тайская традиция создания крупногабаритных детализованных картин с изображениями буддистских монастырей [5]. Вычерченный на компьютере рисунок был напечатан на шёлке, что в сочетании с градиентной

окраской придаёт изображению внешнее сходство с тканями, раскрашенными в технике батика, возникшей на острова Ява в Индонезии. К ткани прикреплено внахлёст несколько слоёв нашивок, с изображением мусорных пакетов и существ, которые способны выжить в существующей экосистеме города: мышей, змей, птиц. Нашивки придают визуальную сложность работе; противопоставление «низкого» объекта (мышей, голубей и т. д.) и подчёркнуто-декоративной техники изображения призывает наблюдателя отказаться от брезгливости к синантропным организмам. Для иллюстрации проекта (2020), исследующего возможности архитектуры в разрешении политического кризиса в Кашмире, А. Сен использовал художественные приёмы живописи Империи Великих Моголов (XVI – XVIII вв.), в которой плоскостные и аксонометрические фрагменты соединялись в цельную картину. Если студия «Animali Domestici» переносит выполненный от руки рисунок на ткань, то корейский иллюстратор Д. Чой обводит выполненные от руки эскизы в «Adobe Illustrator», чтобы получить изображения, напоминающие раннюю компьютерную графику, архитектурные рисунки и рекламные плакаты 1970 – 1980-х годов.

Таким образом, в этом типе постцифровых работ неразрывно переплетены не только цифровые и аналоговые технологии, но и стилистические приёмы компьютерной графики и традиционного изобразительного искусства, не противопоставленные один другому, а осмысленные в русле художественной преемственности. Цифровые технологии позволяют возникнуть явлениям, которые с трудом поддаются классификации, – гибриду компьютерной и ручной графики, векторной и растровой, рендера и макета, живописи и ассамбляжа. Из этого хаоса вырастает «постцифровой» подход к архитектурной графике, которая возвращает архитектурному рисунку с его свободой и бесконечными возможностями главенствующую роль листа – сцены, на которой «разыгрывается драма рождения архитектурной идеи» [4].

Тем не менее, реалистичная компьютерная визуализация не изолирована от процессов, происходящих в постдигитальной графике. Аналогичные интенции – отношение к визуализации как виду цифрового изобразительного искусства, поиск новых способов изображения пространства – прослеживаются в гиперреалистичной визуализации. В фотографии и живописи гиперреализм понимается, прежде всего, как новая ступень развития фотореализма, в котором за счёт преувеличенной насыщенности цветового тона, светотени и деталировки, а также отказа от воздушной перспективы создаётся более обострённое, интенсивное, насыщенное, концентрированное переживание

предметного мира, чем достижимое в фотореализме и даже самой физической реальности. Гиперреалистичная визуализация, напротив, сосредоточена на возможностях проявления художественного образа, передачи атмосферы, настроения и переживания пространства компьютерными средствами. Поэтому для визуализаторов-гиперреалистов закономерным источником вдохновения служат не столько коллаж и традиционная архитектурная графика, сколько выразительные приёмы как цифровой, так и аналоговой реалистичной и абстрактной живописи и фотографии. Наряду с коллажем применяются фотомонтаж и техника *matte-mainting* – дорисовка фотореалистичного изображения поверх кадров, изначально применявшаяся ещё в плёночном кино и фотографии. Сами по себе гиперреалистичные работы также чаще напоминают кадры из фильмов, фотоснимки или живописные полотна.

В визуализации исландской гостиницы «Dazzling» (2017), выполненной мастерской «Iddqd-studio» в смешанной технике фотомонтажа и трехмерного рендера, фронтальная композиция и ритмичность пост-дигитальной графики сочетаются с приёмами живописи романтизма. Особенно ярко проступают параллели с картиной «Странник над морем тумана» (1818) К. Д. Фридриха: гамма изображения холодная и почти бесцветная, местами затемненная до черноты, поэтому силуэт скал и стоящего на них здания кажется вырезанным из светлого неба.

Последовательное использование пост-дигитальных методов прослеживается в работах норвежской студии «Mir.no» – признанного мирового лидера коммерческой визуализации. Изображение деревни Никсунд в Норвегии напоминает театральные декорации: работа представляет собой многослойный коллаж из фотографий и рендеров зданий, каждый слой – отдельный план изображения – расположен фронтально по отношению к наблюдателю. Ещё одним приёмом, характерным скорее для постдигитальной, чем реалистичной визуализации, является немного приглушённая, тусклая палитра, которая придаёт изображению сходство с выцветшей открыткой.

Визуализация павильона «Walk&Talk» в городе Понта Делгада (2019 г., Португалия) работы М. Мраццоли (студия «Imperfct*») стилизована под сюжетную фотографию или кадр из фильма. Плоскость изображения разделена по вертикали на две части. С правой стороны находится ночная улица: на фоне дождливого неба, подсвеченного синим холодным светом фонарей, выделяются чёрные силуэты уличной мебели и укутанных в дождевики прохожих, взгляды которых устремлены к открытой веранде павильона. Веранда с

правой стороны рисунка согревается яркими тёплыми светильниками, официант с заложенными за спину руками завороженно любуется дождём.

Визуализатор-гиперреалист «улучшает» реальность так же, как украшали её художники Ренессанса: здания и антураж идеализированы, формы и линии изящны и гармоничны. Если фотореалист старается выбрать наиболее «приближённые к реальности» ракурсы, даже изображая здание с высоты птичьего полёта, то гиперреалист, как художник-иллюстратор, выбирает точки обзора с самыми эффектными очертаниями предметов, эффектным масштабом и выверенными пропорциями. Для придания дополнительной выразительности композиции гиперреалист приклеивает и дорисовывает дополнительные детали, повышает контраст светотени. На качественном гиперреалистичном изображении не бывает случайных, непродуманных линий и цветовых пятен, хаотично расположенных предметов. Таким образом, в гиперреалистичной визуализации, как и в пост-дигитальной графике, первичными оказываются авторская задумка и художественный образ, «не что изображено, а как изображено». В обоих случаях этот подход сам по себе приводит к зарождению нового выразительного языка и нового типа пространства. По мысли А. Бетски, «именно по этой причине лучшие визулизации являются не сопровождающими документами для строительства, а утопическими, нарративными, экспериментальными рисунками, которые показывают нам возможные миры, сказочные или альтернативные варианты нашей слишком ограниченной реальности» [6].

Компьютерная архитектурная визуализация в 1990 – 2010-е годы развивается в трёх направлениях: цифровой фотореализм, пост-дигитальная графика и цифровой гиперреализм. Если фотореалистичная графика ориентируется, в первую очередь, на методы глянцевой фотографии, постдигитальная графика использует возможности коллажа и аналогового архитектурного рисунка, то в гиперреалистичной графике, сконцентрированной на передаче настроения пространственной среды, применяются приёмы живописи, фотографии и киноискусства. По выбору выразительных средств гиперреализм стоит ближе к постдигитальному направлению, чем к фотореалистичной визуализации. Постдигитальная и гиперреалистическая графика характеризуются большей художественной выразительностью и разнообразием творческих методов, чем фотореалистичный рендеринг.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Koolhaas, R. Junkspace / R. Koolhaas // Content: Triumph of Realization / ed.-in-chief R. Koolhaas, ed. B. McGetrick. – Köln, 2004. – P. 162 – 171.

2. Howarth, D. Architectural renderings are «troublesome and problematic» says Es Devlin [Electronic resource] / D. Howarth // Dezeen. – Mode of access: https://www.dezeen.com/2018/05/10/architectural-renderings-troublesome-problematic-es-devlin-interview/. – Date of access: 17.07.2019.

3. Minkjan, M. What this MVRDV rendering says about architecture and the media [Electronic resource] / M. Minkjan // Failed Architecture. – Mode of access: https://failedarchitecture.com/what-this-mvrdv-rendering-says-about-architecture-and-media/. – Date of access: 17.10.2019.

4. Jacob, S. Architecture enters the age of post-digital drawing [Electronic resource] / S. Jacob // Metropolis. – Mode of access: http://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing/. – Date of access: 17.05.2018.

5. BKK Opportunistic Ecologies [Electronic resource] // KooZA/rch. – Mode of access: http://www.koozarch.com/interviews/bkk-opportunistic-ecologies/. – Date of access: 28.03.2020.

6. Betsky, A. It makes no difference whether you draw with Rhino or a Pelikan [Electronic resource] / A. Betsky // Dezeen. – Mode of access: https://www.dezeen.com/2018/10/15/opinion-aaron-betsky-architecture-renderings-versus-real-buildings/. – Date of access: 17.07.2019.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются основные направления развития компьютерной визуализации архитектуры 1990 – 2010-х годов: тенденция, направленная на цифровой фотореализм в визуализации 1990 – 2000-х годов, сменяется развитием пост-дигитальной графики и цифрового гиперреализма в середине 2010-х годов. Акцент сделан на новшествах постдигитального коллажа, который соединяет трёхмерное моделирование, рендеринг, ручную графику с фрагментами фотографий, картин и чертежей, леттерингом, абстрактными цветовыми пятнами. Автор отмечает, что в отличие от фотореалистичных визуализаций постдигитальные и гиперреалистичные формируют новый тип пространства, противопоставленный линейной перспективе фотореалистичной трёхмерной графики.

SUMMARY

The article defines the key directions of development of computer architectural visualization of the 1990s – 2010s: the trend towards digital photorealism in visualization of the 1990s – 2000s is being replaced by the development of post-digital graphics and digital hyperrealism in the middle of 2010s. The article focuses on the innovations of post-digital collage, which combines three-dimensional modeling, rendering, hand-drawn graphics with fragments of photographs, paintings and drawings, lettering, abstract color spots. The author notes that, unlike photorealistic renderings, post-digital and hyperrealistic renderings form a new type of space, opposed to the linear perspective of photorealistic three-dimensional graphics.

***Ван Син***

# «АНГЕЛЫ В БЕЛЫХ ХАЛАТАХ»: ОБРАЗ МЕДИЦИНСКОГО РАБОТНИКА В КИТАЙСКОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Медицинские работники необходимы для полноценного функционирования нашего общества. Врач – это не просто профессия, а жизненное предназначение, культурный феномен и исходящий из возложенной на него ответственности социальный статус. В каждую историческую эпоху, в различных исторических типах культуры медицинские работники входили в число наиболее уважаемых и востребованных категорий профессиональных деятелей, определяющих прогресс человеческой цивилизации. В сокровищницу мировой философской мысли входят трактаты и суждения великих античных философов, которые также занимались врачебными практиками. Эмпедокл – гений, чей недуг – безысходный разлад между действительностью и идеалом, между наличной несовершенной данностью бытия и его нравственно совершенной, но неосуществлённой заданностью [4, с. 56]. Об Эмпедокле ходили легенды как о враче с необычайными силами исцеления безнадёжно больных людей. Философские идеи древнегреческого целителя и «отца медицины» Гиппократа сформировали основы современной врачебной культуры. В широкий список имён врачей-философов можно включить Аристотеля, Ф. Рабле, К. Ф. Вольфа, С. Г. Зыбелина, К. Г. Юнга, И. Е. Дядьковского и многих других деятелей научной философской мысли прошлого.

Врачебное морально-правовое сознание поддерживало боевой дух солдат в многочисленных военных сражениях, которые происходили в истории. В 1863 г. было организовано Международное движение Красного Креста и Красного Полумесяца. У истоков деятельности Красного Креста на российских землях, к примеру, стояли Великая княгиня Елена Павловна, русский хирург Н. И. Пирогов, сёстры милосердия Крестовоздвиженской общины, способствовавшие началу организации оказания медицинской помощи раненым и больным солдатам во время Крымской войны [2].

Медицинские работники ежедневно заботятся о сохранении здоровья и жизней людей. Особое внимание уделяется врачам во время сложных эпидемий и экстремальных ситуаций, когда человеческие потери выходят за рамки привычных численных показателей. Последним примером стала эпидемия коронавируса COVID-19, унёсшая жизни большого количества людей в каждой стране. Первым с пандемией COVID-19столкнулся Китай и мужественно

сражался с ней на глазах у всего мира. Пандемия COVID-19 за короткое время охватила весь мир. Необходимость сдерживать сложно контролируемое распространение высококонтагиозной инфекции отразилось в значительной нагрузке на системы здравоохранения в Китае и затем в мире. Все тяготы пандемии и борьбы с ней взяли на себя «ангелы в белых халатах» – медицинские работники. Научный интерес представляет то, как китайские художники представили образ борющегося с инфекцией медицинского персонала в живописных произведениях.

Китайская и мировая наука нечасто обращалась к исследованиям живописного образа представителей медицинской профессии в изобразительном искусстве. В качестве малочисленных примеров можно привести анализ образа врача в культуре, раскрытый Т. А. Ковелиной [3]; размышления Л. И. Дворецкого о взаимосвязи врачебной и художественной деятельности [1]. Отражение образа врача в привязке к коронавирусу в сфере живописного творчества не изучалось.

Цель данного исследования – выявление и исследование образа врача в произведениях художников Китая в 2020 и 2021 гг. на фоне пандемии COVID-19.

Китайская общественность сплочённо подошла к поддержке врачебного сообщества в непростой для страны период пандемии, начавшейся в конце 2019 г. Художники Китая определились, как передать тему врачебных достижений в противодействии вирусу. Первым пунктом стало создание индивидуальных живописных произведений на заданную тематику, вторым – избрание организации групповых художественных проектов и экспонирование работ на онлайн-площадках, а также в галереях и музеях при художественных университетах.

Академия изобразительного искусства провинции Хэбэй организовала конкурс среди студентов университета на тему мужества врачей в борьбе с пандемией. Всего для участия в мероприятии было подано более 1 000 работ, включая произведения масляной живописи, традиционной китайской живописи «гохуа», каллиграфических техник, фотографии и графические плакаты [6]. Молодыми художниками были созданы работы: «Бессонная ночь 2020. Доктор против эпидемии» (Ли Чжиюн), «Строгий контроль» (Цуй Чжицян) (рисунок 1), «Не волнуйся, я в порядке» (Ли Ябинь) (рисунок 2), «Перерыв» (Ли Ябинь), демонстрирующие отдельные стороны повседневности медицинских работников в Китае в начальный период эпидемии. Ли Чжиюн выразил трудоёмкий процесс оформления сведений о болезни в медицинских кар-

тах пациентов, сопряжённый с необходимостью совмещения «бумажной» работы с непосредственными контактами с больными. Цуй Чжицян создал образ медицинского работника, который собирается войти в карантинную зону – об этом свидетельствует соответствующая фраза в правом верхнем углу картины. Художник чётко выделяет глаза своего героя, взгляд которого не выражает страха, а, напротив, полон убеждённости в необходимости коллективной взаимопомощи.

Рисунок 1. ЦуйЧжицян. Строгий контроль

Рисунок 2. Ли Ябинь. Не волнуйся, я в порядке

В начале пандемии во многом из-за неизвестности качеств вируса и последствий от заражения в обществе господствовал страх неведения. Врачам не была предоставлена возможность избегать контактов с окружающим социумом и находиться дома. На картине Ля Ябиня «Не волнуйся, я в порядке» показаны три человека, один из которых – пациент, приспустивший маску, обращается к врачам и, можно предположить, говорит о своём самочувствии. В работе «Перерыв» запечатлён короткий промежуток отдыха двух врачей, которые в начале пандемии могли сутками ухаживать за пациентами без должного перерыва.

В провинции Хубэй, где расположен город Ухань, врачам приходилось работать на износ. С начала вспышки вируса и до весны 2020 г. в данную провинцию было отправлено 346 бригад медицинского персонала для контроля заболеваемости. Местные китайские власти призывали врачей из других регионов страны содействовать в сдерживании нового вируса и приглашали их в эпицентр эпидемии. Благодаря коллективному сознанию и взаимовыручке было найдено достаточное количество добровольцев, которые пополнили в резервные списки. Откликнувшиеся врачи осознавали опасность работы в условиях повышенного риска заражения. У многих медицинских работников возникало чувство беспомощности в борьбе с пандемией, которое затем сменялось гордостью за профессию и своих коллег.

Китайский художник Ван Сяньцзе в стремлении использовать силу искусства для сдерживания коронавируса создал ряд картин, запечатлевших трогательные моменты из врачебной практики. Ставший привычным ритуалом процесс измерения температуры в условиях ограничительных мер передвижения при карантине показан на картине «Измерение температуры». Мы видим медицинского работника в специальной одежде, очках и маске, который измеряет температуру, направляя термометр на школьника. На заднем плане картины художник изобразил медицинскую палатку, они расставлялись по всему Китаю. Композиционно работа выстроена с соблюдением общих правил геометрии. Художник оперирует большими массами цветовой гаммы, грубо структурируя пропорции полотна. Ван Сяньцзе изобразил процесс взятия ПЦР-теста на картине «Полный осмотр». В процессе восприятия произведения отчётливо выражены негативные эмоции, связанные с неприятными ощущениями от процедуры. В групповых портретах «Вперёд» (рисунок 3) и «Денно и нощно» (рисунок 4) Ван Сяньцзе как бы заглядывает за ширму, где скрыты от посторонних глаз занятые спасением жизней врачи. Передача эмоционального содержания образов медицинского персонала от художника к зрителю обусловлена подтекстом, связанным с коронавирусом.

Рисунок 3. Ван Сяньцзе. Вперёд

Рисунок 4. Ван Сяньцзе. «Денно и нощно»

В 2020 г. художник Сян Бинь в музее «Саньчжэньтан» города Ухань организовал персональную выставку, полностью состоящую из портретов жителей Уханя, которые вместе боролись с коронавирусом. Представленную портретную серию Сян Бинь создавал на протяжении года. Экспозиция состояла из портретов врачей, полиции, солдат Народно-освободительной армии, правительственных чиновников, обычных граждан [5]. Образу врача посвящён портрет «Начальник отделения скорой помощи». Изображение врача излучает положительную, светлую энергию, чему способствуют детально проработанные художником улыбка и глаза.

Портретный образ врача представлен на картине Янь Пина «Есть такие слёзы, которые только придают сил». В отличие от работы Сян Биня, данная картина показывает не жизнеутверждающий радостный образ врача, а серьёзного, утомлённого и раздосадованного человека. Янь Пин изобразил лидера китайского медицинского сопротивления коронавирусу, опытного врача, эпидемиолога и пульмонолога Чжун Наньшаня. Он обнаружил вирусное заболевания ТОРС (тяжелый острый респираторный синдром) в 2003 г., внёс существенный вклад в сдерживание распространения заболевания. В 2010 г. Чжун Наньшань был признан одним из лучших китайских учёных. В 2019 – 2020 гг. он являлся главным консультантом по управлению процессом сдерживания коронавируса COVID-19. Название картины говорит само за себя. Чжун Наньшань позволил себе эмоциональную слабость, которая никоим образом, по замыслу художника, не вселяет опустошения. Наоборот, концепция работы направлена на поддержание морального духа врачебного сообщества и нации, внушения уверенности в победе над пандемией. Созданный Янь Пином образ Чжун Наньшаня – это успешная попытка построения мудрого и опытного героя в «белом халате», образ которого согласуется с коллективным взглядом общества на представителей данной профессии.

Эмоциональная сторона Чжун Наньшаня отображена на масштабном (230x180 см) портрете художника Фэн Шаоси «Член Коммунистической партии – Чжун Наньшань». Картина экспонировалась на выставке «Объединимся все вместе», посвящённой борьбе с коронавирусом в Китайском государственном музее. Фэн Шаоси использовал мощные движения кисти, создавая при этом тонкие выверенные мазки. Художник смог передать силу духа и сострадание Чжун Наньшаня. Финальный вариант картины позволил передать искренние мысли и чувства врача, вызвать ответную глубоко искреннюю отдачу у зрителей. Фэн Шаоси уверен, что «слёзы на лице Чжун Наньшаня стали основой и душой всей картины» [7].

Лю Пэньюнь изобразил девушку-врача на картине «Наблюдатель пандемии», которая также позволила себе проявление эмоций. Цветовая палитра выбрана с учётом колористики медицинской сферы, где преобладают синий и белый цвета, а также их смешение в блёкло-голубой оттенок.

Мифологическим синтезом традиционной культуры и современной реальности Китая стала картина «Любовь провидца» Хуана Чжуньяна (рисунок 5). Картина написана на злобу дня, в ней показан типичный случай, когда от последствий коронавируса в реанимацию попадали люди разных возрастов. Две медицинские сестры в масках – символе пандемии – сопровождают

к пациенту пожилого китайского древнего целителя, мыслителя-философа, пришедшего словно из эпохи китайских царств. Картина внушает сиюминутный диссонанс от изображённых персонажей. Обращает на себя внимание образ пожилого целителя, который заходит в палату босым на одну ногу. Довольно сложно объяснить причину такого художественного решения Хуан Чжуньяна, но можно предположить, что художник стремился пробудить у зрителей чувства, связанные с древней китайской культурой и историей страны. В древности в Китае пользовались уважением мудрецы-целители, которые странствовали по стране и помогали искалеченным беднякам и старцам. Самым известным был целитель Хуа То – врач эпохи Восточная Хань. Возможно, художник пытался подчеркнуть, что долгая история Китая пережила множество катастроф и испытаний, однако страна выжила, встала на ноги.

Рисунок 5. Хуан Чжуньян. Любовь провидца

Медицинская профессия по праву считается наиболее востребованной и необходимой в обществе вне зависимости от идеологий, экономического строя и религиозных убеждений. Приходящие катаклизмы в системе общественного здравоохранения ещё больше актуализируют востребованность врачебного дела. Коронавирусная пандемия вызвала новую волну интереса китайских художников к образам медицинских работников. В Китае художественное сообщество сплотилось и поставило своей задачей воодушевить работников медицины, поддержать их боевой дух средствами кисти и красок.

Ряд китайских художественных университетов в период 2020 – 2021 гг. организовывал групповые выставки и конкурсы на коронавирусную тематику. Художники создали множество полотен, по-разному трактующих образы врачей и их вклад в общее дело сдерживания пандемии. Отдельные китайские художники также создали ряд работ, в которых отражали понятные

каждому человеку, столкнувшемуся с реалиями коронавирусной эпохи, эпизоды из медицинской практики.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Дворецкий, Л. И. Живопись и медицина. Размышления врача о живописи и художниках / Л. И. Дворецкий. – М. : Медиа Медика, 2010. – 312 с.

2. История Российского Красного Креста [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургское отделение Российского Красного Креста. – Режим доступа: http://www.spbredcross.org/about/rkk. – Дата доступа: 23.11.2021.

3. Ковелина, Т. А. Образ врача в культуре : автореф. дис. … д-ра филос. наук : 09.00.13 / Т. А. Ковелина ; Северо-Кавказский научный центр высшей школы. – Ростов н/Д, 2006. – 50 с.

4. Сёмушкин, А. В. Эмпедокл / А. В. Сёмушкин. – М. : Мысль, 1985. – 191 с.

5. 再来“三真堂”——肖像画家向斌为英雄的人民画像. = Снова «Сань чжэньтан» – художник-портретист Сян Бинь – героический портрет народа [电子信息=Электронный ресурс]. – 存取方式=Режим доступа: https://www.sohu.com/a/448694420_389834. – 存取日期=Дата доступа: 12.11.2021.

6. 河北美术学院 “抗疫情铸大爱”主题获奖作品展示.=Выставка отмеченных наградами работ Академии изящных искусств провинции Хэбэй на тему «Против эпидемии и создание великой любви» [电子信息=Электронный ресурс] // 河北美术学院=Академия изящных искусств провинции Хэбэй. – 存取方式=Режим доступа: http://www.hbafa.edu.cn/info/1181/7193.htm. – 存取日期=Дата доступа: 07.10.2021.

7. 广东油画《钟南山》被中国美术馆收藏：“落泪”特写是它的灵魂. = Гуандунская картина маслом «Чжун Наньшань» в собрании Национального художественного музея Китая: «слёзы» крупным планом – её душа [电子信息=Электронный ресурс]. – 存取方式=Режим доступа: https://xw.qq.com/amphtml/20201202A0CXJA00. – 存取日期=Дата доступа: 28.11.2021.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается образ медицинского работника, столкнувшегося с пандемией коронавируса COVID-19, в китайском живописном портрете. Китайские художники наметили два пути того, как отразить героизм сражающихся с вирусом медицинских работников: создание индивидуальных живописных произведений и организация групповых художественных проектов.

SUMMARY

The article deals with the representation of the image of a medical worker faced with the COVID-19 coronavirus pandemic in a Chinese pictorial portrait. Chinese artists have outlined two ways to reflect the heroism of medical workers fighting the virus: creating individual paintings and organizing group art projects.

*Захарина Ю. Ю.*

# СТИХИЙНОСТЬ ЯВЛЕНИЙ ПРИРОДНОГО МИРА В ОБРАЗАХ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ (В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЭПОХИ)

*Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка*

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Современная архитектура, многоликая по своему художественно-образному выражению, апеллирует к глобальным проблемам бытия, повествуя в иносказательной форме о вечных идеалах и ценностях человечества сквозь призму художественной картины мира. В интерпретации событий, явлений окружающей действительности языком архитектуры находят отражение как апробированные временем, исторически сложившиеся представления общества о красоте, так и авангардистские взгляды мастеров искусства. Порой противоречивые по своему духу художественные воззрения, преломлённые в образах современной архитектуры, служат единой цели – выразить отношение человека к постигаемым явлениям природы как основы мироздания.

Природа всегда восхищала творцов прекрасного своей непредсказуемостью, таинственностью, величием. Живописцы и скульпторы, музыканты и зодчие черпали вдохновение в природе, раскрывая через чувственно-эмоциональное переживание образы мира в их многогранных характеристиках. Воплощая в материальной форме визуальные образы, архитекторы строили новый мир, созвучный природно-ландшафтной среде или трансформирующий её в соответствии с требованиями времени. Запечатлённые в камне рукотворные формы вторили очертаниям объектов окружающей действительности, привнося эстетические акценты.

Остроугольные силуэты скал, плавные извилистые линии морской волны, сферические объёмы астрономических тел, гранёные формы минералов, обрисы ветвистых деревьев, паутинные структуры подсказывали зодчим как конструктивные приёмы, так и художественно-образные качества архитектурных объектов. Воспроизводя в форме или в деталях окружающий мир, мастера архитектуры фиксировали в организованной материи и презентовали обществу истинность природы предметов и вещей, явлений и фактов. Преображение действительности средствами архитектуры с каждым новым шагом в эволюционном развитии всё больше признавало валидность зодчего как исследователя.

Современная архитектура, располагающая в своём арсенале широким спектром художественных и технических инструментов для реализации экстраординарных замыслов, открыла новый взгляд на познание природного мира. Отражая мировоззрение постиндустриального общества, синтезирующего одновременно противоречивые концепты философии молчания и эстетики взрыва/разрушения, архитектура воплотила в своём содержании интертекстуальность, ставшую одним из ключей многоуровневой системы образного толкования текстов/сообщений. Застывшие архитектурные формы или взрывающиеся и раскалывающиеся на части прочные материи явились отражением постмодернистской «игры», предполагающей осознание реципиентом концептов «пустоты», «пропуска», «отсутствия», «размытости», «неопределённости», «недосказанности» как феноменальных проявлений/качеств современной художественной культуры [1, с. 351].

Основанные на метафорической, аллегорической или символической трактовке художественные тексты, зафиксированные в объектах современной архитектуры, выразили диалогичную природу зодчества, присущую искусству *a priori*. Однако сам уровень коммуницирования архитектурных объектов со средой и с реципиентом получил новую окраску. На смену тактичному диалогу пришёл полилог с его вариативными проявлениями: от вербального и активного до интерактивного коммуницирования. Сами формы презентации художественных идей в архитектуре наглядно презентовали качественно новый уровень трансляции знаний об окружающей действительности. Но и они явились метафорой «исторического знания» [2, с. 405].

Обретающие новые смыслы художественные тексты в их авторской интерпретации и в прочтении реципиентом в контексте со-творчества раскрывали знаковые события и явления современной жизни. Компликация, завуалированность образов современной архитектуры и их эмоционально-чувственное восприятие на основе созерцания, тактильных ощущений и переживаний создали логическую мозаику, в которой переплелись реальное и вымышленное, рациональное и трансцендентное. Множественность и «киберпространство», порождённые культурой постмодернизма, создали бесконечный поток непрерывно транслируемой информации [7, с. 172], образовавший лабиринт смыслов. Но и в нём нашлось место вечным ценностям и идеалам красоты, прообразом которых всегда выступал природный мир.

Архитектурный образ, как и любой художественный образ, не представляет точной копии воспринимаемого объекта [3, с. 93]. Посредством образов архитектура отражает отношение автора и общества к событиям, явлениям или фактам/объектам реальной или виртуальной действительности. Выражая знания о природе явления или события, в контексте времени и пространства, транслируемая в образах проблема/факт обретает смысловую наполненность. Реалии эпохи, региона, в которых позиционируется образ, задают вектор дешифровки содержания художественного текста, направляя реципиента/чтеца к познанию действительности.

Глобализация, обозначившая проблемы вселенского масштаба, внесла в содержание и форму презентации/репрезентации художественных образов определённые коррективы. В образах архитектуры, как и в художественных образах в целом, стали не только в иносказательной форме обозначаться знаковые явления, события окружающего мира, но и транслироваться программа действий человека по предотвращению катастроф. Глобальное потепление, таяние ледников, экологизация среды выступили одной из главных тем, воплощённых в образах архитектуры.

Динамичность как качество архитектурной формы, выражающее образ, обозначилась одним из качеств эстетики зодчества постиндустриальной эпохи, способным в полной мере раскрыть стихийный характер явлений природного мира. Определяющая суть природных стихий в их визуальном выражении, динамичность архитектурных форм, соотносимая по своим параметрам с теми же проявлениями в естественной среде, выразила новые характеристики образов. В сравнении со своими архетипами образы современной архитектуры в большей степени раскрыли подвижность, изменчивость, мимолётность явлений природы. Оперируя теми же критериями, что и динамичность природной среды, архитектурная форма воплотила интенциональность преобразований в хроматическом отношении (цветовая динамичность, рождаемая в смене сезонов года), оптическом (световая динамичность, присущая колебаниям световых потоков), физическом (пространственная динамичность как изменение величины объектов и предметов в их развитии).

Основанная на визуальном восприятии динамичность архитектурной формы стала порождением техногенной культуры, способной продуцировать как реальные, так и иллюзорные трансформации объектов в среде. Как справедливо отмечают в своём исследовании динамических качеств архитектуры В. Н. Бабич и А. Г. Кремлёв, для передачи визуальных динамических качеств современных построек используются приёмы, основанные на «геометрии ар-

хитектурных форм – криволинейные поверхности, линии и объёмы; поверхности (тела) вращения (цилиндрическая, коническая, спиралеобразная), а также ломаные и наклонные формы; пространственного распределения масс – асимметрия, сдвиг (выдвижение) отдельных частей сооружения, изменение пропорций и контраст в отношениях величин измерения формы, организации системы членения, направленности нарастания архитектурной массы; строительных материалов и конструкций – инновационные материалы и конструкции, обеспечивающие технико-технологическую реализуемость архитектурного проекта, <…> художественно-эстетические качества» [4]. В совокупности отмеченные исследователями приёмы позволили достичь как эффекта имитации движения архитектурной формы, так и реальных смещений, сдвигов архитектурных объёмов и отдельных элементов в пространстве наподобие стихийных явлений природного мира.

Анализируя концепцию визуального восприятия Р. Арнхейма, современный российский исследователь Д. Л. Мелодинский подчёркивает, что в восприятии архитектурных объектов «динамика служит смысловым кодом для включения человека в коммуникативный диалог с архитектурными формами» [6, с. 221]. В этих формах заключается информация об образе, презентуемая на уровне метаданных, которую реципиент воспринимает в диалоге/полилоге. Коммуницирование реципиента с материально организованными формами, представленными в динамике, порождают эмоциональный отклик, схожий по своим внутренним механизмам и проявлениям с восприятием природы. Включение динамичных по образным характеристикам архитектурных объектов в городскую ткань позволяет достичь единства искусственно созданных зодчими форм и природного окружения, выражаемого как в облачении, так и в содержании.

Новые знания о Вселенной постепенно расширили возможности конструирования искусственно и искусно созданных «моделей», отражающих закономерности природных явлений, а также диапазон средств, с помощью которых эти «модели» создавались. Природа с её стихийностью, непредсказуемостью демонстрировала разные грани сверхреального, а достижения человечества в области науки и техники позволяли внедрять подобные проекты в сферу искусства.

В реалиях постиндустриальной эпохи стремление к подобию живому организму, гармонично сосуществующему со средой, стало во главу архитектурной деятельности. Проектирование архитектурных объектов как традиционными методами, так и с использованием программного обеспечения поз-

волило воплотить в жизнь мечты человечества об идеальных рукотворных формах, истоки совершенства которых подсказала природа. В действительности зазвучали как естественные природные голоса, так и имитированные с помощью компьютерного проектирования мелодии. Но даже в сотворённых с помощью IT-технологий формах нашла воплощение исконная природная сущность.

Восприятие динамических качеств архитектуры, созвучных стихийности природы, во многом определила форма объектов. Напоминающие растресканные горные породы, сквозь которые пробивается кристалл, разрушенные ударной волной постройки, неожиданно накатывающиеся морские волны, архитектурные формы словно спонтанно «выросли» среди безмолвных городских пространств, расколов торжество господствующей веками тишины. В этих неподдельных образах, смоделированных на основе исследований физических свойств материи посредством точных исчислений зодчих и/или произвольного конструирования объектов с помощью искусственного интеллекта (в архитектуре параметризма, например), выразился дух культуры постиндустриальной эпохи. Уникальные формы современной архитектуры прозвучали как призыв к истокам природы.

Стихия словно захлестнула крупные города и мегаполисы, обратив стройные стволы небоскрёбов в спиралевидные вихри. Она ворвалась в городское пространство, нарушив устоявшийся порядок и тишину. То состояние покоя, в котором пребывали стражи времени, одномоментно уступило место встревоженности и импульсивности, задающих энергетический заряд статичным объектам. Выполненные в металлоконструкциях и стекле, закрученные в спираль (небоскрёб Diamond Tower в Джидда, Саудовская Аравия, дизайн студии «Al-Masarat For Counstruction», проект 2011 г., реализуется; башни Absolut World в г. Миссиссога, Канада, арх. бюро «Burka Architects», «MAD Studio», арх. Ма Яньсун, 2007 – 2012 гг.; Шанхайская башня, КНР, арх. Чжун Ся, арх. бюро «Gensler», 2008 – 2015 гг.) или пластично очерченные объёмы современных небоскрёбов (комплекс Wangjing Soho в Пекине, КНР, арх. З. Хадид, 2009 – 2014 гг.) создали невероятные визуальные эффекты, преобразив упорядоченный урбанистический пейзаж в круговерть необузданной стихии.

Тот же эффект вращения, но акцентирующий пространство уже не средствами вертикальных доминант, а путём преобразования ландшафта, представили зодчие в проектах здания Харбинского большого театра (Китай, арх. бюро «MAD Studio», арх. Ма Яньсун, 2015 г.), экокурорта «Наутилус» на

Филиппинах (арх. В. Каллебо, проект 2017 г.). Рассчитанные на восприятие с высоты, проекты архитектурных комплексов отразили динамизм вихрей торнадо, который был поддержан как в общем замысле, так и в элементах композиций. Так, витки спирали композиции проекта экокурорта «Наутилус» были воссозданы в формах построек, расположенных по внешнему кольцу. Они повторили движение иллюзорного потока воздуха, создающего круговорот. Одновременно зодчий запечатлел в образе комплекса и формы органического мира. Корпуса зданий, построенных вдоль побережья, в своих формах интерпретировали раковины моллюсков.

В очертаниях здания Харбинского большого театра, пластичных по своему характеру, также получил отражение мотив природного мира. Извилистые формы здания стали олицетворением рождения «жемчужины барокко». Но природный архетип не стал единственным воссоздаваемым в архитектурной форме образом. Как отмечает в исследовании образов современной архитектуры И. С. Козыренко, «проектируя “Оперный театр” на солнечном острове в Харбине, архитекторы студии MAD сделали обтекаемую форму здания, пытаясь добиться ощущения слияния на фасаде элементов природных стихий: воды и ветра» [5, с. 89].

Воздействие природных стихий на среду обитания человека отразили в своём проекте зодчие архитектурного бюро «Coop Himmelb(l)au», реализовавшие художественный замысел в здании Международного конференц-зала в Даляне (Китай, 2008 – 2012 гг.). Архитектурный объём получил произвольные пластичные очертания. Изогнутые фасады здания выполнены в металлоконструкциях.

Волна цунами, запечатлённая в образе здания оперного театра Аудиторио-де-Тенерифе (Испания, арх. С. Калатрава, 1997 – 2003 гг.), словно застыла у городского порта. Её устрашающий образ предстал как напоминание о могуществе природы. Динамичность «окаменевшей воды», выраженная в противопоставлении архитектурных форм, передала стихийность явлений окружающего мира.

Турбулентность порывистых потоков воздуха будто охватила формы небоскрёбов «Нью-Йорк-бай-Гери» в Нью-Йорке (США, арх. Ф. О. Гери, 2006 – 2011 гг.), «Aqua» в Чикаго (США, арх. бюро «Studio Gang Architects», 2006 – 2009 гг.), «Mira» в Сан-Франциско (США, арх. бюро «Studio Gang Architects», 2014 – 2019 гг.). Напоминающие каскады воды, фасады зданий обрели мнимую подвижность. Аэродинамические характеристики образов небоскрёбов передали вибрацию воздуха, воцарившуюся в окружающем про-

странстве. Они усилили ощущение устремлённости ввысь архитектурных форм, покоряющих недосягаемые вершины.

Новый уровень художественного мышления, ставящий зодчего на позицию исследователя, продемонстрировали оригинальные проекты зданий, сооружений и архитектурных комплексов постиндустриальной эпохи. Познание и освоение действительности презентовали уже не только застывшие архитектурные формы, вторящие своей структурой, очертаниями, образными характеристиками объектам органического мира, но и технологичные решения. Внедряя новые технологии в архитектурно-строительную практику, зодчие постиндустриальной эпохи посредством художественно-образного воплощения идей выразили отношение общества к проблеме экологизации окружающей среды. В стремлении покорить пространство, внося в него непревзойдённые по архитектурно-художественному замыслу формы, зодчие стали мастерами нового мира, в котором стихийность природы в её первозданности явилась эталоном красоты.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Азизян, И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.

2. Анкерсмит, Ф. Р. История и тропология: взлёт и падение метафоры / Ф. Р. Анкерсмит ; пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. – М. : Пресс-Традиция, 2003. – 496 с.

3. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина ; общ. ред., вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Прогресс, 1974. – 390 с.

4. Бабич, В. Н. Динамические качества инновационных фасадов [Электронный ресурс] / В. Н. Бабич, А. Г. Кремлёв // Архитектон: известия вузов. – 2019. – № 2. – Режим доступа: http://archvuz.ru/2019_2/1/. – Дата доступа: 03.03.2022.

5. Козыренко, И. С. Современные стили и образы в архитектуре Харбина [Электронный ресурс] / И. С. Козыренко // Урбанистика. – 2020. – № 1. – С. 82 – 103. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32190. – Дата доступа: 28.02.2022.

6. Мелодинский, Д. Л. Динамика в архитектурной композиции. Психологические основания [Электронный ресурс] / Д. Л. Мелодинский // AMIT. Архитектура и современные информационные технологии. – 2017. – № 2. – С. 215 – 226. – Режим доступа: marhi/ru/AMIT/2017/2kvart17/PDF/17_AMIT_39_MELODINSKY_PDF.polf.

7. Broderick, D. Transrealist Fiction: writing in the slipstream of science / D. Broderick. – London : Greenwood Press, 2000. – 195 p.

РЕЗЮМЕ

В статье с позиций образного выражения сущности явлений природного мира интерпретируется проблема презентации динамических характеристик архитектурных

объектов. Коммуникативные качества архитектурных форм в новых реалиях раскрываются на основе диалогичной природы зодчества в сопоставлении с интенциями к многоуровневому уподоблению природы, отражающими дух современной культуры. Стихийность, присущая явлениям природного мира, трактуется как параметр художественно-образного выражения мировоззренческих позиций постиндустриального общества.

SUMMARY

The article interprets the problem of presentation of dynamic characteristics of architectural objects from the standpoint of figurative expression of the essence of the phenomena of the natural world. The communicative qualities of architectural forms in the new realities are revealed on the basis of the dialogical nature of architecture in comparison with intentions for multilevel assimilation of nature, reflecting the spirit of contemporary culture. The spontaneity inherent in the phenomena of the natural world is interpreted as a parameter of artistic and figurative expression of the ideological positions of post-industrial society.

***Ивановская Д. А.***

# МЕТОДИКА СОЗДАНИЯ МОЗАИКИ ДЛЯ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА (ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ЭСКИЗОМ, ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕМ В МАТЕРИАЛЕ)

*Белорусский национальный технический университет*

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

В последнее время можно наблюдать возрождение мозаичного искусства. В этой технике украшаются церкви Беларуси, России, Украины, Греции и других стран. Всё больше иконописцев и художников начинают работать в данном виде монументальной живописи (В. Довнар, А. Солдатов и др.).

Тем не менее, до настоящего времени наблюдается недостаток методической информации. Существуют публикации, видеоматериалы для искусствоведов, реставраторов, непрофессионалов [1; 2]. Часть публикаций посвящена методике кладки для светских художников [3; 4]. Но для мастеров, работающих в храмах, теоретического материала не хватает. Художники в большинстве своём передают опыт из уст в уста, приобретают его путём эксперимента. В этом заключается актуальность данной статьи. В ней описывается методика работы над эскизом мозаики и последующим его воплощением в смальте. Обобщаются традиционные и добавляются новые методы работы, рассказывается о внедрении современных материалов и технологий.

Работу над мозаикой следует разделить на этапы, это поможет осуществить более продуманное, точное и разнообразное художественное решение, более технологичной, связать готовую работу с окружением.

Первый этап является подготовительным, он совпадает с началом работ в других техниках монументальной живописи. При получении заказа собираюся и анализируются данные: история храма, информация о том, кому он посвящён, об архитектурной среде, местности, учитываются пожелания заказчика, особенности и менталитет прихожан (жители посёлка, сотрудники организации, при которой действует храм, и т. д.). Всё это определяет внешний вид произведения.

Далее воссоздаётся уменьшенная архитектурная модель. Если она простая и произведение планируется на одной стене, то проще всего это сделать эскиз в компьютерных программах. Если пространство сложное, мозаика занимает большие площади, или находится на разных стенах, то лучше создать макет, чтобы оценить взаимодействие композиции в пространстве, общий замысел работы.

Далее эскиз увеличивается, переносится на планшет с целью более основательной проработки. С одной стороны, он остаётся частью архитектурной композиции, с другой – представляет законченное, самостоятельное произведение.

Впоследствии с эскиза делается прорись – рисунок основных линий, которые как бы «держат» композицию мозаики, дают информацию об изображённом предмете, обозначают его контур, основные переломы форм. Линии делаются различной толщины, выделяется главное и второстепенное, намекая на пространство и светотень (рисунок 1). Прорись должна быть красива сама по себе, как самостоятельная работа, это своего рода каллиграфия.

Рисунок 1. Пример прориси. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря

Для её выполнения следует использовать кальку, которую для лучшей прозрачности можно пропитать подсолнечным маслом. Если готовая прорись меньше натурального размера, её можно увеличить с помощью компьютерных технологий, например, в программе «CorelDRAW». Увеличенная прорись может переводиться на плотную целлофановую пленку, тогда её не по-

вреждает раствор. Это особенно удобно при многоразовом использовании для выкладки орнаментов. На этом этапе художник продумывает и развитие движения камня, то есть «сетку гравюры» – размер модуля, размещение рядов.

При больших масштабах отдельные сложные фрагменты можно увеличить для подробной проработки. Обычно на этом этапе образ пишется без учёта мозаичных рядов.

Отдельного внимания заслуживает работа с цветом, который классифицируется по оттенкам для рядов смальты. Желательно, чтобы это был не разбел одного и того же цвета, а включение других оттенков для обогащения палитры и придания образу объёма. Удачными образцами служат мозаики в храмах Святой Софии в Константинополе, Христа Спасителя (Хора) и других.

Для гармоничного подбора оттенков сначала делаются выкраски на бумаге. Затем под них подбирается смальта. Если у мозаичиста мало опыта, отдельные сложные фрагменты можно прорисовать стилизованно, имитируя мозаичные ряды (рисунок 2).

Рисунок 2. Изображение красками, стилизованное под мозаичную технику, и созданная по эскизу мозаика. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря

Следующий этап – подготовка модуля, определение его размера, во многом зависящее от выражения идеи. Например, в дохристианское время в мозаичной технике выкладывались орнаменты, изображения людей, животных, использовался модуль среднего размера. В период расцвета византийской мозаики в христианских храмах использовался мелкий модуль, отражая благоговейное отношение к изображённым образам и сюжетам. Во времена СССР был популярен крупный модуль.

Существует и технологическая причина размера модуля. Достигшая зрелости средневизантийская мозаика начала использоваться на криволинейной поверхности. Часть стен и потолков храмов становилась изогнутой. С такой поверхностью не сочетались большие куски смальты, которые употреблялись ранее [2, с. 34].

Также размер модуля зависит от расстояния между объектами. Если работа располагается далеко от зрителя, можно использовать модуль крупнее, так как тонкости, созданные небольшими кубиками, не будут восприниматься, а визуально солются в одну массу. Если же мозаика расположена на уровне глаз, то модуль целесообразно делать мельче, чтобы была возможность рассмотреть все нюансы (рисунок 3).

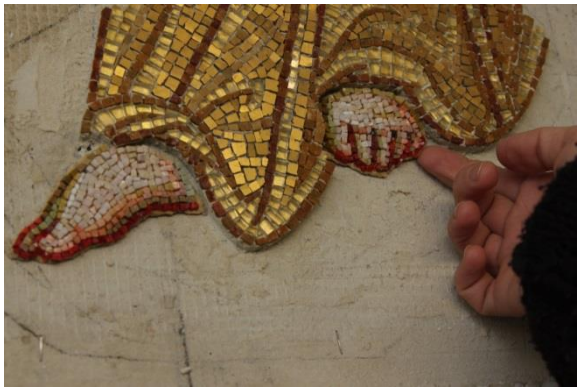


Рисунок 3. Пример мелкомодульного фрагмента. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря

Таким образом, рекомендуется использовать приблизительно такие размеры: более мелкие кубики (5-6 мм) для лика и тела, крупнее (8-10 мм) – на складки и другие элементы, самые большие (10-12 мм) – на фон. Толщина кубика, которая утопает в растворе, должна составлять не менее 5 мм.

Измельчение («наколка») модуля – ответственный этап. Если он близкий к квадрату, нетонкий, нужного размера, то мозаика выкладывается быстрее. Наколка производится специальным инструментом – смальтоколом или молотком. Чтобы разбить блин смальты на кусочки, следует расколоть его сначала посередине на две приблизительно равные части. Если модуль относительно большой, то можно сделать насечки, нанеся отметки наподобие пунктирной, а затем произвести более сильный удар посередине этой линии. Далее каждый кусочек раскалывается наполовину, пока частички смальты не станут нужного размера. Точности по величине и форме можно добиться щипцами.

После этого мастер приступает к стадии предварительного набора. Сложные участки (лики, складки) сначала набираются, но не закрепляются

раствором, чтобы можно было при необходимости их переделать. Для этого готовится специальная основа. Подбирается пластилин, максимально приближенный по цвету к раствору, размягчается и шпателем наносится на твёрдое основание.

Когда основа готова, на неё переводится рисунок: накладывается сделанная в натуральную величину прорись, и рисунок перекалывается острым предметом (можно иголкой). На пластилине создаётся контур наподобие пунктирной линии из точек.

При выкладывании изображения смальтой сначала набираются основные линии, из которых состоит прорись, а затем между ними заполняется остальное пространство (рисунок 4).

Рисунок 4. Пример процесса набора модуля. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря

Далее мозаика перекладывается в раствор. В большинстве случаев современные художники делают работу в мастерской, а затем монтируют её на объекте.

Предварительно готовится основа для выкладывания мозаики в раствор. Для этого лучше использовать клей для керамической плитки «Kerabond». Важно замешать его его не с водой, а с латексной добавкой «Изоластик» («Isolastic»). Она придаёт эластичность раствору, предотвращая растрескивание. Это помогает сохранить мозаику при транспортировке.

Замешивать раствор нужно такой консистенции, чтобы он держался на сетке и в то же время его можно было разгладить до ровной поверхности. На строительную сетку раствор наносится шпателем. Её лучше положить на толстую плёнку (можно парниковую), чтобы готовая основа не прилипала к полу. До выкладки мозаики следует подождать окончательного высыхания основы.

На следующей стадии на основе намечается место для нанесения раствора, куда будет выкладываться смальта. Для этого прикладывается калька с

прорисью и намечается нужное пространство. Затем наносится раствор в два слоя. Первый – тонкий (около 1 мм), втирается мастихином в поверхность для того, чтобы обеспечить максимальную связь с основой. На этот сырой раствор сразу же наносится второй слой. Его толщина зависит от размера кубиков смальты: они должны касаться основы, сетки, но при этом несильно выступать из раствора (около 5-6 мм). На сырой раствор продавливается прорись.

Чтобы раствор не стекал вниз, если нет возможности положить работу горизонтально, следует временно закрепить под выложенной частью работы дощечку. Если же край окончания неровный, то можно налепить под ним пластилин.

В заключение следует этап наклеивания мозаики на раствор. По одному кубику смальта переносится с временной пластилиновой поверхности на подготовленную основу (рисунок 5). Когда планируемый участок выложен смальтой, края вокруг него обрезаются мастихином и втираются в основу (во избежание воздушных пустот между слоями), и далее можно делать следующую закладку раствора. Если работа останавливается на длительное время, то раствор вокруг выложенного фрагмента можно смазать изоластиком, чтобы он лучше держался на основе.

Рисунок 5. Пример этапа наклеивания мозаики на раствор. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря

Когда отдельные сложные кусочки произведения выложены, их собирают в цельную композицию. Для этого грунтуется, как описывалось выше, основа в размер, подходящий для перевозки и установки. На неё выкладываются выложенные фрагменты. Часть сетки остаётся загрунтованной, так как фон выкладывается позже с учётом выложенных элементов.

Фрагменты наклеиваются на основу с использованием указанного выше раствора. Перед этим проверяется толщина элементов.

Далее поверхности, которые будут склеиваться, следует смочить, распыляя на них воду, чтобы ушла пыль. В них втирается раствор, чуть более жидкий, чем замешивался до этого. Фрагменты в местах, где отсутствует кладка, по краям лучше прикрепить к основе саморезами, а после высыхания удалить их. Работа должна подсыхать в горизонтальном положении. Наверх прикреплённых кусочков можно положить груз. После высыхания произведение готово, и его можно транспортировать для установки.

На всех этапах работы необходим творческий подход. Например, нельзя механически переводить прорись с эскиза, целесообразно уточнить линии рисунка. Во время переноса модуля с временной основы на постоянную можно менять цвет и фактуру смальты в зависимости от формы и освещения.

При коллективной работе важна согласованность, на этапе создания эскиза следует учитывать все элементы архитектурной среды. Делая выкраски по цвету, специалисты должны сверять гамму друг с другом, чтобы получилась общая цветовая композиция. При наборе смальтой на разных основах необходимо регулярно проверять цельность работы.

Таким образом, использование данной методики может помочь в создании более продуманной, выверенной, эстетичной мозаики для храма, сделать её долговечнее и лучше связать со средой.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Лазарев, В. Н. Михайловские мозаики / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1966. – 271 с.

2. Демус, О. Мозаики византийских храмов: принципы монументального искусства Византии / О. Демус ; пер. с англ. Э. С. Смирновой ; ред., сост. А. С. Преображенский. – М. : Индрик, 2001. – 158 с.

3. Виннер, А. В. Материалы и техника мозаичной живописи / А. В. Виннер. – М. : Искусство, 1953. – 367 с.

4. Александровский, А. В. Материаловедение для штукатуров, плиточников и мозаичников / А. В. Александровский. – 6-е изд., перераб. и доп. – М. : Высшая школа, 1977. – 303 с.

РЕЗЮМЕ

В статье описывается методика создания мозаики в православном храме. Рассматривается этапы работы с эскизом и его воплощения в материале при наборе произведения в мастерской.

SUMMARY

The article describes the technique of creating mosaic in an Orthodox church. The stages of working with the sketch and its realization in the material when creating a work in the workshop.

***Князева О. Н.***

# ГРОДНЕНСКИЙ ЖЕНСКИЙ НАЗАРЕТАНСКИЙ (ПОБРИГИТСКИЙ) МОНАСТЫРЬ В 1945 – 1950-Е ГОДЫ

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

*(Поступила в редакцию 10.06.2021)*

Монастырь, основанный в 1633 г. маршалком надворным литовским Кшиштофом Веселовским и его женой Александрой Марианной (урождённой Собеской) как обитель католического монашеского ордена бригиток, после 1908 г. перешёл под опеку женской монашеской конгрегации сестёр Святого семейства из Назарета. После воссоединения Западной Белоруссии с БССР в ноябре 1939 г. и в период оккупации Гродно немецко-фашистскими захватчиками с 23.06.1941 г. по 24.07.1944 г. монастырь назаретанок продолжал свою деятельность. В освобождённом от гитлеровцев Гродно он оставался единственным официально действующим католическим монастырём.

Монастырский комплекс включал каменные костёл Благовещения Найсвятейшей Девы Марии, построенный в 1642 – 1651 гг. в стиле раннего барокко, жилой корпус, ограду с брамами и небольшими шестигранными башенками. Помимо небольшого внутреннего дворика, который образовывают костёл и жилой корпус, здесь располагались сад, огород, двор с хозяйственными постройками и отдельным входом, парадный двор перед храмом [1, с. 316]. В 1945 г. в костёле кроме мощей св. Климента, покровителя Гродно и его горожан, которые здесь хранились с 1781 г. (привезены в 1768 г. Каролем Хрептовичем [17, с. 91]), находились книги для проведения обрядов (2 больших и 7 малых), 7 икон, 2 чаши для причастия, 1 чаша для освящённой воды, 1 кадило, 9 риз, орган, 11 статуй. Жилые помещения монастыря включали 30 комнат (каждая – 12 м$^2$). В деревянном одноэтажном доме (полезная площадь – 35м$^2$) проживали псаломщик с семьёй и сторож с женой. Из хозяйственных построек при монастыре имелись каменно-деревянный сарай, погреб под зданием монастыря. Земельный участок занимал 2,5 га (из них 2,45 га использовались под огород; 0,05 га – сад, 10 фруктовых деревьев). Монастырское хозяйство включало также различный сельскохозяйственный инвентарь, лошадь, 2 коровы, 7 кур, 3 кролика, 2 свиньи, 2 поросёнка. Все

монастырские имения были национализированы ещё в 1939 г. (перед конфискацией части земель российскими властями в 1842 г., согласно ревизии монастыря 1818 г., в принадлежащих ему фольварках Гродненского, Волковысского, Слонимского поветов насчитывалось около 18 765 га) [8, с. 81, 82; 9, с. 330; 13, с. 366; 17, с. 175, 176].

Во время бомбардировок и артиллерийских обстрелов Гродно в ходе военных действий 22.06.1941 г. и 13.07.1944 г. в здании костёла и монастырских постройках пострадала крыша, была уничтожена большая часть оконных и дверных проёмов, незначительно пострадали своды, перекрытия, стены, полы. Согласно акту от 03.03.1945 г. об ущербе, причинённом гитлеровцами назаретанскому монастырю и костёлу, составленному специальной комиссией в составе настоятельницы монастыря Богумилы Иосифовны Стельмашук, ксендза Петра Михайловича Борык, Гродненского областного архитектора Алексея Николаевича Клименко, искусствоведа-археолога Ивана Игнатьевича Василевича и архитектора Петра Михайловича Барановского, общий размер ущерба составил 506 675 рублей (расчёт стоимости причинённого ущерба был произведён в рублях 1913 г. согласно таблицам Управления архитектуры при СНК БССР от 12.02.1945 г. №8/6). В эту сумму были также включены проектно-сметные работы реставрационного характера [4, с.127 об.; 7, с. 199 – 200].

Всего в обители назаретанок в 1945 г. насчитывалось 27 монахинь (в том числе 8 нетрудоспособных). В своей деятельности они руководствовались уставом св. Августина. Настоятельница монастыря Б. И. Стельмашук имела среднее образование, находилась в монастыре с 1930 г. (1906 г. р.; духовный сан – монахиня, монашеское имя – Люцелина). По национальности все монахини, включая настоятельницу, были польки (родились на территории Польши, Украины, Литвы, России, Беларуси) [8, с. 82]. Гродненские назаретанки занимались огородничеством и рукоделием. Результаты их труда и сбор от пожертвований в основном шли на нужды самих монахинь и уплату налогов на землю, за строения, страховку. В течение 1945 г. часть назаретанок выехала в Польшу.

В том же 1945 г. костёл Благовещения Найсвятейшей Девы Марии был включён в Список памятников архитектуры республиканского значения. В 1946 г. отделом по охране памятников архитектуры при Управлении по делам архитектуры при Совете Министров БССР для охранной доски на здание храма было утверждено название «Костёл бригиток XVII – XVIII вв. [2, с. 13 об.; 3, с. 227].

В августе 1946 г. представители Главного управления по делам архитектуры при Совете Министров БССР Г. А. Шполянская, О. А. Кашинцева, Л. И. Шипилов совместно с главным архитектором Гродно А. А. Клименко проводили обследование памятников архитектуры города. При осмотре монастырского костёла присутствовала также новая настоятельница обители Констанция Казимировна Дроздовская (монашеское имя – Констанция; родилась в г. Вильно в 1888 г., поступила в монастырь в 1910 г. [9, с. 330 – 332]). В акте от 17.08.1946 г., составленном по результатам обследования, было отмечено: «За последние 25 лет костёл никаким переделкам и перестройкам не подвергался. Общее состояние памятника удовлетворительное <…> Костёл перекрыт цилиндрическим сводом с распалубками, опирается на пилястры. Крыша двускатная, черепичная кровля, стропила деревянные. Костёл безглавый, с двумя башнями по бокам главного фасада. Полы из цементных плит, центральный проход и алтарная часть покрыты метлахскими плитками. Потолок – цилиндрический свод с распалубками. По стенам выступают пилястры коринфского ордера, поддерживающие свод. Хоры поддерживаются гранёными каменными столбами. Пилоны отделяют алтарную часть. Один главный вход. Окна высокие, арочные. Стёкла цветные (жёлтый цвет). Лестница на хоры деревянная. Окна без наличников. Антаблемент коринфского ордера. Костёл оштукатурен известково-цементной штукатуркой. Местами штукатурка отпала. Живопись. Хоры облицованы деревом, расписаны маслом. Ложи в алтарной части, на спинках кресел расписаны голландской живописью. Иконостас интересный, барочный. Сделан из дерева, покрашенного в чёрный цвет, с витыми, покрытыми позолотой коринфскими колоннами. Кафедра деревянная, с лепниной <…> Костёл, вместе с монастырскими пристройками, окружён высокой кирпичной оградой, имеющей несколько ворот. Всё выдержано в барочном стиле <…> Необходимые первоочередные мероприятия по ремонту и охране памятников: отремонтировать повреждённые части стен, оштукатурить, вставить выбитые стёкла» [7, с. 195, 195 об., 196].

В 1947 г. в монастыре оставалось только 9 монахинь-назаретанок (в т. ч. 2 нетрудоспособные) и 4 престарелые женщины (из них 2 на иждивении, 2 чернорабочие; проживали в обители с 1942 г.), находящиеся на содержании монастыря [9, с. 330 – 332]. В костёле назаретанок (зарегистрирован Уполномоченным Совета по делам религиозных культов при Совете Министров СССР по БССР 02.06.1947 г., 500 прихожан, вместимость 650 чел.) службы проводил ксёндз Бернард Антонович Ковалевский, выпускник Виленской

духовной семинарии. В 1941 – 1944 гг. он служил викарием прихода «Остра-брама» в Вильно. В связи с тем, что Б. А. Ковалевского официально не зарегистрировали при религиозном обществе побригитского костёла Благовещения Найсвятейшей Девы Марии, осенью 1948 г. ксендзом храма стал Михаил Михайлович Аранович (1907 г. р., посвящён в сан в 1932 г.) [10, с.142; 12, с. 50, 133 – 135; 16, с. 61].

Настоятельница монастыря Констанция Дроздовская неоднократно ставила вопрос перед местными партийными и советскими органами власти, Уполномоченным по делам религиозных культов при Совете Министров СССР по Гродненской области П. Чижом о получении разрешения принимать в обитель новых послушниц и о выселении из дома, принадлежавшего монастырю, учителя, который занимал 1 комнату. Однако получить положительный ответ на свои запросы К. Дроздовской не удалось. В письме Уполномоченному по делам религиозных культов при Совете Министров СССР по Белоруссии К. Уласевичу (от 4.12.1947 г. № 38) П. Чиж писал: «Я лично считаю, что разрешить производить приём новых членов в монастырь не следует. Крайне желательно вообще бы прекратить функционирование указанного монастыря <…> помещения, занимаемые ими, использовать под лечебные учреждения или же Дом пионеров» [9, л. 331].

Осознавая, что монастырь могут закрыть, в 1949 г. монахини даже написали заявление И. В. Сталину. В резолюции на ответ из Москвы председателя Совета по делам религиозных культов при Совете Министров СССР И. В. Полянского (от 26.11.1949 г. № 9/64) по жалобе назаретанок на то, что «местные органы власти якобы хотят изъять часть помещений, находящихся в пользовании монахинь», карандашом было написано: «Согласно решения Совета изъяты все помещения монастыря» [13, с. 437].

Монастырь был закрыт после Постановления Совета Министров БССР № 40 от 09.01.1950 г. «Об освобождении монастырского здания в г. Гродно и передаче его под больницу». Здания обители вместе с костёлом и всеми постройками передавались в ведение Гродненского облздравотдела для переоборудования под больницу. Монахиням-назаретанкам предлагалось освободить монастырские помещения и переехать в деревню Скрибовцы (2 км от д. Мурованка Щучинского р-на), с предоставлением для их размещения прикостёльного дома. Им разрешалось взять с собой принадлежащее монастырю движимое имущество, скот и предметы личного обихода. 30.01.1950 г. это Постановление было утверждено на заседании Совета по делам религиозных культов при Совете Министров СССР в Москве. Отдельным пунктом в доку-

менте было отмечено, что вопрос о переоборудовании здания костёла под больницу следует «предварительно согласовать на месте с Комитетом по делам охраны памятников архитектуры» [11, с. 33; 14, с. 12].

На все обращения настоятельницы монастыря К. Дроздовской в вышестоящие партийные и советские организации Москвы, Минска и лично к И. В. Сталину с просьбой оставить монахинь на жительство в монастыре был получен отказ. Часть монастырского и костёльного имущества (в т. ч. иконы) назаретанкам удалось перевезти в Гродненский побернардинский костёл. Сами они первоначально переселились в дом № 29 по улице К. Маркса, который в своё время был выстроен монастырём для обслуживавшего его ксендза. К 1950 г. это здание уже было передано в городской коммунальный фонд и заселено горожанами. Исполком Гродненского городского Совета депутатов трудящихся выступал против передачи его монашествующим [14, с. 76, 77, 102, 186; 15, с. 29, 30].

В монастырских зданиях после 1950 г. размещались детский сад, с декабря 1952 г. – областная больница, с 1962 г. – психоневрологический диспансер. Костёл использовался под склад сначала больницы, потом диспансера. Алтари храма (главный и 4 боковых), орган были разобраны, внутренняя отделка с годами уничтожена. В сентябре 1961 г. бывший бригитский костёл уже не числился в списках памятников архитектуры БССР [5, с. 167].

Согласно докладной записке Гродненского областного отдела по делам строительства и архитектуры от 15.08.1961 г., здание костёла находилось «в плохом состоянии». Также было отмечено, что верхние части боковых башен по углам ограды подгнили и под воздействием ветра могли обрушиться; разрушалась кирпичная кладка верхней части здания бывшей колокольни, стоявшей на другой стороне улицы К. Маркса [5, с. 167, 169]. В результате каменные стены с южной стороны монастыря вместе с двумя внешними башнями, брама, часть восточной стены, отдельно стоявшая колокольня были разобраны (по другим документам колокольню снесли в 1957 г.) [6, л. 46 – 56]. В 1970 – 1980-х годах в костёле, который предполагалось использовать как концертный зал, проводились реставрационные работы. В 1990 г. храм был возвращён верующим, в 2001 г. монахиням переданы помещения монастыря. С 2006 г. в костёле и монастырских помещениях проводятся реставрационные работы.

В 2007 г. архитектурный ансамбль назаретанского (побригитского) монастыря был включён в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь (категория 2, Постановление Совета Министров

Республики Беларусь № 578 от 14.05.2007 г.) и в настоящее время является одной из жемчужин историко-культурного наследия Гродно.

Рисунок 1. Костёл Благовещения Найсвятейшей Девы Марии и монастырь монашеского ордена бригиток. Источник: https://planetabelarus.by/sights/kostel-i-monastyr-brigitok-v-grodno/#gallery-14254-1

Рисунок 2. Костёл Благовещения Найсвятейшей Девы Марии и назаретанский (побригитский) монастырь в 1944 г. Источник: http://oldgrodno.by/main.php?g2_itemId=72858

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь / склад.: В. Я. Абламскі, І. М. Чарняўскі, Ю. А. Барысюк. – Мінск : БелТА, 2009. – 684 с.
2. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 903. Оп. 1. Д. 43.
3. НАРБ. – Ф. 903. Оп. 1. Д. 45.
4. НАРБ. – Ф. 903. Оп. 1. Д. 47.
5. НАРБ. – Ф. 903. Оп. 2. Д. 252.
6. НАРБ. – Ф. 903. Оп. 2. Д. 1209.
7. НАРБ. – Ф. 903. Оп. 3. Д. 40.
8. НАРБ. – Ф. 952. Оп. 1. Д. 2.
9. НАРБ. – Ф. 952. Оп. 1. Д. 7.
10. НАРБ. – Ф. 952. Оп. 1. Д. 9.

11. НАРБ. – Ф. 952. Оп. 1. Д. 11.
12. НАРБ. – Ф. 952. Оп. 1. Д. 17
13. НАРБ. – Ф. 952. Оп. 1. Д. 20.
14. НАРБ. – Ф. 952. Оп. 1. Д. 27.
15. НАРБ. – Ф. 952. Оп. 2. Д. 18.
16. Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Cz. IV. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa trockiego : w 4 t. / red. M. Kałamajska-Saeed. – Kraków : MCK, 2012. – T. 1. Kościoły i klasztory Grodna. – 267 s.

РЕЗЮМЕ

Женский монастырь конгрегации сестёр Святого семейства из Назарета являлся единственным официально действовавшим католическим монастырём в послевоенном Гродно. В статье на основе выявленных архивных источников представлены сведения о монастыре 1945 – 1950-х годов.

SUMMARY

The convent of the Congregation of the Sisters of the Holy Family of Nazareth was the only officially functioning catholic monastery in post-war Grodno. The paper presents information about the monastery of the 1945 – 1950-s on the basis of identified archival sources.

***Кукушкіна Ю. С.***

## ДЫЗАЙН У ФАРМІРАВАННІ ІНАВАЦЫЙНАГА АСЯРОДДЗЯ ГОРАДА

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2022)*

Сёння ва ўмовах актыўнай урбанізацыі гарадскі дызайн разглядаецца як адзін з важных сродкаў арганізацыі эстэтычна выразных гарадскіх ансамбляў і комплексаў, стварэння іміджу горада і брэнда тэрыторыі. У гарадскіх прасторах дызайн выкарыстоўваецца нароўні з малымі архітэктурнымі формамі і элементамі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Гэта звязана з тым, што формы гарадскога дызайну не толькі стылёвыя і сугучныя свайму часу, эрганамічныя і камфартабельныя, але і вельмі мабільныя і лёгказаменныя, і гэтая асаблівасць важная для адэкватнага адлюстравання хуткага тэмпу сучаснага жыцця. Элементы гарадскога дызайну ствараюць маштабны, функцыянальны, мастацка-кампазіцыйны, візуальна-семантычны буфер паміж чалавекам і шматпавярховай забудовай горада.

Тэрмін «гарадское асяроддзе» ўпершыню быў сфармуляваны ў 1920-я гады амерыканскімі сацыёлагамі, якія паставілі праблему «трансфармацыі міжасобасных зносін пад уплывам урбанізацыі» [7, с. 2]. У архітэктуры і будаўніцтве, па А. У. Іконнікаву, паняцце «гарадское асяроддзе» уключае ў сябе ўсё, што ўтварае матэрыяльную структуру горада, пачынаючы «ад элементарных ячэек унутранай прасторы будынкаў да шырокіх тэрыторый жылых, планіровачных і прамысловых раёнаў горада <... > Неабходнае “напаўненне” матэрыяльнага і прасторавага касцяка, які ствараецца архітэктурай, а менавіта абсталяванне і мэбля ў будынках, сродкі транспарту, розныя сістэмы сігналізацыі і тэхнічныя прылады на вуліцах – словам, усё, што неабходна для функцыянавання горада» [3, с. 27].

Тэрмін «гарадскі дызайн», як лічыць Джон Лэнг (Jon Lang), хутчэй за ўсё, з’явіўся ў 1950-я гады. Да 1970-х гадоў гарадскі дызайн заставаўся прэрагатывай невялікага прафесійнага кола прафесіяналаў, якія займаліся «чатырохмерным» праектаваннем гарадскога асяроддзя. Сёння сітуацыя кардынальна змянілася. Палепшылася якасць жыцця гараджан. А для задавальнення патрэб і запытаў жыхароў у сучасным горадзе створаны інтэлектуальныя сістэмы, якія ствараюць візуальнае камунікатыўнае асяроддзе.

«Візуальна-камунікатыўнае асяроддзе (ВКА) – самастойны функцыянальны аб’ект архітэктурнага праектавання; іерархічная сістэма горада, формаўтваральнымі кампанентамі якой з’яўляюцца антрапагенныя і прыродныя элементы гарадскога асяроддзя, абсталяваныя візуальнымі і камунікатыўнымі сродкамі» [8, p. 17].

Паняцце ВКА даследчыкі звязваюць не толькі з разуменнем развітых гарадоў, якімі мы іх бачым зараз: «Першымі яго праявамі былі наскальныя малюнкі ў пячорах першабытных людзей, рэльефы і іерогліфы на сценах старажытнаегіпецкіх храмаў, знакі і таблічкі на вуліцах гарадоў у сярэднія вякі. Але паступова, па меры эвалюцыі і развіцця навукова-тэхнічнага прагрэсу, візуальнае камунікатыўнае асяроддзе з прымітыўных элементаў ператварылася ў самастойную сістэму, якая мае ўласную іерархічную структуру і злучныя кампаненты <…> Важнай часткай ВКА стаў дызайн, што ў гарадскім асяроддзі сумесна з архітэктурай выконвае некалькі розных функцый (адаптацыі, арыентацыі, інфармацыі, экалагізацыі і інш.) і з’яўляецца непасрэдным “носьбітам” інавацый у сучасным горадзе. ВКА, які ўключае ў сябе інавацыйныя тэхналогіі, дазваляе ствараць якаснае,

камфортнае гарадское асяроддзе, захоўваючы і абнаўляючы наяўныя аб’екты горада» [8, p. 17].

Арыенціры – запамінальныя аб’екты гарадскога асяроддзя, якія прываблiваюць погляд элементы гарадской прасторы: аб’екты, якія кампазіцыйна фарміруюць асяроддзе; аб’екты, бачныя з вялікіх адлегласцей, бачныя працяглы час падчас перасоўванняў па асяроддзі; аб’екты, якія з’яўляюцца «рэпернымі кропкамі» пры арыентацыі ў прасторы. У сувязі з вышэйвыкладзенымі азначэннямі арыенціраў варта вызначыць розніцу і падабенствы паміж паняццямі «дамінанта», «акцэнт» і «арыенцір».

Дамінанты і акцэнты, паводле тэорыі архітэктурнай кампазіцыі, ствараюць кампазіцыйны каркас гарадской прасторы, удзельнічаюць у фармаванні вызначанай кампазіцыйнай іерархічнасці аб’ёмаў ці іншых элементаў гарадскога асяроддзя. Дзякуючы існаванню гэтай іерархіі элементаў і ўзаемасувязям паміж імі (кампазіцыйным восям) фрагменты гарадскога асяроддзя набываюць якасць цэласнасці і лепш счытваюцца пры ўспрыманні. Дамінант не можа быць шмат.

Напрыклад, дзякуючы ландшафтнаму дызайну да дамінант гарадской прасторы Мінска можна аднесці тапіярыі (зялёныя фігуры з раслін), кампазіцыі з кветак, кустоў. Ландшафтны дызайн ператварыў традыцыйныя расліны ў пластычныя, скульптурныя кампазіцыі, якія дапамагаюць сфарміраваць вобразную выразнасць прасторы, стварыць новы «гарадскі інтэр’ер». Кампазіцыі з кветак і кустоў здольныя выступаць у якасці ключавых сімвалаў, кампазіцыйных дамінант і арыенціраў прасторы. Гаворачы аб раслінах, В. М. Маслякова ўводзіць тэрмін «дэндраакцэнты» [4, с. 46]. Так, у гарадскім азеляненні Мінска выкарыстоўваюцца расліны з яркай, запамінальнай каларыстыкай (чырваналістыя, жаўталістыя, стракаталістыя, серабрыстыя), якія захоўваюць каларыстычныя асаблівасці на працягу ўсяго летняга перыяду. Але ва ўмовах халоднага клімату ў азеляненні горада больш актыўна сёння сталі прымяняцца хваёвыя расліны, якія захоўваюць насычаны зялёны колер круглы год і прыцягваюць да сябе ўвагу зімой, калі каларыстычная палітра горада больш абмежавана.

Канадскі псіхолаг Д. Э. Берлайн у пачатку 1970-х гадоў, падсумоўваючы і прыводзячы ў сістэму шматлікія даследаванні папярэднікаў, высунуў канцэпцыю, паводле якой асяроддзе чалавека можа лічыцца эстэтычна каштоўным, калі яно валодае якасцямі, якія выступаюць у ролі адмысловых стымулятараў арганізма чалавека. М. П. Пучкоў прапануе прадставіць комплекснае пачуццёвае ўспрыманне архітэктурна-прасторавых

формаў, якое спараджае эстэтычнае перажыванне іх сэнсаў, у выглядзе мадэлі ўзаемасувязі чатырох аспектаў ствараемай рэальнасці: акустычнага, лексічнага, іканічнага і кінестэзічнага [6, с. 125]. Акустычны аспект уключае гукі, паўзы, музыку, шум, цішыню, інтанацыю, рыфму, тон, рытм, памер, акустычны вобраз. Лексічны аспект суадносіцца з вуснай і пісьмовай мовай, паэзіяй, метафарамі, тэкстамі, апавяданнямі, міфамі, гісторыяй. Іканічны аспект уключае візуальную форму, абрысы, тэкстуру, колер. Кінестэзічны аспект мае справу з праксемікай, пранікальнасцю асяроддзя, становішчам цела, рухам цела, мовай цела, жэстамі. У сувязі з гэтым архітэктурна-прыроднае асяроддзе непасрэдна ўплывае на іканічны аспект ствараемай і перажываемай рэальнасці.

Канцэптуальны погляд на візуальнасць у вобразе горада прапанаваны К. Лінчам. Візуальны вобраз горада – гэта агульны ментальны малюнак фізічнага свету горада, ён уключае як аб’ектыўныя, так і суб’ектыўныя характарыстыкі. Чалавек сам «будуе» горад ва ўяўленні, абапіраючыся пры гэтым на розныя дэталі гарадскога ландшафту. Ёсць яшчэ адно вызначэнне візуальнасці ў вобразе горада. У апошні час горадабудаўнікі, псіхолагі часта ўжываюць паняцце «кагнітыўная карта» асяроддзя. Кагнітыўныя карты – прасторавыя схемы асяроддзя, якія будуе ў сваім уяўленні чалавек. Яны суадносяцца з вобразным успрыманнем, і гэта вызначае іх метафарычнасць. Чалавек часта ўспрымае гарадское асяроддзе па кагнітыўнай карце, а не рэальнай рэчаіснасці. Пры пабудове кагнітыўнай карты мае значэнне інфарматыўнасць, насычанасць асяроддзя, структура і ўстойлівасць характэрных месцаў (локусаў) уздоўж некаторага маршруту. Мінулыя веды і актуальнае ўспрыманне не адасоблены ў картах. Гэтыя карты маюць незавершаныя зоны – «зоны развіцця».

Для выбудоўвання візуальнага аблічча горада важна разумець, чым адрозніваюцца арыенціры ў горадзе для пешахода і для чалавека, які рухаецца ў гарадскім транспарце. Пешаход спачатку бачыць візуальнае «сціскане» прасторы і набліжэнне далёкіх планаў забудовы, а затым, у працэсе руху ў блізкай зоне ўспрымання, паслядоўнае разгортванне відаў і зваротную трансфармацыю – «расцягванне» пераадоленых участкаў прасторы. Ён можа спыніцца, сфакусіраваць увагу на дэталях кампазіцыі. Пры руху на транспарце з высокімі хуткасцямі карціна змяняецца. Прастора візуальна сціскаецца. Адбываецца пераацэньванне суадносін вышыні забудовы да шырыні магістралі, перабольшванне ступені ўхілаў і паваротаў магістралі, недаацэнка працягласці і прапорцый фасадаў будынкаў,

змешчаных у ракурсе, пры франтальным аглядзе, а таксама памераў і прапорцый акружаных забудовай прастор пры бакавым аглядзе і г. д.

Арыенцірамі ў гэтым выпадку становяцца буйныя архітэктурныя аб’екты, якія па візуальных параметрах кантрастуюць з асяроддзем; будынкі на паваротах і скрыжаваннях; аб’екты, якія прыцягваюць увагу падчас прыпынкаў. Усё гэта важна ўлічваць у мастацкім рашэнні гарадской прасторы з улікам успрымання пешахода і пасажыра транспарту сумяшчаюцца розныя маштабы і рытмічныя рады. Менавіта таму для візуалізацыі графічнага дызайнерскага рашэння важныя першыя паверхі будынкаў, размешчаныя ў дробным маштабе і з невялікімі па часе інтэрваламі ўспрымання. Яны аказваюцца ў блізкай зоне ўспрымання пешахода. На далёкім плане знаходзяцца асноўныя вышынныя аб’ёмы магістралі, вырашаныя ў буйным маштабе, запаволены рытм чаргавання якіх разлічаны на ўспрыманне з рухомага транспарту. Менавіта на такіх аб’ектах узнікаюць, напрыклад, рашэнні ў стылі стрыт-арт. Пытанні ўспрымання архітэктуры і дызайну ў архітэктуры гарадоў у руху і ў часе даволі шырока асветлены ў працах В. А. Лаўрова, Я. Л. Бяляевай, А. У. Іконнікава.

Напрыклад, кампазіцыйную аснову старажытнага горада фарміравалі храмы, яны з’яўляліся арыенцірамі для гараджан. Цяпер прасторавая сітуацыя ў гарадах складаецца па-рознаму. Але можна прывесці прыклады захавання і нават аднаўлення храма ў ролі арыенціра ў прасторы. Храм Хрыста Збавіцеля ў Маскве – адзін са значных арыенціраў, вышынная дамінанта; аб’ект, які фарміруе сілуэтную лінію горада. Храм Васілія Блажэннага ў Маскве – пластычны і каларыстычны арыенцір, дамінанта Краснай плошчы. Сабор сашэсця Святога Духа ў Мінску з’яўляецца арыенцірам у цэнтральнай гістарычнай частцы горада. Аднак досыць часта складаецца сітуацыя, калі храм маштабна «прасядае» з-за навакольнай вышыннай забудовы, губляючы функцыі арыенціра.

Колер у архітэктуры, з’яўляючыся адной з уласцівасцей паверхні, сёння набыў незалежнасць. У дадзеным выпадку мэтазгодна вылучыць каларыстычныя арыенціры. Найбольш поўна асаблівасці і заканамернасці фарміравання каларыстычнай структуры горада раскрыты А. У. Яфімавым [2, с. 185 – 198]. Каляровая культура сучаснага горада развіваецца, пры дапамозе элементаў дызайну і рэкламы павялічваецца насычанасць гарадской прасторы. Актыўнасць, у тым ліку і каларыстычная, неархітэктурных элементаў асяроддзя (інжынерных, дызайнерскіх, раслінных, прыродных) такая, што яны могуць захоўвацца ў нашай памяці, станавіцца арыенцірамі.

Існуе прыём кадзіравання прасторы колерам. У Мінску да падобнай з'явы адносяцца з асцярогай, больш увагі ёй надаюць пры будаўніцтве новых жылых кварталаў (ЖК «Каскад», «Маскоўскі», «Маяк Мінска»).

У наш час ідзе пошук новых сродкаў і канцэптуальных падыходаў працы з гарадской прасторай. Т. І. Астахова прапануе «неасяроддзевы» падыход да арганізацыі прасторы – фарміраванне архітэктурных макрамодульных структур [1, с.147]. Гарадское асяроддзе рэагуе на працэсы, якія адбываюцца ў грамадстве. У сувязі з гэтым вывучаюцца метады адаптацыі архітэктуры да розных вонкавых змен.

Будаўніцтва ў канцы 1990-х гадоў Фрэнкам Геры музея ў Більбаа адзначыла новую з'яву ў архітэктуры. Продаж арыгінальнага архітэктурнага аб'екта, камерцыйная прывабнасць яркай, запамінальнай выявы прыводзіць нават да з'яўлення паняцця «эфект Більбаа». Арыенцір у гарадскім асяроддзі як аб'ект продажу, як «суперарыенцір», павінен валодаць такімі нетрадыцыйнымі характарыстыкамі, так прыцягваць спажыўца, каб станавіцца арыенцірам не толькі ў самым населеным пункце, дзе ён размяшчаецца, а арыенцірам для прыцягнення чалавека на дадзеную тэрыторыю з іншых куткоў зямнога шара [5, с. 248].

Арыентацыя чалавека ў горадзе ў вячэрні (начны) час ставіць задачу фарміравання арыенціраў у горадзе з дапамогай функцыянальнага або мастацкага асвятлення. Функцыянальнае асвятленне непасрэдна спрыяе арыентацыі чалавека ў вячэрні час і звязана з падсветкай напрамкаў руху, уваходных груп у будынкі. Мастацкае асвятленне вырашае кампазіцыйныя задачы і накіравана на стварэнне новай (магчыма, альтэрнатыўнай дзённай) мастацкай выявы. Арыентацыя ў прасторы важная і для людзей з абмежаванымі магчымасцямі. Гэтыя пытанні таксама становяцца прадметам пільнага навуковага даследавання ў сферы вывучэння гарадскога асяроддзя. Так, для Мінска характэрна стварэнне спецыфічнага начнога, дэкаратыўна-тэатралізаванага «контрвобраза», які не мае аналагаў ва ўмовах прыроднага асвятлення і валодае ўласнымі выразнымі якасцямі. Асвятленне вячэрняга горада аднаўляе яго сілуэт, які днём губляецца ў масе пабудоў. На змену ранейшаму прыёму аднакаляровага святла прыйшлі камбінацыі розных прыёмаў асвятлення, якія дазваляюць больш эфектна выявіць архітэктурную форму, акцэнтаваць увагу на галоўных элементах кампазіцыі і пластычна выразных дэталях, дасягнуць мастацкай вобразнасці нават на сучасных геаметрызаваных будынках.

Ёсць і іншая прычына, па прычыне якой дэкаратыўнаму вонкаваму святлу надаюць цяпер павышаную ўвагу. Сёння знешняе штучнае асвятленне з'яўляецца неад'емнай часткай інфарматыўна-іміджавай сістэмы грамадскіх аб'ектаў, дзейнасць якіх арыентавана на вячэрні і начны час.

Такім чынам, кажучы пра арыенціры ў прасторы, варта ўлічваць працэс успрымання гарадскога асяроддзя, на які ўплываюць хуткасць успрымання, змены і часавая трансфармацыя каштоўнасных арыенціраў, культурны кантэкст, светапоглядныя канцэпты, працэсы філасофскага асэнсавання і практычнага ўсведамлення навакольнай рэчаіснасці. Выбудоўванне, праектаванне, мастацкае пераасэнсаванне гарадскога асяроддзя абумоўлена прафесіяналізмам архітэктараў, дызайнераў архітэктурнага асяроддзя, ландшафтных дызайнераў, урбаністаў, графічных дызайнераў, скульптараў, мастакоў – людзей шматлікіх творчых прафесій. Таксама на вынік аказвае ўплыў дзейнасць інжынераў, тэхнолагаў, праграмістаў, вучоных.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Астахова, Т. И. Принципы формирования архитектурных макромодульных структур / Т. И. Астахова // Наука, образование и экспериментальное проектирование в Московском архитектурном институте: тезисы докладов Междунар. науч.-практ. конф. профессорско-преподавательского состава, молодых учёных и студентов, Москва, 2-6 апреля 2018 г. : в 2 Т. – М., 2018. – Т. 1. – С. 147 – 148.
2. Ефимов, А. В. Колористика города / А. В. Ефимов. – М. : Стройиздат, 1990. – 273 с.
3. Иконников, А. В. Формирование городской среды / А. В. Иконников. – М. : Знание, 1973. – 64 с.
4. Маслякова, В. Н. Формирование системы озеленения городов на лесопокрытых территориях / В. Н. Маслякова // Архитектура. Районная планировка. Градостроительство / Всесоюзный научно-исследовательский ин-т теории архитектуры и градостроительства. – М., 1990. – Вып. 1. – С. 1 – 47.
5. Милонова, М. В. Трансформация образов в современной архитектуре / М. В. Милонова // Наука, образование и экспериментальное проектирование в Московском архитектурном институте: тезисы докладов Междунар. науч.-практ. конф. профессорско-преподавательского состава, молодых учёных и студентов, Москва, 2-6 апреля 2018 г. : в 2 Т. – М., 2018. – Т. 1. – С. 248 – 249.
6. Пучков, М. В. Семиотические взаимосвязи архитектуры и языка / М. В. Пучков // Семиотика пространства. – Екатеринбург, 1999. – С. 115 – 150.
7. Трущенко, О. Е. Городская среда и образ жизни: критика американских социологических концепций : автореф. дис. … канд. филос. наук : 09.00.03 / О. Е. Трущенко ; АН СССР, Ин-т социологических исследований. - М., 1983. – 24 с.
8. Dubinsky, V. P. Innovative Technologies as a Means of Formation of Visual-Communication Environment of the modern City [Electronic resource] / V. P. Dubinsky,

A. A. Nesen // International Academy Journal Web of Scholar. – 2019. – № 3. – P. 16 – 20. – Mode of access: https://doi.org/10.31435/rsglobal_wos/31032019/6388. – Date of access: 10.02.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются инновационные технологии градостроительства и дизайна как средства формирования визуально-коммуникативной среды современного города. Проанализированы тенденции изучения феномена современного города и его составной системы, рассмотрена способность среды визуальной коммуникации к адаптации и трансформации.

SUMMARY

The article deals with innovative urban planning technologies and design tools as a means of forming the visual and communicative environment of a modern city. The current trends in the study of the phenomenon of the modern city and its composite system are analyzed, the ability of the visual communication environment to adapt and transform is considered.

***Мицкевич Е. И.***

# ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ ГОРОДА ГОМЕЛЯ: ПЕШЕХОДНЫЕ ПРОСТРАНСТВА КАК ОБЪЕКТ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

*Белорусский государственный университет транспорта*

*(Поступила в редакцию 26.01.2022)*

Одна из важнейших социально-экономических задач, решаемых нашим государством, – повышение уровня жизни населения, в том числе через совершенствование среды обитания, включающее место работы, дом, жилище, а также приусадебный участок, функциональную и эстетическую организацию архитектурной среды жилых, общественных территорий, транспортных путей и другие компоненты.

Рост социальной значимости ландшафтной архитектуры в промышленности подтверждён развитием её целей, поскольку сегодня данное направление включает не только проектирование садов, парков и скверов, но и благоустройство территорий конкретных объектов. Ландшафтная архитектура – это процесс формирования инфрастуктуры среды предприятия с учётом социальных, экологических, экономических, функционально-конструктивных, технологических, эстетических и градостроительных требований.

Рассмотрим ландшафтно-дизайнерское благоустройство городской среды на примере города Гомеля.

По мнению И. Г. Малкова, «основу системы зелёных насаждений Гомеля составляет водно-зелёный диаметр, пересекающий город с северо-

востока на юго-запад и подкреплённый полукольцом водно-парковых пространств в северной и северо-западной части и большим и малым бульварными кольцами правобережья. От этих опорных элементов ответвляются линии бульваров, пронизывающие город во всех направлениях и развивающиеся в пятна скверов, садов и парков. Такая комбинированная система для Гомеля является, пожалуй, наиболее приемлемой» [1, с. 21].

Анализируя пешеходно-рекреационную систему Гомеля, отметим, что зелёные насаждения равномерно рассредоточены по территории города. Положительный опыт строительства характерен для новых микрорайонов, где территория зелёных насаждений составляет не менее 30% от территории жилой застройки.

И. Г. Малков подчёркивает, что «гомельская система озеленения представляет собой ступенчатую структуру, куда входят общегородские многопрофильные и районные парки, садово-парковые и спортивные комплексы жилых районов, сады микрорайонов, бульвары и скверы» [1, с. 21].

В Гомеле развитая инфраструктура, пути следования по городу удобны как для автомобилистов, так и для пешеходов. Рассмотрим пример реконструкции пешеходного пространства. Несколько лет назад улица Кирова, одна из главных в городе, подверглась реконструкции, появилась система колец, что обусловило экономичное и удобное движение, разгрузился транспортный поток (рисунок 1). Однако это создало неудобства для пешеходов, так как сократилось количество пешеходных переходов на перекрёстках.

Рисунок 1. Кольцевое движение после реконструкции улицы Кирова (кольцевой перекрёсток на пересечении ул. Комсомольской и ул. Кирова)

Прогулочные зоны в этом радиусе отсутствуют, поскольку заложенная исторически транспортная сеть не предполагала перспективы таких пешеходного и транспортного потоков, что является проблемой.

Целесообразно проводить реконструкцию крупных улиц таким образом, чтобы решать вопрос не только транспортной инфраструктуры, но и пути следования пешеходов. Например, проспект Победы (рисунок 2) крупный и просторный, здесь располагается автомобильная дорога с двусторонним движением, разделённая рекреационной зоной (аллеей), которая ограждена с двух сторон зелёными насаждениями. Однако это не решает экологическую проблему, так как деревья и кустарники, располагаемые на аллее, являются лиственными, а не вечнозелёными, что могло бы повысить уровень защиты.

Как отметил И. Г. Малков, формы озеленения активно совершенствуются, но только в летний период. Красивые кроны деревьев, аккуратные композиции кустарников и клумб выцветают, а газоны покрываются снегом. Становится понятным, что внедрение вечнозелёных растений в структуру городской среды значительно повысит её экологичность и привлекательность.

Иначе смотрится проспект в зимнее предновогоднее время (рисунок 3), когда включается праздничная иллюминация и создаётся атмосферное настроение. В то же время проспект выступает местом преимущественно для прогулок, специализированные места для рекреации и отдыха, и энергоэффективность элементов благоустройства остаются проблемами нерешёнными.

Рисунок 2. Проспект Победы в Гомеле в летний период

Рисунок 3. Проспект Победы в Гомеле в зимний период

По мнению И. Г. Малкова, «центральная часть города – зона исторических и значимых построек, сакральная территория для горожан и гостей –

должна быть свободна от личного автотранспорта. Можно определить её границы и ограничить количество и типы въезжающих сюда транспортных средств» [2, с. 29]. Тем самым увеличиваются и совершенствуются пешеходные пространства.

Удачным примером реконструкции пешеходного пространства является набережная реки Сож. Она расположилась на несколько километров и вместе с дворцово-парковым ансамблем является визитной карточкой Гомеля (рисунок 4, 5). Здесь были учтены все аспекты и условия, а также требования различных социальных групп населения: молодёжи, пожилых и семейных гомельчан.

Рисунок 4. Часть набережной реки Сож до реконструкции

Рисунок 5. Часть набережной реки Сож после реконструкции ОАО «Гомельгражданпроект»

При анализе ситуационного плана спальных районов становится очевидным, что пешеходные тротуары здесь перестали быть местом массовых прогулок. Сегодня гомельчане даже до ближайшего крупного универсама пытаются доехать на общественном транспорте либо на личном автомобиле, так как система пешеходных дорожек и путь следования по нужному маршруту к необходимым объектам не отвечают удобству и требованиям.

Таким образом, отсутствие в спальных районах пешеходных пространств для прогулок и отдыха становится важной проблемой, поскольку местные жители, чтобы провести культурно время, побыть на свежем воздухе и отдохнуть, вынуждены ехать в центр города, где есть сквер или парковая

зона. Соответственно, чтобы повысить уровень рекреационных зон и их доступность, следует уделить особое внимание организации подобных пространств именно на периферии.

При формировании городской среды, как правило, выделяют доминанты – акценты, на которые в первую очередь обращается внимание, а также окружающую их визуальную среду. Человеческий фактор подразумевает фиксацию взгляда на ярких, необычных объектах архитектуры, однако при наличии резкого контраста с привычной средой обитания такие явления воспринимаются как нечто чуждое. Поэтому актуальной является проблема синтеза ландшафтных решений в городской среде так, чтобы это было уместно, стилистически выдержано в форме реализации визуальной взаимосвязи «предприятие – ландшафт», «здания – ландшафт» или «улица – ландшафт» [3, с. 104].

В условиях усиливающейся урбанизации, сопровождаемой ухудшением общей экологической обстановки, наблюдается стремление вернуть природу в город, его отдельные функциональные зоны. Эстетический образ формируется из впечатлений, которые остаются у людей в результате восприятия как отдельных элементов, так и композиций в целом.

Использование в проектировании территории городской среды художественных и ландшафтно-архитектурных приёмов позволяет создать композиции, выделяющие фрагмент городского пространства за счёт воздействия на психоэмоциональное состояние горожан. Целесообразно принимать во внимание уже существующие пути следования жителей, учитывая социальные, экологические и экономические требования к проектированию пешеходных улиц крупного города. Таким образом, реконструировать или проектировать пешеходные зоны следует с учётом удобства, экономичности и экологичности в условиях загрязнённой среды.

На примере Гомеля нами рассмотрено только несколько вопросов, касающихся обустройства городской среды. Можно сделать вывод о том, что, изначально подобрав правильную стратегию развития или реконструкции городской среды, необходимо разрабатывать концепцию таким образом, чтобы она отвечала ряду требований: экономических, экологических, социальных, эстетических, архитектурных, инженерных и других. Только тогда можно говорить о том, что ландшафтное решение городской среды выполнено в полном объёме и поддерживает принцип «нового урбанизма» [2, с. 157].

При формировании основных принципов «нового урбанизма» следует акцентировать внимание на пешеходной доступности, соединённости (сети взаимо-

связанных улиц, подвергшихся рефункционализации), качестве архитектуры и планировочной системы города, а также развитии зелёного транспорта.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Архитектура Гомеля: прошлое, настоящее, будущее : учебно-методическое пособие / И. Г. Малков [и др.]. – Гомель : БелГУТ, 2013. – 31 с.

2. Малков, И. Г. Архитектура Гомеля / И. Г. Малков, И. И. Малков, А. В. Евстратенко. – Гомель : БелГУТ, 2021. – 176 с.

3. Шидловская, Е. И. Взаимосвязь понятий «предприятие – ландшафт» [Электронный ресурс] / Е. И. Шидловская // Материалы Междунар. конф. «Проблемы безопасности на транспорте». – Гомель, 2020. – Ч. 2. – С. 103. – 105. – Режим доступа: http://elib.bsut.by/bitstream/handle/123456789/4425/Проблемы%20безопасности%202020%204%202%20%28103 – 105%29.pdf.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализирована сложившаяся градостроительная ситуация в городе Гомеле, его пешеходные пространства, визуальная среда и рекреационная система. Рассмотрены вопросы и принципы проектирования пешеходно-рекреационной среды города.

SUMMARY

Having considered and analyzed the current urban situation in the city of Gomel, its pedestrian spaces, visual environment and recreational system of the city of Gomel, the author considers the issues and principles of designing the pedestrian and recreational environment of the city.

***Ничипорович А. О.***

# РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ЦЕНТРА ГРОДНО. АДАПТАЦИЯ ОБЪЕКТОВ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ К СОВРЕМЕННОЙ ФУНКЦИИ

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

В современной практике развития городских исторических центров адаптация памятников архитектуры к современному использованию является распространённым способом решения ряда градостроительных проблем: сохранение планировочной структуры; поддержание архитектурно-художественной целостности; недопущение утраты ценности и аутентичности исторической среды при одновременном её развитии, наполнении многообразием функций, включении её объектов в жизнь общества.

Современный исторический центр Гродно – результат почти девяти веков градостроительного развития (с 1128 г. – год основания), из более 840 жилых и общественных зданий, формирующих сегодня его застройку, более 350 объектов включены в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь, сам центр также имеет этот статус. С целью охраны наследия и регулирования строительной деятельности постановлением Министерства культуры от 19.03.2019 № 17 был утверждён проект зон охраны историко-культурной ценности «Исторический центр г. Гродно», в котором выделен ряд регулируемых территориальных единиц (таблица. 1, рисунок 1) [5].

Таблица 1.

| Наименование | Площадь, га |
|---|---|
| Территория историко-культурных ценностей | 296,2 |
| Охранная зона (включает территорию историко-культурных ценностей) | 299,6 |
| Общая площадь регулирования застройки | 114,5 |
| Зона охраны ландшафтов | 52,0 |
| Охранная зона пласта (слоя) | 167,6 |

В настоящее время исторический центр Гродно активно реконструируется, в том числе проводится адаптация памятников архитектуры к современному использованию. Архитекторы и исследователи характеризуют сегодня градостроительное развитие Гродно как «поиски вариантов использования архитектурного наследия в реконструкции исторической части современного города» [1]. Рассмотрим ряд объектов, иллюстрирующих актуальные тенденции адаптации памятников архитектуры Гродно к современному использованию.

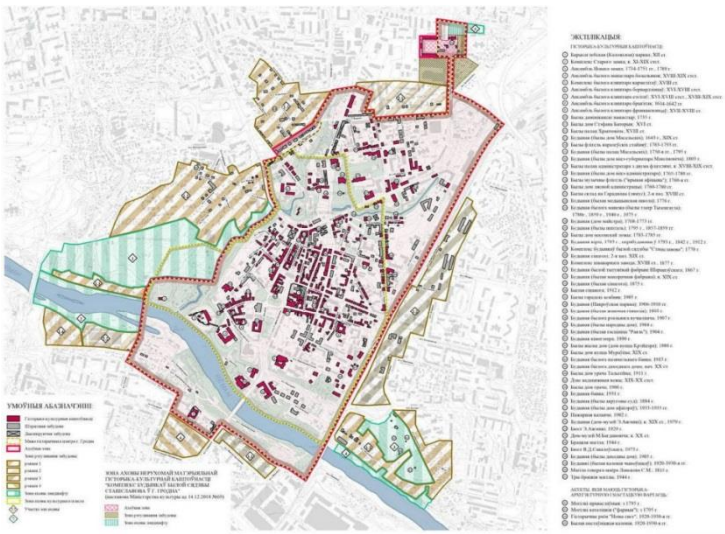


Рисунок 1. Схема зон охраны недвижимой материальной историко-культурной ценности «Исторический центр г. Гродно» [5, с. 15]

Примером современного продолжения исторической функции является «Дом лесной администрации» (пл. Антония Тызенгауза, 4Б; рисунок 2). Здание построено в 1760 – 170 гг. по проекту архитектора И. Мёзера и входило в архитектурный комплекс Городницы, имеет статус памятника, является примером архитектуры барокко. В XVIII в. здесь располагалась лесная администрация [4]. После реконструкции по проекту института «Гродногражданпроект» (2020) объект практически в полном объёме сохранил свой внешний вид. Было произведено усиление фундаментов, деревянные перекрытия заменены железобетонными, а новая вальмовая крыша с мансардами покрыта керамической черепицей. На одном из торцевых фасадов оставлена раскрытая историческая кирпичная кладка. Прямоугольный двухэтажный объём разделён горизонтальным пояском, симметричные фасады имеют ризалиты и венчаются профилированным завершающим карнизом, небольшие окна без наличников имеют прямоугольную форму. Первоначальная коридорная планировка была изменена в соответствии с новыми функциональными требованиями.

Рисунок 2. Дом лесной администрации. Фото автора

Рисунок 3. Ресторан «Старый лямус». Фото автора

Сегодня здесь разместилась администрация лесохозяйственного объединения, а также музей леса и гостиничные номера [3]. Объёмно-пространственные, планировочные и конструктивные характеристики здания позволили архитекторам сегодня, адаптировав объект к современным требованиям комфорта, сохранить характер первоначального использования, не нарушив при этом архитектурно-художественную целостность городской среды.

Удачным примером включения памятника архитектуры, принадлежащего к ансамблю Городницы, в жизнь города стал лямус (хозяйственная постройка) (рисунок 3). Здание, как и дом лесной администрации, построено во 2-й половине XVIII в. в стиле барокко [4]. Прямоугольный двухэтажный объ-

ём разделён горизонтальным пояском, крыша вальмовая, имеет мансарды на главном и боковом симметричных фасадах, окна, по форме близкие к квадрату, небольшие и углублённые.

Внутренние перегородки первоначально были преимущественно из дерева, а лестница витая. Здание не раз меняло свое назначение: в начале XIX в. обозначалось как «каменный магазин», затем здесь располагались воинские части, в 1920 - 1930-е годы – Дом актёра, в 1944 – 1945 гг. – столовая детского дома, с 1950-х годов до 1986 г. – жилое здание [4]. Сегодня здесь разместился ресторан «Старый лямус» (ул. Дзержинского, 1а). Подверглась изменению первоначальная анфиладная планировочная структура здания, внутри появилось двухсветное пространство с балконом (рисунок 3). Новая функция удачно подобрана на основании существующих объёмно-пространственных характеристик постройки, а также её расположения в центре города на основных туристических маршрутах.

Рисунок 4. Филиал Парка высоких технологий. Фото автора

Архитекторами института «Гродногражданпроект» был разработан проект реконструкции комплекса зданий по ул. Горького, 1 (рисунок 4), построенных в 1905 – 1912 гг. архитектором М. Плотниковым (инженер Л. Семёнов). Объекты сегодня входят в государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь «Исторический центр г. Гродно: здания и сооружения, планировочная структура, ландшафт и культурный слой на территории». В зданиях, первоначально построенных для больницы, размещался военный госпиталь, затем – погранотряд [2]. Комплекс состоит из четырёх кирпичных построек – по две одно- и двухэтажных. Вторые на фасадах разделены на два уровня кирпичным пояском, стены завершаются венчающими кирпичными карнизами с зубчиками, окна большие прямоугольные, с лучковыми кирпичными перемычками расположены ровными рядами, крыши скатные со слуховыми окнами.

В бывших зданиях штаба, казармы, санчасти и клуба разместился филиал Парка высоких технологий. Выбор новой функции определился рядом

факторов: активное развитие данной сферы в стране и её специфика, размещение комплекса в центре города, компактное расположение зданий относительно друг друга, а также их объёмно-пространственные и конструктивные характеристики. Проектом было предусмотрено сохранение внешнего вида зданий с изменением внутренней планировочной структуры и размещением «коворкинг-центра», административных помещений, офисов, образовательного центра, а также зон отдыха и кафе.

По результатам анализа рассмотренных выше примеров можно заключить следующее. В историческом центре Гродно доля застройки, имеющей статус памятника архитектуры, составляет более трети. А значит, развитие и включение в жизнь этой части города во многих случаях происходит за счёт реконструкции и адаптации архитектурного наследия к современным функциям.

Сам исторический центр (здания и сооружения, планировочная структура, ландшафт и культурный слой на территории) также находится в списке историко-культурного наследия Республики Беларусь, и адаптация в данной ситуации является инструментом сохранения целостности и ценности сложившейся исторической среды, при этом способствует её включению в процессы жизнедеятельности города.

Адаптация позволяет разнообразить функциональный состав исторического центра Гродно, делая его привлекательным и комфортным для туристов и жителей.

Выбор новой функции в проектах основан на анализе географических, объёмно-пространственных, конструктивных характеристик объектов с обязательным сохранением их архитектурно-художественных особенностей.

Таким образом, для современной практики развития исторического центра Гродно характерна тенденция активного включения архитектурного наследия в современную жизнь города при максимальном сохранении целостности и ценности сложившейся городской среды.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Архитектурно-строительный портал ais.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ais.by/story/1348. – Дата доступа: 25.02.2022.

2. Блог Гродно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://s13.ru/archives/117126. – Дата доступа: 25.02.2022.

3. Гродненский городской исполнительный комитет. Официальный Интернет-портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://grodno.gov.by/main.aspx?guid=9811. – Дата доступа: 25.02.2022.

4. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Гродзенская вобласць / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1986. – 371 с.

5. Постановление Министерства культуры Республики Беларусь об утверждении проекта зон охраны недвижимой материальной историко-культурной ценности «Исторический центр г. Гродно» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://grodno.gov.by/main.aspx?guid=5991. – Дата доступа: 25.02.2022.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена современному градостроительному развитию исторического центра Гродно. Рассмотрены и проанализированы отдельные примеры адаптации памятников архитектуры к новой функции, сделаны выводы о современных тенденциях развития центра Гродно и роли адаптации как инструмента сохранения исторической среды.

SUMMARY

The article is devoted to the modern urban development of the historical center of Grodno. Individual examples of the adaptation of architectural monuments to a new function are considered and analyzed, conclusions are drawn about the current trends in the development of the Grodno center and the role of adaptation as a tool for preserving the historical environment.

***Ожешковская И. Н.***

# КОРОНАЦИЯ ИКОНЫ БОЖЬЕЙ МАТЕРИ ЖИРОВИЧСКОЙ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОККАЗИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ ЭПОХИ БАРОККО В 1-Й ТРЕТИ XVIII В.

*Белорусский национальный технический университет*

*(Поступила в редакцию 23.02.2022)*

Идеи и эстетические каноны зодчества барокко наиболее ярко воплотились в окказиональной архитектуре. Она в полной мере соответствовала принципам барочного искусства, связанного с пышностью, динамичностью, символичностью, репрезентативностью. Окказиональная архитектура характеризовала культуру высших сословий, являлась декорацией для всех важнейших событий в жизни государства и общества. Использовалась она и при религиозных церемониях, пропагандирующих культ реликвий, страдания Христа, представленная в виде кальварий, придорожных крестов, колонн со скульптурами святых [1, с. 12]. Как временная декорация торжества, окказиональная архитектура раскрывалась только в движении и в синтезе с другими видами искусств: театральным действом, музыкой, пением. Окказиональная архитектура стала значимым культурным явлением XVIII в. Её исследование как отдельное направление, посвящённое изучению оформления праздничных торжеств в XVI – XVIII вв. [1; 2, с. 285], даёт возможность более глубо-

кого осмысления строительной культуры Великого Княжества Литовского (ВКЛ), так как в окказиональной архитектуре наиболее ярко проявлялись тенденции зодчества и возможность их реализации.

Примером окказиональной архитектуры в Беларуси служит коронация иконы Богородицы в Жировичах в 1730 г. Описание организации коронационной процессии, обустройство которой в XVIII в. проходило по устоявшимся правилам [1, с. 14], обнаружил А. А. Ярошевич в статье Н. Диковского «Коронование Жировицкой чудотворной иконы Богоматери» [3]. Однако аспект окказиональной архитектуры А. А. Ярошевич не затрагивал.

Храмовой доминантой, визуальным и символическим центром коронации Жировичской Богоматери служил Успенский собор. Архитектурный ансамбль Жировичского монастыря в Беларуси является выдающимся памятником архитектуры XVII в. Основные этапы развития собора были описаны Т. Габрусь [4, с. 214], А. Кулагиным [5, с. 82], И. Слюньковой [6, с. 431]. В масштабе культового строительства XVII в. возведение Успенского собора базилианского ордена становится грандиозным даже по меркам католического строительства. Обладая колоссальными для XVII в. размерами, собор являлся вторым купольным сооружением Беларуси, уступая первенство в этом лишь фарному костёлу в Несвиже. Возведение купола было связано не только со значительными материальными затратами, но со сложностью технологического процесса и с необходимым поиском мастера. Купольные храмы в это время строились Могилёвской архитектурной школой только в столице ВКЛ Вильно и на восточных землях Беларуси.

Со своего основания в 1470 г. монастырь в Жировичах был связан с нерукотворным образом Богородицы. После появления там в 1613 г. базилиан [7] начинает происходить активная популяризация чудотворной иконы, направленная на укрепление позиций базилианского ордена и, в целом, униатской церкви на белорусских землях, что являлось важной частью государственной политики Речи Посполитой. В 1644 г. поклониться образу Богоматери приезжал король Владислав IV [5, с. 82]. Покровителем обители выступил могущественный род Сапег. Лев Сапега увеличил земельный фундуш и построил зал для заседаний капитулы [3, с. 320]. Сапеги вкладывали деньги и в строительство собора [4, с. 214]. Средства на храм выделялись в 1610 г. смоленским каштеляном Яном Мелешкой, в 1620 г. – Данилой Солтаном [8], в 1644 г. – Яном Дуловичем [7]. И всё же возвысить Жировичи и обеспечить приток паломников помогла бы коронация иконы Богоматери на камне, которая происходила только согласно булле Папы Римского.

Есть основание утверждать, что к коронации иконы Божьей Матери Жировичской готовились более ста лет. В процесс подготовки входило строительство купольной базилики и достойное обустройство интерьера, завершившееся к 1676 г. [7]. При оформлении самого торжества роль сыграла окказиональная архитектура, связанная с украшением Жирович и Успенского собора,котораявозводилась два года – с 1728 г. по 1730 г. [3, с. 317].

Успенский собор в Жировичах строился в два этапа, о чём свидетельствует недоскональная планировочная структура и различные стилистические приёмы, сохранившиеся в интерьере. В документах встречается несколько вариантов возникновения храма: около 1620 г. [9], 1628 г. [10] и, наконец, в 1644 г. [7]. Утверждать о том, что храм появился в 1-й половине XVII в. (до войны 1654 – 1667 гг. [4, с. 214; 6, с. 428]) в известных в настоящее время размерах, проблематично. Предположительно, первый объём церкви появился в 1620 – 1640-е годы. Выявить древнейшую часть здания позволяют кессонированные купол и цилиндрический свод с распалубками, сохранившие ренессансный гипсовый геометрический орнамент, так называемый любельский свод (рисунок 1). Церковь представляла небольшое прямоугольное купольное сооружение в один неф с овальной формой купола с закруглёнными углами. Алтарную часть перекрывал цилиндрический свод.

Окончательное строительство Успенского собора завершилось до 1676 г. Именно в это время в алтаре храма базилиан мастером Яном Радванским устанавливается главный алтарь [7]. Собор приобретает вид трёхнефной крестово-купольной базилики с одной полуциркульной апсидой. После возведения купола в центре средокрестия возникла необходимость композиционно поддержать любельский свод в правом нефе, возведённом в 1-й половине XVII в. Таким образом, по оси север-юг в левом нефе возникает третий купол (рисунок 2). Сложившаяся планировочная структура, при которой в интерьер храма раскрывается три купола по оси трансепта, является уникальной для архитектуры Беларуси. Аналог можно увидеть в романской архитектурной школе Аквитании или в раннехристианской архитектуре Византии.

В 1-й половине XVIII в. архитектура собора сохраняла облик «старосветского» сооружения [8] 2-й половины XVII в. с присущими ей ренессансными чертами. Композиция фасада на 1676 г. имела двухъярусное построение: в первом ярусе находился выступающий деревянный притвор [9], во втором акцентом выступал фронтон [3, с. 320]. Согласно традициям Ренессанса храм, вероятно, имел ниши на фронтонах и ордерный декор.

Рисунок 1. Любельский свод в правом нефе Успенского собора в Жировичах, 1620 – 1640-е гг. Фото автора

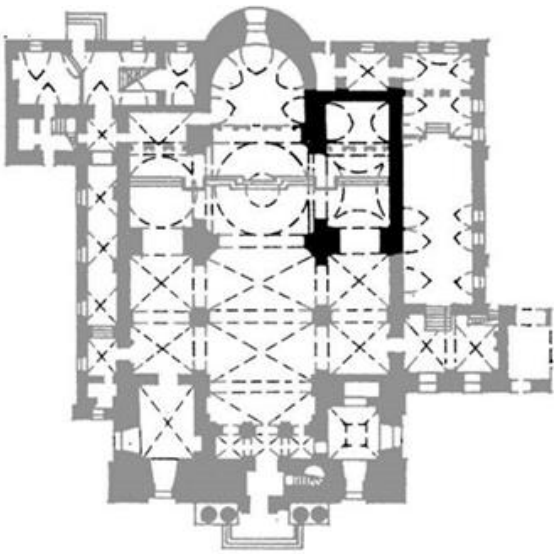


Рисунок 2. План Успенского собора в Жировичах (чёрный цвет – на 1620 – 1640-е гг., серый цвет – на 1676 г.). Реконструкция автора на основе чертежа

В период коронации Жировичской иконы в 1730 г. собор увеличился в длину. Его каменный фасад полностью закрыл окказиональный фасад, созданный архитектором, монахом-реформатом ордена «Ordo Fratrum Minorum» из Венгрувского монастыря (Węgrów, Польша) Матеушем Осецким (Mateusz Osiecki), «равного которому нет в Литве» [3, с. 320]. Спонсировали этот дорогостоящий проект бобруйский староста Георгий Сапега и королевский подскарбий Иосиф Сапега [3, с. 320].

Двухъярусное сооружение архитектора М. Осецкого закрывало и портик западного фасада собора. Ярусы соединялись скрытой внутри лестницей. Три арочных проёма в обрамлении колонн соответствовали входам в храм. Над колоннами стояло шесть скульптур ангелов. На втором ярусе находилась «довольно вместительная» церковь [3, с. 320]. Фасад второго яруса представлял открытую арочную галерею в два пролёта (рисунок 3). Церковь включала музыкальный хор и алтарь, расположенный со стороны каменного фронтона собора. Алтарь окружал резной ретаблум с колоннами по бокам и «был обращён к громадной иконе Жировичской Божьей Матери, помещённой между двумя колоннами» [3, с. 320]. Аркада второго яруса украшалась резными ангелами, поддерживающими герб рода Сапег [3, с. 320].

Ещё одной деталью убранства сооружения служили пирамиды, расположенные на углах в завершении ярусов. Они несли в себе символику Иисуса и Девы Марии, геральдические знаки Папы Римского и короля Польши. На стенах пристроенного храма были изображены библейские сюжеты, ин-

скрипции, прославляющие Богородицу и покровителей базилиан – род Сапег [3, с. 320]. Таким образом, ренессансная архитектура Успенского собора на торжестве коронации преобразилась в пышные репрезентативные формы барокко, продемонстрировав при этом современные тенденции архитектуры, вкус и возможности мецената.

Кроме богато оформленного композиционного центра проведения церемонии коронации иконы – Успенского собора – важной деталью являлось украшение процессии. Семь триумфальных арок располагались на дороге к Слониму [3, с. 318 – 320]. Они обладали величественными размерами и, согласно свидетельствам очевидца коронации, «арки превосходили одна другую – каждая имела нечто в величии и изяществе превосходнейшее в сравнении с другой» [3, с. 317]. Арки принадлежали: базилианскому ордену и шляхте Слонимского повета, униатскому митрополиту А. Шептицкому, домам Потеев, Радзивиллов, Вишневецких, Сапег и канцлеру ВКЛМ. С. Корибут-Вишневецкому [3, с. 317].

Для Жировичской окказиональной архитектуры были характерны, кроме монументальности, использования дорогостоящих материалов и высокохудожественного качества работы, конфессиональная и идеологическая составляющие, направленные на прославление Бога и Богоматери, а также магнатских родов, покровительствующих монастырю, королевской власти, Папы Римского, унии в лице Ипатия Потея, базилианского ордена и шляхты. Это проявлялось в сословной геральдике, военной атрибутике, символической скульптуре и живописи, благочестивых надписях в виде цитат и афоризмов на латинском и польском языках. Общим принципом художественно-стилистического решения было обилие декора и статуй больших размеров, установленных на карнизах над капителями, изящной живописи на библейские и исторические сюжеты, украшавшей колонны, пьедесталы, своды арок, стены ворот внутри и снаружи. Общей структурой триумфальных арок являлось их решение в два яруса. Среди изображений, которые в большинстве случаев представляли ангелов, олицетворяющих Справедливость, Любовь, Веру и другие аллегории, находились скульптуры короля Польши, Папы Римского, униатских архиепископов Ф. Гребницкого и Ф. Годебского, представителей рода Сапег [3, с. 318 – 319].

Из триумфальных арок выделялась арка М. С. Корибут-Вишневецкого в виде египетской пирамиды. Её первый ярус представлял кубический объём с прорезанными арками. Второй ярус в виде пирамиды располагался на больших золочёных шарах, установленных на углах первого яруса. В завер-

шении пирамиды находился герб рода [3, с. 319]. Арка, установленная М. К. Радзивиллом, сыном Анны Сангушко, отличалась большим количеством проездных арок: «…по три с северной и южной и по одной с восточной и западной сторон» [3, с. 319]. Второй ярус арки представлял усечённый конус [3, с. 319].

Качество и значительный размах окказиональной архитектуры показывает, что создавалась она архитекторами, знающими римские строительные традиции [2, с. 287]. Частое использование в окказиональной архитектуре пирамид и шпилей объясняется влиянием типологической формы обелиска, распространённой в Риме в эпоху барокко во время проведения сакральных церемоний. Значение окказиональной архитектуры также подчёркивают архивы Радзивиллов, хранящие проекты триумфальных арок 1734 г., которые служили им в подготовке к торжествам [2, с. 289 – 290].

Во 2-й половине XVIII в. Успенский собор перестроили [11, л. 2]. До реконструкции во 2-й половине XIX в. архитектура храма несла в себе черты барокко [9; 12]. Здание в центре средокрестия венчалось двухъярусным высоким куполом на гранёном барабане. Два купола по бокам были скрыты под гонтовой крышей. Над алтарём находилась сигнатура. Неизвестно, повлияло ли решение фасада М. Осецкого на новый облик каменного главного фасада. Согласно мнению О. Д. Баженовой, смелые проекты окказиональной архитектуры оказывали влияние на стиль храмовых росписей, алтарей и саму архитектуру [2, с. 292].

Новый фасад в виде прямоугольного притвора имел трёхчастную композицию. Средняя часть выделялась более высокой прямоугольной башней с треугольным фронтоном в завершении. Ступенчатый силуэт притвора оформляли три вытянутых конусообразных медных шпиля. В центральной башне помещались часы. Облик храма можно представить по рисунку Н. Орды и гравюре XIX в. (рисунок 4) [13]. Главный фасад Успенского собора оставался неизменным вплоть до его перестройки в православную церковь [11, л. 2] и не имел угловых башен, несмотря на существующее устойчивое мнение об их сносе в 1821 г. [4, с. 214; 5, с. 82; 6, с. 431]. Фасад собора в верхней части украшали иконы: центральная с изображением иконы Богородицы на грушевом дереве, две другие – святого Василия и блаженного Иосафата. Резные вазоны с цветами декорировали среднюю башню. Над главным входом располагался балкон для открытых церемоний. Кроме того, архитектурную пластику фасада, представленную сгруппированными пилястрами и

колоннами, дополняла живопись по штукатурке – изображения библейских персонажей [10, л. 1].

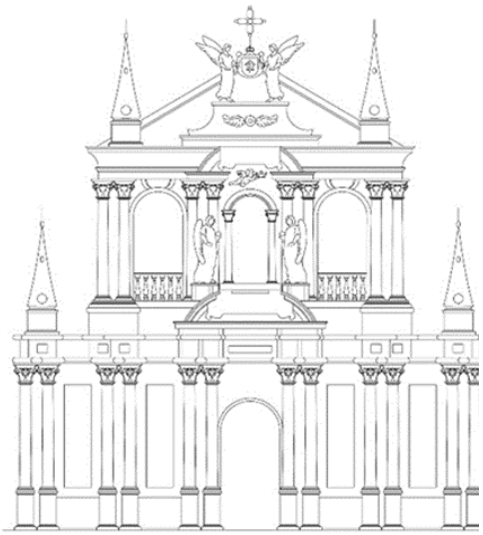


Рисунок 3. Фасад Успенского собора в период коронации иконы, 1730 г. Графическая реконструкция автора

Рисунок 4. Успенский монастырь в Жировичах. Фрагмент литографии с гравюры А. Кюлевайна, 1-я половина XIX в. [12]

Основные результаты исследования истории Успенского собора позволили сделать вывод о его строительстве, происходившем в два этапа. Первоначальный ренессансный облик храма сменился на барочный во 2-й половине XVIII в., ярким проявлением которого стала живопись и решение главного фасада в виде ступенчатого объёма с тремя конусами в завершении. На архитектуру фасада повлияло творчество М. Осецкого, в частности сохранение традиций окказиональной архитектуры в представлении символической формы в виде трёх конусообразных шпилей на фасаде каменного собора. Также считается, что появление живописи на фасаде является прямым влиянием окказиональной архитектуры [2, с. 292].

Окказиональная архитектура как неотъемлемая и важная составляющая культуры барокко имела место на территории Великого Княжества Литовского. При коронации Жировичской иконы окказиональная архитектура выступила органичной частью организации пышного торжества с присущей эпохе пафосом, символизмом, эмоциональной насыщенностью и аллегоричностью заложенных в ней образов.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бабий, Н. П. Окказиональная архитектура XVIII в. в барочной культуре Станиславовского региона / Н. П. Бабий // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклары-

стыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 12 – 16.

2. Баженова, О. Д. О единстве стилистики светского и сакрального искусства XVIII века. Неизвестные окказиональные проекты из архива Радзивиллов / О. Д. Баженова // Рэлігійнае жыццё ў Вялікім Княстве Літоўскім і Каралеўстве Польскім у XVI – XVIIIстагоддзях. У коле мясцовых спраў і праблем : зб. навук. арт. / НАН Беларусі, Ін-т гісторыі ; навук. рэд. А. А. Скеп'ян ; рэдкал.: А. А. Каваленя [і інш.]. – Мінск, 2019. – С. 285 – 292.

3. Диковский, Н. Коронование Жировицкой чудотворной иконы Богоматери / Н. Диковский // Гродненские епархиальные ведомости. – 1901. – № 40. – С. 317 – 320.

4. Архітэктура Беларусі. Нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / рэдкал. : А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2005 – 2008. – Т. 2. XV – сярэдзіна XVIII ст. – 2006. – 623 с.

5. Кулагін, А. М. Праваслаўныя храмы Беларусі : энцыклапедычны даведнік / А. М. Кулагін. – Мінск : БелЭн, 2007. – 327 с.

6. Слюнькова, И. Н. Монастыри восточной и западной традиций. Наследие архитектуры Беларуси / И. Н. Слюнькова. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 598 с.

7. Сборник исторических сведений о Жировицком монастыре из дел и сообщений старых, заслуживающих веры людей, составленный Антонием Завадским. 1713 г. // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского Института истории Российской академии наук (НИА СПб ИИ РАН). Русская секция. – Ф. К. 52. Оп. 1. Д. 164. Л. 43.

8. Опись Жировицкого монастыря. Начало XIX в. // НИА СПб ИИ РАН. Русская секция – Ф. К. 52. Оп. 1. Д. 209. Л. 6.

9. Опись Жировицкого монастыря. 1814 г. // НИА СПб ИИ РАН. Русская секция. – Ф. К. 52. Оп. 1. Д. 289. Л. 35.

10. Подробная опись Кафедрального Жировицкого собора и ризницы оного в настоящем исполнении, составленная по распоряжению Литовского Греко-Униатского епископа и Кавалера Иосифа 1837 г. 24 февраля в Жировицах // Литовский государственный исторический архив. – Ф. 634. Оп. 1. Д. 34. Л. 32.

11. Главная опись церкви Явления Божия Матери на камне, состоящей в Гродненской губернии Слонимского уезда при Жировицком Успенском монастыре, сер. XIX в. // Российский государственный исторический архив Санкт-Петербурга. – Ф. 834. Оп. 3. Д. 2736. Л. 23.

12. Жировичский монастырь. Литография с гравюры А. Кюлевайна первой половины XIX в. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://planetabelarus.by/. – Дата доступа: 25.09.2021.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено появление в конце XVII в. Успенского собора в Жировичах, имеющее существенное идеологическое значение, заключавшееся в поднятии престижа унии на белорусских землях. Внимание уделено также значению, композиционным и символическим особенностям окказиональной архитектуры. Установлено имя архитектора монаха-реформата Матеуша Осецкого, участвовавшего в создании нового барочного облика Успенского собора.

SUMMARY

The article considers the appearance at the end of the XVII century of the grandiose Assumption Cathedral in Zhirovichi, which has a huge ideological significance, which consisted in raising the prestige of the union in the Belarusian lands. Attention is also paid to the significance, compositional and symbolic features of the occasional architecture. The name of the architect of the Reformed monk Mateusz Osetsky, who participated in the creation of the new Baroque appearance of the Assumption Cathedral, has been established.

***Ожешковская И. Н., Радзевич И. Р.***

# К ДИСКУССИИ О ДАТИРОВКЕ ИКОНОСТАСА УСПЕНСКОГО СОБОРА В ЖИРОВИЧАХ

*Белорусский национальный технический университет*

*(Поступила в редакцию 23.02.2022)*

Одним из важнейших направлений в исследовании культового зодчества является рассмотрение интерьеров храмов. Наряду с росписью церквей и иконописью привлекают внимание иконостасы храмов, созданные в прошлые столетия. От образцов церковного искусства Великого Княжества Литовского (ВКЛ) 1-й половины XVII в. сохранились только фрагменты. Иконостасы флемской резьбы Благовещенского собора в Супрасле [1] и Богоявленского храма в Могилёве известны благодаря фотографиям. Традиции ренессансной резьбы продолжали развиваться в искусстве ВКЛ во 2-й половине XVII в., о чём свидетельствует фотография иконостаса Троицкой церкви Маркова монастыря в Витебске. Единственный иконостас сохранился в Никольской церкви в Могилёве. Единичные уцелевшие алтарные преграды XVIII в. также не предоставляют информации для их полномасштабного исследования.

С учётом уникальности каждой алтарной преграды XVII – XVIII в. особенно важна их правильная датировка и атрибуция. В данном контексте внимание привлекает иконостас Успенского собора в Жировичах, исследованию которого посвящены работы В. Боберского [2], А. А. Ярошевича [3], Г. А. Фликоп-Свито [4]; каждая из нихпредставляет свою версиювозникновения алтарной преграды. Версия В. Боберскогосвязана с датировкой иконостаса в 1732 – 1733 гг. и мастерами-изготовителями Петром Пролуским и Франтишком Притуцким. Из контракта со столярами известно, что с 1732 г. по 1733 г. они мастерили иконостас согласно представленному чертежу неизвестного архитектора. П. Пролуский исполнил нижний ряд алтарной преграды и царские врата. Столяру Ф. Притуцкому принадлежали

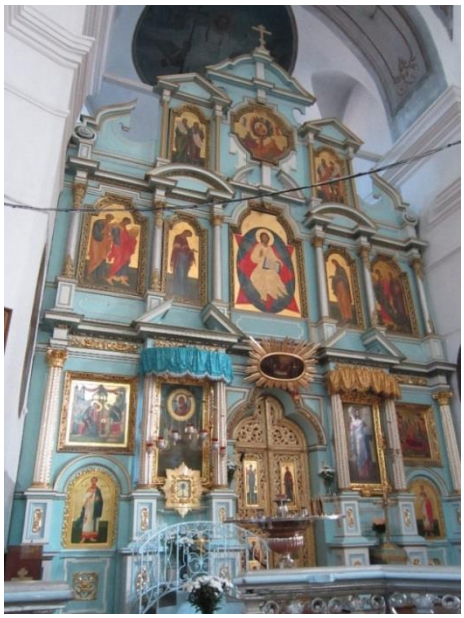
два верхних ряда иконостаса [2, с. 22]. Изготовление иконостаса двумя мастерами объясняет разницу резного декора между первым и двумя верхними ярусами [3, с. 114]. Данная датировка соответствует стилистическому решению иконостаса. С одной стороны, в его изготовлении очевиден последний «всплеск» ренессансных традиций XVII в. С другой – художественный облик иконостаса содержит элементы барокко [5, с. 194]. Аналогами алтарной преграды в Жировичах выступают иконостасы в храмах Давид-Городка и Олтуша.

Исчезновение сквозной, объёмной флемской резьбы, характерной для XVII в., был связан с потерей мастерства прошлых лет. Причин утраты было несколько. Это и последствия войн 2-й половины XVII – начала XVIII в., и чума 1710 г., и вывоз мастеров из Могилёвщины, Витебщины, Полотчины, Виленского воеводства в Россию. Ренессансная флемская резьба, родина которой были Нидерланды, проникла на территорию ВКЛ из Германии и Польши. Впоследствии наиболее ярко данный стиль через резчиков Беларуси проявился во 2-й половине XVII в. в искусстве Московского государства [5, с. 153].

Традиции флемской резьбы XVII в. отразились в иконостасе в Жировичах прежде всего в флемованных дорожниках, размещении головок ангелов в капителях колонн, декоре из бусин, изображении фруктов [6, с. 13] и ренессансной контрастной полихромии: чёрный цвет с позолоченными элементами [7, л. 3]. Но при этом уход от традиций флемских иконостасов в алтарной преграде в Жировичах отразился в преобладании не прорезной, а рельефной резьбы (которая могла проявляться и в алтарях XVII в.), исчезновении прорезных витых колонн со спиральным декором из гроздей винограда, кнорпеля. Также увеличивается площадь свободной гладкой поверхности. С другой стороны, упрощение декора компенсировалось пластикой конструктивных элементов. Барокко отразилось в разорванных треугольных фронтонах, аттиковых и криволинейных завершениях, гладкоствольных колоннах и резьбе в виде цветочных гирлянд. Данное барокко можно охарактеризовать как раннее. В позднем же барокко 2-й половины XVIII в. структура и композиция иконостасов меняются в сторону усложнения плана, появления сгруппированных колонн и пилястр. Согласно характеру рельефного декора и композиции столярной основы иконостас Успенского собора можно отнести к произведениям как 2-й половины – конца XVII в., так и 1-й трети XVIII в. Анализ исследования затрудняет утраченный в начале XXI в. декор иконостаса (ри-

сунок 1). Наиболее ценным источником датировки выступают архивные материалы.

Первоначальный вид со старыми иконами и декором. Фотография А. А. Ярошевича [9]



Современное состояние. Фотография автора

Рисунок 1. Иконостас Успенского собора в Жировичах, 1732 – 1733 гг.

Мнение о времени изготовления иконостаса в 1732 – 1733 г., согласно найденному контракту [2], было пересмотрено на основе статьи Н. Диковского «Коронование Жировицкой чудотворной иконы Богоматери», напечатанной в Гродненских епархиальных ведомостях в 1901 г. Данная статья была написана очевидцем коронования чудотворной иконы в 1730 г., доктором философии и свободных искусств, профессором Полоцких философских курсов Феофилом Енткевичем и переведена с латинского языка Н. Диковским [8, с. 395]. Событие коронации иконы в Жировичах стало первым в Беларуси. В Речи Посполитой это уже была шестая по счёту коронация [8, с. 282 – 283]. Вторая коронация иконы на территории Беларуси произошла в Белыничах только через 30 лет – в 1761 г.

К коронации в Жировичах готовились как к выдающемуся мероприятию. Как минимум к 1728 г. интерьер Успенского собора был готов к проведению торжества согласно правилам базилианского монастыря. Иконостас в процессе коронации занимал главенствующее значение и имел один ярус. А. А. Ярошевич сделал вывод, что именно первый ярус этого иконостаса, относящегося к 1677 г., стал основой для формирования существующей в настоящее время алтарной преграды 1732 – 1733 гг. [3, с. 115]. Однако кон-

структивная основа иконостаса свидетельствует о цельности его изготовления [4, с. 18].

Непризнание в качестве аргумента контракта от 1732 – 1733 гг. на изготовление иконостаса для Успенского собора основывается на предположении о том, что место изготовления иконостаса в селе Храпин (Ровенская область, Украина) находилось слишком далеко от Жирович (150 км) [3, с. 115]. Однако данное предположение не может быть достаточным обоснованием для непризнания контракта.Известен случай доставки мраморного алтаря в Несвиж из Италии. Резной иконостас для собора в Супрасле доставили из Гданьска, удалённость польского города составляла 325 км [1]. В пользу признания контракта выступает тот факт, что село Храпин являлось собственностью заказчика иконостаса епископа Юрия Булгака [4, с. 16] и выбор там площадки для его изготовления с наличием подходящей древесины и мастеров вполне обоснован. Изготовление Жировичского иконостаса на территории Украины направляет дальнейший путь исследования в сторону поиска взаимосвязи происхождения его пирамидальной композиции с барочными украинскими иконостасами 1-й половины XVIII в.

Если А. А. Ярошевич датирует первый ярус иконостаса 2-й половиной XVII в., то версией Г. А. Фликоп-Свито становится утверждение о полном изготовлении трёхъярусного иконостаса Успенского собора в 1667 г. мастером Яном Радванским [4, с. 23]. Последовавшая затем монография автора укрепила в научном мире данное субъективное мнение о датировке алтарной преграды 1676 годом [9, с. 52]. Разрешение этой проблемы может быть достигнуто лишь на основе сопоставления данных источников и проведения компаративного искусствоведческого анализа. Только таким образом возможна действительно научная аргументация, а не субъективное представление и предпочтение исследователя.

Утверждение об изготовлении иконостаса Успенского собора в 1676 г. не имеет научной аргументации, так как в документе, на который опирается Г. А. Фликоп-Свито, речь идёт об установке главного алтаря: «Главный алтарь поставил на свои средства ясновельможный пан Полубинский, маршалок ВКЛ, в 1676 г. через работу резьбаря Яна Радванского» [10]. На основании данной архивной записи Г. А. Фликоп-Свито разворачивается дискуссия о том, что «главный алтарь» на самом деле является «иконостасом». Утверждение о синонимичности двух разных в униатском искусстве понятий, по крайней мере, некорректно. В качестве доказательной базы Г. А. Фликоп-Свито приводится рассуждение: «Отметим, что в делопроизводстве

униатской церкви того периода термин “Ołtarz Wielki” иногда использовался в значении иконостаса» [4, с. 17]. Утверждать о том, что в делопроизводстве униатской церкви путали понятия «главного алтаря» с «иконостасом», не представляется возможным. Об этом свидетельствуют многочисленные архивные источники [11; 12]. Рассматривая предоставленные Г. А. Фликоп-Свито подтверждения тезиса о соединении понятий «главный алтарь – иконостас», нельзя не отметить в них отсутствия доказательности. В качестве аргумента приводится цитата из контракта епископа Ю. Булгака со столяром П. Пролуским, «который должен был выполнить часть “главного алтаря с царскими вратами”» [4, с. 17]. Но речь здесь идёт о двух объектах. Вторым аргументом является рисунок иконостаса церкви в Борисове, выполненный в 1640-е годы, который, по словам Г. А. Фликоп-Свито, подписан как «ОłtarzWielki» [4, с. 17]. Однако упомянутый рисунок в научной литературе описан и опубликован как рисунок-чертёж иконостаса середины XVII в., выполненный придворным художником князя Радзивилла Абрахамом Вестерфельдом [5, с. 157, 171].

И всё же один документ показывает синонимичность понятий «главный алтарь – иконостас»: «За главным алтарём, или, как сказано, иконостасом, находится циборий» [4, с. 17]. Этот пример требует более точной интепретации. В качестве контраргумента можно предположить, что главный алтарь у визитатора подменён понятием бокового алтаря с чудотворным образом, расположенным в иконостасе.

Таким образом, все исследователи соглашаются, что на момент коронации иконы иконостас в Успенском соборе был. Базилиане строго чтили закон св. Василия, утвердившего устройство иконостасов: «…для чего предел Великого престола прегражден деисусом? Для почести Ковчега Господа с привелеем таинств Святой Евхаристии <…> в служении пристойной литургии, случайно воззреть на близ стоящих жён, соблазнится же в мыслях и не позволит пришествию Святого Духа» [13]. Здесь снимается устоявшееся мнение о латинизации униатской церкви после Замойского собора 1720 г.

Возможно, первый иконостас в Успенском соборе появился в том же 1667 г., что и главный алтарь Я. Радванского. Вопрос заключается в том, когда был изготовлен иконостас, о котором идёт речь в дискуссии? И ответ на этот вопрос кроется в изучении описания коронации иконы [8]. Главное внимание в оформлении торжества в Жировичах принадлежало убранству Успенского собора, которое должно было соответствовать величию триумфальных сооружений, установленных на пути процессии, предшествующей

коронации. Как и в описании коронации Львовской Богородицы в 1751 г., крестный ход в сопровождении военных подразделений проходил через триумфальные арки [14].

Центр главного одноярусного алтаря, выполненного Я. Радванским, занимала копия явленной римской Жировичской иконы Богоматери, установленной не раньше 1718 г. (рисунок 2). Деревянные главный алтарь и четыре боковых алтаря Успенского собора ещё до коронации «сияли золотом и серебром» [8, с. 333]. Роскошь в убранстве акцентировалась на боковой алтарь Жировичской Богоматери, расположенный в иконостасе рядом с царскими вратами. Алтарь этот из-за своей значимости стали называть «Великим». Украшали алтарь «исключительно бриллианты и драгоценные камни». Его окружали двенадцать литых из серебра ангелов «огромного» роста. Венчали их звёзды из золота. Ангелы выполняли функцию светильников. Алтарь был накрыт балдахином из пышных тканей, унизанных драгоценными камнями [8, с. 333].

Рисунок 2. Иконостас и бывший главный алтарь Успенского собора в Жировичах. Конец XVII – XVIII в. Фотография начала XX в. [15]

То, что иконостас в 1730 г. был в один ярус, следует из оформления его завершения, где вместо деисуса были установлены треугольные пирамиды, размещённые по две относительно царских врат. Пирамиды прославляли Деву Марию, имя которой золотыми буквами венчало каждую из них. Над самими царскими вратами была воздвигнута статуя первого униатского святого архиепископа Иосафата Кунцевича, литая из серебра, выше человеческого роста [8, с. 333].

Ошибкой А. А. Ярошевича стало объединение понятий «главного» и «великого» алтаря: «Здесь “великим алтарём” явно назван иконостас» [3,

с. 115]. На самом деле, в данном контексте документа совершенно чётко под «великим» алтарём подразумевался алтарь в иконостасе Жировицкой Богоматери с чудотворным образом.

Ещё одним фактом, подтверждающим то, что в 1730 г. иконостас был в один ярус, является устройство для удобства коронатора и епископов лестницы с двенадцатью ступенями, количество которых, кроме символического значения, несло функцию подъёма на высоту как минимум в полтора – два метра. Лестница была покрыта росписью и резьбой [8, с. 333]. В момент коронации икона размещалась достаточно высоко от уровня пола, гораздо выше, чем находится сейчас.

Таким образом, по совокупности имеющихся прямых и косвенных доказательств можно утверждать, что действительно в 1676 г. в Успенском соборе находились одноярусные иконостас и главный алтарь. Не синонимичные между собой понятия и не исключающие друг друга, так как оба являлись обязательными элементами базилианского храма. Очевидно, что коронация иконы проходила с иконостасом, который специально изготовили для этой церемонии, и он являлся частью окказиональной архитектуры. Существующий в настоящее время трёхъярусный иконостас исключал гармоничное внедрение всех элементов, участвовавших в торжестве, в свою композицию и технически не позволил бы провести коронацию, описанную в историческом документе.

Иконостас, о котором шла речь в дискуссии, изготовили после событий 1730 г. и специально для хранения чудотворной иконы [2, с. 22].Благодаря своему композиционному решению чудотворная икона на камне стала располагаться на уровне человеческого роста. Датировка сохранившегося иконостаса подтверждается найденным В. Боберским контрактом от 1732 – 1733 г., идеально вписывающимся в исторический сценарий коронации в Жировичах.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Tomalska, J. Supraśl Iconostasis. Problem of the Attribution / J. Tomalska // Series Byzantina XI. – 2012. – S. 41 – 56.

2. Баберскі, В. Адзіны з шасці / В. Баберскі // Мастацтва. – 2005. – № 11. – С. 22 – 23.

3. Ярошевич, А. А. Проблемы атрибуции иконостаса Успенского собора Жировичского монастыря / А. А. Ярошевич // Филевские чтения : тезисы XI науч. конф. 24 – 26 декабря 2012 г. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублёва. Отдел «Церковь Покрова в Филях». – М., 2012. – С. 113 – 115.

4. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастас Успенскага сабора ў Жыровічах: новыя звесткі па пытанні атрыбуцыі / Г. А. Флікоп-Світа // Беларускі гістарычны часопіс. – 2017. – № 2. – С. 13 – 24.

5. Белорусы Москвы. XVII в. / сост. О. Д. Баженова, Т. В. Белова. – Минск : БелЭн, 2013. – 472 с.

6. Скульптура и резьба Беларуси XII – XVIII вв. / авт.-сост. Н. Ф. Высоцкая. – Минск : БелЭн, 1998. – 224 с.

7. Подробная опись Кафедрального Жировицкого собора и ризницы оного в настоящем исполнении – составленной по распоряжению Литовского Греко-Униатского епископа и Кавалера Иосифа в 1837 г. 24 февраля в Жировицах // Литовский государственный исторический архив. – Ф. 634. Оп. 1. Д. 34. Л. 32.

8. Диковский, Н. Коронование Жировицкой чудотворной иконы Богоматери / Н. Диковский // Гродненские епархиальные ведомости. – 1901. – № 36 – 50.

9. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастасы і алтары грэка-каталіцкіх храмаў Беларусі XVII – першай трэці XIX ст. / Г. А. Флікоп-Світа. – Мінск : Беларуская навука, 2021. – 347 с.

10. Сборник исторических сведений о Жировицком монастыре из дел и сообщений старых, заслуживающих веры людей, составленный Антонием Завадским. 1713 г. // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории Российской академии наук. Русская секция. – Ф. К. 52. Оп. 1. Д. 164. Л. 43.

11. Ведомости об униатских церквях и монастырях Брестской епархии за 1798 г. // Российский государственный исторический архив (РГИА). – Ф. 824. Оп. 2. Д. 115. Л. 18.

12. Отчёты о визитации монастырей, 1718 – 1778 гг. // РГИА. – Ф. 823. Оп. 3. Д. 506. Л. 464.

13. Слово к народу католическому через монахов чина Василия Великого в провинции Польской… (из коллекции И.Ф. Шванского в Белой Церкви.б. м.). 1755 г. – [б. с.] // Архив Центральной библиотеки Литовской академии наук.

14. Матлашенко, Н. Корновані ікони Львова / Н. Матлашенко, М. Хмільовський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://theology.in.ua /ua/relig_tourism / religious_region/ – Дата доступу: 18.01.2022.

2.

3. Неизвестные иконы 1730-х годов из Жировичского монастыря показывают в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sb.by/articles/tayny-300-letney-davnosti.html. – Дата доступа: 24.12.2021.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены три версии создания иконостаса Успенского собора в Жировичах. На основе научной аргументации датировка существующего в настоящее время трёхъярусного иконостаса относится к 1732 – 1733 гг. Важным документом, позволившим выяснить все факты, описывающие характерные детали и особенности иконостаса конца XVII в., стал документ «Коронование Жировицкой чудотворной иконы Богоматери».

SUMMARY

The article discusses three versions of the creation of the iconostasis of the Assumption Cathedral in Zhirovichi. Based on scientific argumentation, the dating of the currently existing three-tiered iconostasis dates back to 1732 – 1733. An important document that made it possible to find out all the facts describing the characteristic details and features of the iconostasis of the end of the XVII century was the document «Coronation of the Miraculous Icon of the Mother of God of Zhirovitsa».

***Пешина Ю. С.***

# СОВРЕМЕННЫЙ РОМАНТИЗМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 04.03.2022)*

Еще на заре развития цифрового искусства многие авторы-первопроходцы данного вида творчества активно обращались к мировому художественному наследию. Соединение «традиций прошлого» и «технологий будущего» мы можем увидеть в таких работах, как «Историческая память знакомится с компьютерной памятью» Леры Любин (1985), «Мона/Лео» Лиллианы Шварц (1987), «Синтезированная Мона Лиза» Жан-Пьера Ивараля (1989). Как писал Майкл Раш, «находясь под впечатлением от того, что компьютер может вдохнуть новую жизнь в приевшийся образ, художники обращались к апроприации, но, развивая его в технологическом ключе, пытались, словами Поппера, “создать визуальный феномен, в котором фигуративность и абстракция не противопоставлялись бы друг другу”» [4, с. 195].

Современные художники активно используют популярные образы и черты разных видов искусства, исторических стилей и направлений, наделяя их новыми смыслами и новым визуальным воплощением. Художественно-творческая интерпретация образного строя согласуется с целями и стилем автора, а полученный в данном случае творческий результат сохраняет оригинальность прототипа и новизну интерпретации. Трактовка первичного образа, следовательно, является результатом продуктивного осмысления художественно-эстетической и формальной стороны произведения. Художник берёт за основу общую структуру, отдельные элементы или мотивы существующих направлений и стилей изобразительного искусства, которые способствуют раскрытию художественного образа.

Интерес к мифу и фольклору, идеализация прошлого, любовь к самобытному, таинственному, символичному и индивидуальному – черты, присущие романтизму, – сегодня находят отклик в цифровой живописи. Эстети-

ка эпохи романтизма, тяготение к мистическому и мрачному, особая взаимосвязь человека с окружающим его пространством, образная система, в частности, образы рыцаря, путешественника-первопроходца, бросающего вызов судьбе, злому року, природе как некой могучей силе, нашли отражения в произведениях цифрового изобразительного искусства.

Популярность черт романтизма в произведениях цифровой живописи во многом обусловлена спецификой данного вида творчества. Романтики восхваляли вымысел вообще и фантастический в частности, считая фантастическое, сказочное, чудесное непременной принадлежностью всякого искусства, а романтического в особенности. Любовь к фантастическому и чудесному отразилась как в изобразительном искусстве, так и в мировоззренческих и философских концепциях. Художники эпохи романтизма разделяли искусство и действительность как разные сферы, противопоставляли их. Того, «кто несчастлив в сегодняшнем мире», то есть в реальной действительности, Новалис звал «в мир книг и искусства, в мир природы» [5, с. 18]. Данный призыв весьма актуален для современного человека, однако способом эскапизма для современного человека является виртуальная реальность.

Литература, компьютерные игры и кинематограф, продукты массовой культуры, имеющие в своей основе фантастические или мифологические мотивы, стали основным источником инспирации для художников, работающих в технике цифровой живописи. Популярность мифологической тематики в произведениях цифрового изобразительного искусства обуславливается схожей виртуальной природой данных явлений, возможностью вовлечения в иную реальность. Нематериальность, пребывание произведения в ином пространстве, возможность интерактивности, соучастия автора и зрителя порождают условия для современного мифотворчества.

Продукты массовой культуры в наше время являются одним из мощнейших источников влияния на современное искусство, в особенности на цифровое. Многие популярные в массовой культуре персонажи созданы по канонам, характерным для мифотворчества. Согласно Д. Кэмпбеллу, герой мифа проходит несколько стадий путешествия [2]. Первая стадия путешествия – сепаративная, или стадия расставания, – выход героя из привычного для него социального или иного статуса, отход от культурных функций, разрушение социальной роли. В мифе это символизируется уходом, бегством, странствиями и скитаниями героя. Вторая стадия – лиминальная – пересечение границ, пребывание в необычном промежуточном состоянии, которое становится своеобразной инициацией для героя, испытанием и переходом в

его новую, драматичную роль. Лиминальность всегда сочетается с оторванностью от мира людей, человек отождествляется от общества, осознаёт свою инаковость, в это время воспринимается как живой мертвец, которому предстоит новое рождение или перерождение в виде властителя или бога. Конечная стадия в мифологии – это смерть героя, когда из его тела создаётся новый мир или, по крайней мере, происходит пересотворение мира и возведение героя в сонм богов. Однако в массовой культуре смерть героя чаще заменяется счастливым финалом: выполнением героем своей миссии – спасение мира либо получение им награды (любовь, деньги, известность, успех в карьере). Ставшие культовыми персонажи из продуктов массовой культуры в цифровом изобразительном искусстве, как правило, изображаются во время совершения своих «подвигов» и предстают перед зрителем близкими по духу к идеалам эпохи романтизма.

Отдельным источником влияния на современное цифровое искусство можно назвать также фантастику. В «традиционном» изобразительном искусстве она занимает определённое место. Использовали фантастический вымысел художники в эпоху романтизма, символизма, модерна.

Среди художников, повлиявших на визуальное воплощение фантастических сюжетов в современном цифровом искусстве, можно выделить У. Блейка и Г. Фюссли, представителей раннего английского романтизма, новаторов живописи рубежа XVIII – XIX вв. Их работы предвосхитили современные цифровые концепт-арты полиморфных существ, создаваемые художниками для произведений с фантастической тематикой, и преследовали схожие цели — создать убедительный и необычный визуальный образ вымышленного существа, способный вызвать в зрителе эмоциональный отклик и воплощающий в себе человеческие страхи.

Рассмотрим работу Г. Фюссли «Ночной кошмар» (1781). На ней изображён инкуб – демон, приходящий к женщинам по ночам. Одной из наиболее знаменитых работ У. Блейка на мистическую тематику является «Дух Блохи». Мы видим портрет антропоморфного существа, обладающего рядом черт, присущих рептилии или насекомому: змеиный язык, вытянутая форма головы с плоским профилем, большие глаза, некоторое подобие панциря на коже. Отдельным силуэтом У. Блейк прорисовал челюсти существа, полные острых зубов.

Американский художник В. Трувер, работающий в технике цифровой живописи, создал множество оммажей У. Блейку. Произведение «Когда нефилимы благоволили дочерям человеческим» (2020) является коллажем, со-

единяющим образ «Духа Блохи» и изображение женщины из работы У. Блейка «Жалость» (1795) на фоне аркады, сквозь которую просматривается пейзаж. Заимствованные элементы работ в сочетании с живописью автора и элементами 3D-графики составили абсолютно новый сюжет в духе мастеров прошлого, однако обладающий своей компьютерной эстетикой. Это необычная смесь христианских мотивов, мистицизма и современных технологий, призванная выразить почтение творчеству У. Блейка.

Современная цифровая живопись переняла некоторые характерные для романтизма образы. При этом как образно-идейная составляющая, так и её визуальное воплощение в произведениях цифровой живописи вдохновлены предшественниками прошедшей эпохи. Важным мотивом искусства романтизма были руины, их мы найдём на полотнах значительного количества художников того периода. Литературовед С. Н. Зенкин так описал это явление: «Руины – это наглядное проявление энтропии, возвращения творений культуры в природу, а её форм – в сплошную и абстрактную субстанцию. Они стали ёмкой художественно-философской метафорой <…> Для человека XVIII века руины – место если не эйфорическое, то всё же благоприятное, своего рода locus amoenus современной эпохи, где можно отвлечься от суеты, “почувствовать себя более свободным, более одиноким, более принадлежащим себе, более близким к себе”» [1, с. 33].

В дальнейшем образ руин начал иметь иную форму, трагическую и мрачную, он стал отождествляться с гибелью и распадом, упадком, крахом величественной цивилизации. Мотивы трагического крушения, катастрофы, природных стихий, перед которыми человек бессилен, встречаются и в изображении природы – окружающая среда призвана иллюстрировать человеческие переживания. Подобные образы легко найти в цифровой живописи, в особенности в концепт-артах, иллюстрирующих окружение компьютерных игр, когда задачей художника становится вызов у зрителя определённых ощущений, передача трагичной или таинственной атмосферы посредством использования образов природы, архитектуры.

Изображения руин встречаются в цифровых живописных произведениях таких художников, как Я. Иржиковский, Д. Коменталь, И. Вуевич, Т. Родригеза и другие. И если у Т. Родригеза руины – это египетские храмы, полные монументального величества, загадка, которую человек не способен разгадать, то в произведении Д. Коменталя «Власть дракона» руины – это высокие и угловатые «шипы», призванные вызвать у зрителя ощущение опасности, передать через визуальный образ злость и ярость дракона, кру-

жащего среди острых шпилей. Современные работы выполнены в стилистике произведений предшественников и отличаются динамичными очертаниями, сложной композиционной схемой, контрастной светотенью, колоритом, составленным преимущественно из тёмных тонов, повышенной выразительностью изображаемых объектов.

Рассматривая влияние романтизма на современную цифровую живопись, отметим творчество К. Д. Фридриха, немецкого художника эпохи романтизма. Его пейзажи наполнены особой мистической, меланхоличной, а зачастую и мрачной атмосферой, что обусловлено контрастами колорита и светотени, преобладанием тёмных и холодных тонов. Художник зачастую изображал людей повёрнутыми спиной к зрителю. Подобный приём «вводит» зрителя в пространство картины, позволяя установить некий эмоциональный отклик с изображённым персонажем. Мы не видим его лицо, но мы смотрим его глазами на тот же самый объект и, в некотором роде, отождествляем себя с неизвестным героем картины. Такой приём характерен для работ «Странник над морем тумана» (1817 – 1818), «Женщина перед восходящим солнцем» (1818), «На паруснике» (1818 – 1820), «Мужчина и женщина, созерцающие луну» (1824), «Этапы жизни» (1835). Величественная природа выступает здесь индикатором внутреннего состояния персонажа, она берёт на себя ту роль, что играло бы изображение лица человека.

Подобными приёмами активно пользуются и в произведениях цифровой живописи. Это обусловлено несколькими причинами. Во-первых, во многих произведениях, связанных с конкретными коммерческими продуктами, важна именно иллюстрация окружения, человек же играет второстепенную роль и служит неким «инструментом» для активации необходимых ощущений у зрителя, отождествляющим себя с фигурой внутри пространства работы. Во-вторых, как правило, в компьютерных играх пользователь видит своего игрового персонажа именно с этого ракурса, что также вовлекает зрителя в происходящее в виртуальном пространстве и заставляет чувствовать себя неким «богом», управляющим событиями игры извне. В-третьих, данный ракурс противопоставляет изображаемую фигуру окружающему миру – это человек свободный, превозмогающий сложности, перед которым открыты все дороги. Подобный ракурс встречается в произведениях К. Фицжеральда, Ж. Дуартэ, Ф. Зенца и других авторов.

Картина «Странник над морем тумана» К. Д. Фридриха стала культовой среди многих художников, работающих в технике цифровой живописи, об этом свидетельствует большое количество копий и оммажей, выкладыва-

емых молодыми авторами в своих профилях на различных арт-площадках, таких как «Artstation». Среди них выделяется работа «Странник над морем тумана» Ж. Дуартэ (2021). Герой произведения – это маг, заклинающий птиц. Он стоит на ветви огромного дерева, распростирающего свои ветви над облаками. Этот герой не пассивный наблюдатель, он готов сделать шаг вперёд и покорить стихию, обуздать «море тумана» перед собой. «Достигнув каменных граней Рокгренских столбов» А. Коровеши (2018) – произведение, выполненное в более декоративном стиле. Автор заимствует композицию и концепцию К. Д. Фридриха, но изображение выполнено в манере, отсылающей зрителя к эстетике компьютерных игр. Герой А. Коровеши – целеустремлённый воин, ведущий путь сквозь горы к заветной цели.

Исследовательница цифрового искусства Н. Рабчук рассматривает влияние романтизма на развитие цифрового искусства как логичную тенденцию, обусловленную историческим периодом, в котором проживает современный человек. По мнению Н. Рабчук, сегодня можно выделить целое направление «неонеоромантизма» в цифровой живописи. «Социальные лифты работают всё хуже, и карьера перестала приносить удовлетворение. Она слишком дорого стоит. Выходом стала виртуальная реальность. Не в смысле VR, а в более широком смысле – реальность, которая существует только на экране, в которой можно проживать иную жизнь, в которой можно быть героем или преступником, магом или рыцарем, в которой можно завоёвывать и строить города, любоваться горными вершинами и водопадами, умирать и воскресать вновь и испытывать головокружительное ощущение власти над временем и вечностью. Вот почему в цифровом искусстве так много горных пейзажей с одинокой фигурой героя на фоне дымящегося водопада, драконов, прерафаэлитских красавиц и рыцарских доспехов. Это не что иное, как новый романтизм» [3].

Изображения, наполненные ощущением свободы и вседозволенности, в которых человек не просто противопоставлен окружающему миру, но также находит в себе силы превозмочь его, привлекают современных художников как источник вдохновения для создания новой, вымышленной, но правдоподобной действительности.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Зенкин, С. Н. Французский романтизм и идея культуры / С. Н. Зенкин. – М. : РГГУ, 2001. – 144 с.

2. Кэмпбелл, Д. Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл ; пер. с англ. А. П. Хомик. – Киев ; М. : Ваклер ; Рефл-бук ; АСТ, 1997. – 384 с.

3. Неонеоромантизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://museumofdigital.art/neoneoromantizm/. – Дата доступа: 03.03.2022.

4. Раш, М. Новые медиа в искусстве / М. Раш. – М. : Ad Marginem, 2018. – 256 с.

5. Чернышёва, Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышёва. – Иркутск : Изд-во Иркутского ун-та, 1985. – 336 с.

РЕЗЮМЕ

Несмотря на то, что развитие цифровых технологий подарило миру большую вариативность методов и способов создания произведений цифрового искусства, цифровая имитация традиционных художественных материалов на сегодняшний день является одним из наиболее популярных способов создания произведений цифрового искусства среди молодых авторов. Стили и направления в искусстве прошлого оказывают значительное влияние на современную цифровую живопись. Целью статьи является выявление роли художественной системы романтизма в формировании визуального языка современной цифровой живописи. На сегодняшний день в белорусском искусствоведческом поле данная тема не раскрыта и нуждается в анализе.

SUMMARY

Despite the fact that the development of digital technologies has given the world a great variability in the methods and ways of creating digital art, digital imitation of traditional art media is one of the most popular ways of creating digital art among young authors today. Styles and movements in the art of the past have a significant impact on modern digital painting. The purpose of the article is to identify the role of the artistic system of romanticism in the formation of the visual language of modern digital painting. To date, this topic has not been discovered in the Belarusian art criticism and needs to be analyzed.

***Пикулик Е. Н.***

# ПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРАФИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

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

*(Поступила в редакцию 10.03.2022)*

Коренные изменения в политической и социально-экономической сферах, произошедшие на постсоветском пространстве в конце прошлого столетия, существенным образом затронули все стороны жизни белорусского общества. Не стала исключением и художественная жизнь Беларуси. Объёмное и многофункциональное понятие «художественная жизнь» традиционно включает в себя ту сферу, где создаются и воспроизводятся художественные ценности, распространяются продукты художественной культуры, сюда входят также процессы организации художественного творчества, функциони-

рования учреждений культуры, учебных заведений, творческих союзов, органов и средств печати, кино, телевидения и прочее [1]. Художественная жизнь является своеобразным индикатором развития общества, зависит от идеологии своего времени, сложившихся в определённый момент общественного мироощущения и миропонимания; она является предметом исследования культурологии, философии, искусствознания.

Особый интерес представляет художественная жизнь Беларуси конца XX – начала XXI в. За сравнительно короткий период отечественный культурный ландшафт тогда разительно изменился, пережив болезненный кризис 1990-х годов; старые, исчерпавшие себя формы и институты сменились новыми; белорусское искусство в значительно большей степени, чем в предшествующий период, оказалось интегрированным в мировой художественный процесс. Цель статьи – на примере презентации искусства графики определить особенности художественной жизни Беларуси конца XX – начала XXI в.

В этот период отечественное искусство графики по-прежнему являлось одним из ведущих видов изобразительного искусства Беларуси. Активно развивались, хотя и претерпели существенные изменения, основные её виды: рисунок, тиражная и книжная графика, акварель, плакат и другие. Основным видом презентации графических произведений оставались художественные выставки, которые, однако, существенным образом изменились. Уже со 2-й половины 1980-х годов постепенно утрачивают значение масштабные республиканские художественные вернисажи, посвящённые Октябрьской революции, юбилеям В. И. Ленина, борьбе за мир, теме труда, молодёжи, спорта и др. Несмотря на широкое участие в таких выставках художников-графиков и презентацию ряда эстетически-значимых произведений, общество ощущало искусственность, регламентированность и крайнюю «заидеологизированность» традиционных стилистических направлений, сложившихся ещё в советскую эпоху, дефицит новых пластических приёмов и средств.

1990-е годы стали для белорусского изобразительного искусства не только временем болезненного кризиса, но и периодом обретения новых возможностей. На фоне стремительного разрушения системы государственной поддержки профессиональных художников (централизованного государственного заказа), коммерциализации всех видов искусства, начавшейся художественной эмиграции и вывоза произведений искусства продолжающаяся выставочная деятельность искала и находила новые формы существования.

Белорусский союз художников (БСХ) по-прежнему ежегодно проводил около десяти выставок, само название которых свидетельствовало о новых

тенденциях в художественной жизни республики. Белорусский эстамп, современная акварель, уникальные графические техники экспонировались на выставках «Поиск и эксперимент» (1991), «Беларусь – третьему тысячелетию» (2001), на молодёжных выставках «Молодость республики» (1993), «Эстамп-96» (1996), «Время, пространство, личность» (1998), «Новые имена» (2000) и других. Своеобразным отчётом о развитии графики в современной Беларуси рубежа тысячелетий стала выставка «Белорусская графика. 1995 – 2005» (2005).

В последние десятилетия минувшего века огромную роль для развития белорусского национального искусства графики сыграли художественные выставки, посвящённые юбилейным датам М. Богдановича (1981), Я. Купалы и Я. Коласа (1982, 1992), Николая Гусовского (1984), В. Дунина-Марцинкевича, Тётки (1986), К. Калиновского (1978, 1988, 1998), Ф. Скорины (1990) и других. В них принимали участие ведущие художники-графики: А. Кашкуревич, Г. Поплавский, В. Шарангович, В. и М. Басалыги, Н. Купава, Е. Кулик, В. Савич, Г. Ситница, В. Баранов, А. Александрович и другие, чьими усилиями формировалась и крепла мощная волна национально-культурного возрождения в Беларуси.

Популярностью пользовались выставки акварели, которые регулярно проходили как в столице, так и за её пределами. Такие показы с успехом организовывали витебские и полоцкие акварелисты; традицией становится проведение вернисажей «Акварэльная сябрына», «Вада+Фарба» и других. Акцент в этот период заметно сместился на камерные, групповые и персональные тематические или обзорные выставки, показы художников-единомышленников, которые постепенно стали трансформироваться в концептуальные арт-проекты. На первых порах таким показам катастрофически не хватало опыта, подготовленных арт-менеджеров, однако в избытке было зрительское внимание.

Важное значение для развития современной белорусской графики конца XX – начала XXI в. имел выставочный проект «Лит-арт». Выставки шрифта и каллиграфии с таким названием регулярно проходили в Минске, выезжали в Полоцк, Несвиж и другие города. У истоков проекта стояли энтузиасты редкого в наше время искусства каллиграфии: известный белорусский художник и педагог П. Семченко и белорусский литератор А. Рязанов. Их усилия привели к тому, что скромный на первых порах выставочный проект с течением времени превратился в масштабный показ творчества ведущих белорусских художников шрифта и книжного искусства, станковой графики,

акварели, дизайна, фотографии, плаката. За время реализации проекта в нём участвовало несколько десятков художников разных поколений: А. Кашкуревич, В. Басалыга, П. Семченко, В. Левунин, Р. Найден, Г. Мацур, В. Свентоховский, В. Терентьев, В. Цеслер, В. Павловец, Ю. Тареев, Ю. Яковенко и другие.

Значительные изменения произошли в выставочной деятельности Беларуси в новом тысячелетии. Всё большее распространение получили многочисленные и разнообразные арт-проекты, в подготовке которых определяющую роль стали играть профессиональные арт-менеджеры; значительно увеличилось количество совместных с зарубежными мастерами выставок, фестивалей, акций. Накопленный за этот период материал столь обширен и интересен, что он уже стал предметом специального искусствоведческого анализа [2].

В новых реалиях активно проявляли себя и художники-графики. В современном изобразительном искусстве, в условиях очевидного размывания всех видовых и жанровых границ сложно говорить о презентации графических произведений – скорее речь может идти о сложных синтетических артефактах, в создании которых принимали участие художники-графики, и/или об использовании преимущественно графических техник, приёмов и материалов. В осуществлении резонансных проектов последнего времени активно участвовали мастера-графики В. Савич, В. Слаук, А. Ярошевич, Р. Сустов, Ф. Шурмелев, Г. Сидоренко, А. Басалыга, О. Никишина, Ю. Хилько, Ю. Яковенко и другие [2, с. 11]. С 2017 г. секция графики БСХ проводит выставку-конкурс «Графика года», которая ежегодно подводит итоги работы своих членов.

В Беларуси в последние десятилетия значительно увеличилось количество выставочных площадок. Персональные, групповые выставки художников-графиков традиционно проводит Центр современного искусства, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Республиканская художественная галерея ОО «Белорусский союз художников», галерея «Искусство», Художественная галерея «Беларт», Национальный музей истории и культуры Беларуси, художественная галерея М. Савицкого и другие. Достойную конкуренцию этим выставочным площадкам создавали негосударственные художественные галереи, которые активно начали открываться в Минске в конце 1980-х – начале 1990-х годов (галереи «Nova», «6-я линия», «Верхний город», «У майстра», «Медея» и др.). Свои площадки для проведения выставок графики регулярно предоставляли «Дом картин», «ЦЭХ», «A&V» и

другие. В последний период крупные арт-проекты презентовали не только в столице, но и в других белорусских городах Так, в 1994 – 2000 гг. в Витебске проходила серия выставок «In-formation»; в 2017 г. в Гродно демонстрировался выставочный проект «Echo»; за пределами Минска были показаны выставки: «Окна одного города» (2001 – 2002), «Иллюзия времени» (2004 – 2005), «Остановка Европа» (2006 – 2007) и другие.

На рубеже XX – XXI вв. возникают и первые отечественные интернет-галереи, которые стали новой и перспективной формой презентации произведений белорусских художников-графиков. Сегодня большинство авторов имеет во всемирной сети собственные страницы или персональные сайты.

Крупнейшим профессиональным объединением художников-графиков последних десятилетий по-прежнему остаётся БСХ. Несмотря на кризис 1990-х годов, когда союз оказался не в состоянии в полной мере обеспечить полноценный творческий процесс, социальная защита художников была ограничена, и возникали сомнения в дальнейших перспективах его существования, он не только выстоял, но и адаптировался к сложившимся условиям. Секция графики БСХ по Минску и Минской области насчитывает сегодня более 80 человек, художники-графики входят также в состав всех областных организаций союза.

Новым и перспективным веянием в организации художественной жизни республики с конца 1980-х – начала 1990-х годов стало возникновение новых творческих групп и объединений, как в рамках официального союза художников, так и за его пределами. Одними из первых стали «неформальные» объединения «Форма», «Галіна», «Квадрат» и другие. Их выставки значительно повлияли на творческое самосознание молодых художников-графиков той поры, спровоцировав взрыв авангардного искусства, что способствовало переосмыслению и обновлению пластического языка современной графики. В рамках БСХ были созданы творческие объединения «Верасень», «Пагоня», «Международная гильдия живописцев», «Мастер», «Артель» и другие.

Преимущественно в различных видах и жанрах графики работали участники творческого объединения «Верасень», созданного в 1989 г. в рамках БСХ. У его истоков стояли признанные мастера, сформировавшиеся в период расцвета белорусской реалистической школы графики и обладающие яркой творческой индивидуальностью и высокой графической культурой: Г. Поплавский, Н. Поплавская, Л. Марченко, Н. Рыжиков, С. Волков, Ю. Зайцев, Е. Жилин, Н. Козлов и другие. Сегодня в состав объединения входят многие ведущие художники-графики, живописцы и педагоги разных

поколений: Н. Сустова, И. Лобан, В. Шнаревич, Е. Поплавская, Н. Марченко, В. Белоусова-Киреенко, М. Эренбург, И. Кособуко и другие. Художники «Верасня» регулярно, раз в два года, проводят отчётные выставки, на которых подтверждают приверженность традиционным «рукодельным» графическим техникам и материалам: не отказываясь от популярных печатных техник, отдают заметное предпочтение карандашу, перу, акварели.

Неотъемлемой частью художественной жизни Беларуси последних десятилетий по-прежнему оставалась деятельность Белорусской академии искусств, чью роль в подготовке высокопрофессиональных художников-графиков трудно переоценить. Кафедра графики на художественном факультете этого ведущего художественного ВУЗа страны была создана ещё в 1953 г. За время своего существования она подготовила более 300 профессиональных мастеров-графиков, среди которых народные художники Беларуси, лауреаты Государственной премии, обладатели самых престижных отечественных и зарубежных наград. В разные годы на кафедре работали белорусские художники А. Последович, А. Мозолёв, Н. Гутиев, А. Кашкуревич, Л. Асецкий и другие. Плодотворный вклад в её работу внёс профессор В. Шарангович, возглавлявший кафедру в 1970 – 1980-е годы. С 2007 г. кафедрой графики заведует Ю. Хилько, профессиональную подготовку художников-графиков ведут В. Савич, В. Слаук, В. Вишневский, В. Сидорова, П. Татарников, Т. Сиплевич и другие.

В новом тысячелетии Белорусская академия искусств значительно расширила свой потенциал, превратившись в центр международных художественных коммуникаций и объединив вокруг себя специалистов-единомышленников в области современного изобразительного (в том числе графического) искусства.

Несмотря на сложные, противоречивые, а иногда и драматические процессы, происходившие в последние десятилетия в белорусском искусстве книги, художники-иллюстраторы, мастера книжного дизайна продолжали участвовать в художественной жизни республики. Презентация их произведений осуществлялась в рамках специализированных групповых и персональных выставок, а также в ходе проведения Республиканских (до 1991 г.), а затем – Национальных (с 2007 г.) конкурсов «Искусство книги», традиционных Международных минских книжных выставок-ярмарок.

Таким образом, конец XX – начало XXI в. стал временем кардинальных изменений в художественной жизни Беларуси. В прошлое уходили старые, из-

жившие себя способы презентации графических произведений, художественное сообщество искало и находило новые, более современные их формы.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Введение в социологию искусства / Е. В. Дуков [и др.]. – СПб. : Алетейя, 2001. – 256 с.

2. Кенигсберг, Е. Я. Современное искусство Беларуси конца XX – начала XX1 века: панорама проектов и авторских поисков / Е. Я. Кенигсберг, М. Г. Борозна. – Минск : Беларусь, 2020. – 303 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена особенностям презентации графических произведений в художественной жизни Беларуси конца XX – начала XXI в.

SUMMARY

The article is devoted to the peculiarities of graphic works in the artistic life of Belarus in the late XX – early XXI centuries.

***Романенко Д. Ю.***

## ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ ИЗ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ В БЕЛОРУССКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

В белорусской живописи 2-й половины XX в. образ ребёнка, подростка был всегда оптимистичным и светлым. Многие художники провели своё детство в деревне и хорошо помнили эту особую атмосферу жизни в окружении природы, ежедневных трудовых занятиях семьи, скромных сельских бытовых реалиях. После окончания войны образ детства в деревне привлекал ещё и тем, что вносил особое символическое ощущение радости, продолжения мирной жизни, надежды на лучшее будущее и т. п.

В послевоенных деревнях трудовые будни в поле и домашнем хозяйстве требовали больших усилий: не хватало техники, бытовых удобств. Но всё компенсировалось тем, что в деревнях и местечках было много жителей, молодёжь оставалась в родных местах. И дети дошкольного и школьного возрастов вносили в провинциальную жизнь свою неповторимую непосредственность и умение радоваться, переживать первые яркие впечатления от бытия.

В искусствоведческих изданиях, связанных с данным периодом развития белорусской живописи, интерпретация темы детства не получила долж-

ного внимания. Данная статья является попыткой обобщить творческие достижения в раскрытии образов детства, выявить наиболее значимые образные примеры, характерные для разных десятилетий. Особое внимание уделяется сопоставлению стилистики и образов XIX и XX вв. Наблюдаются общие черты: этническая принадлежность, естественная среда, которая за пределами больших городов сохраняет живую связь с прошлым. Но есть и определённые различия. Во 2-й половине XX в. возникает более тесная связь между городом и деревней. Так, после окончания деревенской школы выпускники шли работать на большие фабричные производства, служить в вооружённых силах, продолжать учёбу в училищах и институтах.

Белорусские живописцы неоднократно обращались к детским образам во время поездок по стране. Они писали детей с натуры в пленэрных условиях. Наиболее удачные и свежие по колориту работы выставлялись в различных экспозициях как дополнительный камерный пример этюдного творчества. Наиболее проработанные по рисунку и типажам наброски включались в сюжетно-тематические живописные композиции [3; 4].

Белорусские живописцы старшего поколения (А. Гугель, П. Крохолев, И. Протасеня, Б. Аракчеев, С. Катков, А. Барановский и др.) создали образы первого послевоенного поколения детей в привычной им среде рядом с родным домом, на фоне природы. К данной традиции стали подключаться и другие живописцы, которые активно участвовали в выставочной деятельности в 1970-х – 1980-х годах. Изображались как отдельные дети, так и небольшие группы, обычно отдыхавшие в тени деревьев на сельской улице либо располагавшиеся на берегу речки, в поле. Скромно одетые, непосредственные, они давали возможность художникам работать без тематической надуманности, показывать жизнь простых людей без прикрас, но выявлять с особым чувством творческого вдохновения трепетную и привлекательную детскую индивидуальность. Свободная специфика темы позволяла раскрыть живописные возможности яркой и солнечной палитры, выйти за рамки «лакировки действительности», расширить границы реалистических достижений благодаря работе с натуры.

Дети провинции в качестве моделей и натурщиков отличаются терпеливостью, не могут притворяться, сохраняют естественность и искренность чувств и настроений. Благодаря близким творческим контактам были созданы значительные художественные произведения, отразившие мир детства 1950 – 1990-х годов, где главенствует радость жизни, а вместе с ней творческая свобода и живописное новаторство.

Генрих Бржозовский в своём этапном произведении «На родных полях» (1952) запечатлел связи художника с сельскими детьми. Художник пишет большой холст с натуры во время полевых уборочных работ, за ним с любопытством наблюдают деревенские подростки [2]. Таким образом, на картине воссоздана живая сцена, символизирующая возрождение мирной жизни и её продолжение в последующих поколениях.

В 1960 г. Раиса Кудревич создала композицию «Первое знакомство», посвящённую приезду молодой учительницы в сельскую школу. У въезда в деревню её встречают местные дети – будущие ученики: мальчик в военной фуражке и девочка с красным платком на плечах. Автор показала, как скромно одевались деревенские дети в середине XX в., а также уважительное отношение к учителям в сельской местности [6].

1960-е годы стали новым этапом в жизни общества. Это было время освоения Космоса и так называемой «оттепели». В Минске активно работали и выставлялись первые выпускники-живописцы художественного факультета Белорусского государственного театрально-художественного института. Но значимые образы, связанные с подчёркнутой суровостью и монументальностью, больше соответствовали поколению «детей войны», которые к тому времени были уже взрослыми людьми. Это было их символическое десятилетие, что проявилось в живописном творчестве М. Данцига, Л. Щемелёва, М. Савицкого, Б. Аракчеева и других. Провинциальные и открытые миру детские лица уступили место трагическим, не по возрасту серьёзным взглядам подростков, которым было суждено пережить оккупацию. Наиболее значительной композицией в этом контексте является картина О. Малишевского «Мы вернёмся» (1965). Главный герой здесь маленький мальчик в сельской избе, где все взрослые – солдаты, которые должны отступать, чтобы вернуться победителями через несколько лет.

В 1970-е годы в белорусскую живопись вновь возвращаются счастливые детские лица. Борис Аракчеев стал автором светлого и оптимистического произведения, где на родных просторах изображена семья рыбака, а главной героиней является светловолосая девочка в белом платье («В родном краю», 1975 г.). Она словно олицетворяет материализацию солнечного света в мирной жизни [5].

При сравнении образов городских и сельских детей отмечается ряд различий. В изображениях маленьких горожан наблюдается больше патетики, нарочитости, идеализации. Часто это были дети и внуки самих художников. Подобные работы в большинстве случаев носили постановочный харак-

тер, исчезала непосредственность и оригинальность замысла, связанная с миром детства. В образах провинциального детства по-прежнему оставалось больше творческой свободы и искренней увлечённости живописцев, хотя социальные перемены в быту позволяли деревенским детям больше отдыхать, жить в новых домах, учиться в светлых классах, заниматься в музыкальных кружках. Но тёплый локальный колорит, атмосфера гостеприимства вместе с этим не исчезали. Дети провинции оставались востребованными живыми образами для тех художников, которые ставили перед собой независимые и искренние авторские задачи, оперировали яркими и символическими цветовыми категориями.

1980-е годы отмечены рядом значительных произведений, словно расширяющих зримое пространство, обобщающих его символический характер лаконичными образными акцентами. В 1982 г. А. Гугель написал триптих «Песни родного края». Среди народных хористок, которых записывает на микрофон молодая журналистка, находится сельская школьница в белом фартуке, играющая на скрипке [1]. Она также является своеобразной аллегорией перемен, происходивших в культурном пространстве деревни. Сельская среда в этот период стала исследовательским полем для этнографов, фольклористов, этномузыковедов, искусствоведов. Поэтому ученики сельских школ воспринимались как новое поколение, которое должно сохранить и развивать культуру своего края. Они постоянно находились в той естественной среде, где народная песня не слушалась по радио, а продолжала звучать из уст родных и близких людей.

В 1980-х годах мир сельского детства открыли для себя В. Барабанцев, А. Пантюк-Жуковский, Ю. Пискун, Е. Юрьева и другие. Как правило, художники не скрывали своего любования юными моделями, свободно позирующими или наблюдающими за происходящим, участвующими в детских играх или загорающими на берегу реки. В сюжетах ощущается преемственность с 1950-ми годами. Но эта связь свободная и творчески осмысленная, насыщенная романтическими реминисценциями. Здесь нет даже намёка на некую «лакировку» или «салонную надуманность». Всё определяют непосредственные впечатления и настроенность художников на позитивные и светлые мироощущения [4].

С 1980-х годов в творчестве белорусских живописцев появилась тема отдыха во время летних каникул в деревне у бабушки. Поскольку многие горожане были тесно связаны с провинцией, они отправляли детей на лето к родителям в сельскую местность, что позволило художникам изобразить го-

родских подростков в необычном для них после городских микрорайонов окружении, где они легко адаптировались, радовались лету и солнцу. В таких образах отразилась идея связи поколений, которая усиливается благодаря приобщению к провинции, родным истокам.

Юрий Пискун внёс в эту тему авторский взгляд исследователя народного творчества. В 1980 – 1990-х годах он изображал детей в традиционных костюмах, которые носили в своё время их бабушки [4]. Такая образная связь получила высокое признание в художественной среде. Провинция стала неисчерпаемым источником национальных традиций, сохраняющей их животворной средой, которая может быть мерилом выявления этнической красоты и достоинства для последующих поколений. Современные дети в традиционных народных одеждах также подтверждают данную идею.

Заключительным аккордом детской провинциальной темы конца XX в. стало живописное произведение Гавриила Ващенко «Ветряк деда» (1996). В ней содержится образный посыл к современным художникам: найти своих героев среди молодого поколения, которому предстоит проявить себя на родной земле в новом столетии [7]. Сельский подросток в центре композиции сидит на берегу Припяти, усеянном гнёздами ласточек. За хрупкой беззащитной фигурой мальчика возвышается мощная крылатая мельница. Так зрелый выдающийся художник передал идею связи времён и поколений, в которой народное начало, натуральная природная и жилая провинциальная среда воспринимается как катализатор движения новых творческих идей, постоянного возвращения к истокам и стремительного полёта в неограниченном образном пространстве.

Пятидесятилетие живописных поисков прошедшего столетия способствовало раскрытию многообразия провинциальных детских образов. Их создание было связано с искренними творческими побуждениями. Ряд белорусских живописцев разных поколений обращался к теме детства, в том числе Г. Бржозовский, Р. Кудревич, А. Гугель, О. Малишевский, Г. Ващенко, Б. Аракчеев, С. Катков, А. Барановский, В. Барабанцев, Ю. Пискун и другие.

В каждом десятилетии художники по-разному интерпретировали своё отношение к миру провинциального детства. Наиболее плодотворными являются 1950-е и 1980-е годы. Но и в другие десятилетия возникали глубокие симолические и аллегорические образы, внёсшие свой вклад в расрытие этой неисчерпаемой темы. Проведённое исследование будет актуальным для осмысления и развития детских образов в современной белорусской живопи-

си, которая не теряет связи с традицией и в то же время не отказывается от поисков и экспериментов.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бадзін, Р. Р. Адольф Гугель / Р. Р. Бадзін. – Мінск : Беларусь, 1990. – 47 с.

2. Генрих Бржозовский. Живопись=Henrikh Brzhozovsky. Painting / вступ. ст. Г. Фатыховой. – Минск : Интернешнл Транс-Каптал, 2000. – 45 с.

3. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. П. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – Т. 5. 1941 – да 60-х гг. – 253 с.

4. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. П. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6. Пачатак 1960 – сярэдзіна 1980. – 423 с.

5. Глацкова, М. Борис Аракчеев. Творческий путь живописца / М. Глацкова. – Минск : Альтиора ; Живые краски, 2013. – 195 с.

6. Раіса Кудрэвіч : альбом / аўт. тэксту і склад. В. І. Вайцахоўская ; пер. на англ. мову А. В. Валасач. – Мінск : Беларусь, 2017. – 78 с.

7. Шаранговіч, Н. В. Гаўрыіл Вашчанка. Народжаны Палессем. Нататкі пра жыццё і творчасць / Н. В. Шаранговіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2008. – 127 с.

РЕЗЮМЕ

Впервые в белорусском искусствоведении осуществлена попытка исследования детских образов в белорусской живописи на протяжении 1950 – 1990-х годов. Выявляются определённые особенности в идейно-содержательном и образно-художественном их отображении. Даётся характеристика творческих достижений таких живописцев, как Г. Бржозовский, Р. Кудревич, А. Гугель, О. Малишевский, Г. Ващенко, Б. Аракчеев, С. Катков, А. Барановский, В. Барабанцев и другие, обращавшихся к названной теме. Сделан вывод о позитивном и жизнеутверждающем значении детских образов в живописи, которые всегда будут источником новаторских поисков и находок.

SUMMARY

For the first time in Belarusian art history, this article attempts to study children’s images in Belarusian art over a long historical period of the 1950s – 1990s. Certain features are revealed in their ideological-content and figurative-artistic display. The characteristics of the creative achievements of such famous painters as G. Brzhozovsky, R. Kudrevich, A. Gugel, O. Malishevsky, G. Vashchenko, B. Arakcheev, S. Katkov, A. Baranovsky, V. Barabantsev and others who applied in different decades to such a significant topic. Conclusions are drawn about the great positive and life-affirming significance of such images in painting, which will always be a source of innovative searches and discoveries.

*Сергачоў С. А.*

# «ФАБРЫКА ГАБЕЛЕНАЎ» СЯРЭДЗІНЫ XVIII ст. У КАРЭЛІЧАХ

*Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт*

*(Паступіў у рэдакцыю 17.01.2022)*

Літаратура па мастацтву Беларусі XVIII ст. як яскравую падзею ў культуры беларускага народа ўзгадвае дзейнасць у адным з маёнткаў Радзівілаў – Карэлічах – ткацкай мануфактуры. Часам яе называлі «фабрыка габеленаў»,а вырабленыя там творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва – шпалеры – увайшлі ў літаратуру і навуковую тэрміналогію пад назвай «карэліцкія шпалеры». Адзначалася, што найбольшае дасягненне ў гэтай галіне мастацтва «прыпадае на 2-ю пал. 18 ст., калі ў Карэлічах была створана вядомая серыя шпалераў, прысвечаная роду Радзівілаў» [1, с. 585].

Аднак пры прызнанні гістарычнай і мастацкай значнасці шпалераў заставалася адчуванне таго, што няма поўнага адзінства аб месцы іх стварэння і наконт таго, хто іх стараў. Напрыклад, калі шпалеры «карэліцкія», то невядома, дзе менавіта знаходзілася «фабрыка». Захаваліся інвентары XVIII ст. карэліцкага маёнтка з апісаннеммноства пабудоў. Але ў часы, калі пачыналі выкарыстоўваць новыя падыходы да эканамічных асноў гаспадарання, «фабрыка габеленаў», у адрозненне адцагельні ці бровара, выпадала з гэтага працэсу.

Недакладнымі заставаліся і звесткі, колькі шпалераў на гістарычную тэматыку было выткана ў Карэлічах: у адных крыніцах –чатыры, у другіх – больш за дзесяць. Няма адзінства наконт таго, хто непасрэдна іх стараў. Інфармацыя аб тым, што «ткалі шпалеры пераважна жонкі прыдворных» [2], насцярожвае, бо калі прыдворныя, тояны,мабыць,знаходзіліся ў Нясвіжы, а не ў Карэлічах. Ёсць і шмат супярэчнасцей па датаванні розных падзей.

Знаёмства з матэрыяламі аб стварэнні шпалераўу Нясвіжы ў канцы XVII – пачатку XVIII ст. паказала выкарыстанне іх назваў– «кабернец» ці «дыван», а тых, хто вырабляў, – «каберніцы». Гаспадарчыя дакументы нясвіжскага маёнтка сведчаць, што з канца XVII ст. узрасла ўвага да авечкагадоўлі. Гэта было звязана з Ганнай Радзівіл з роду Сангушкаў, якая падтрымлівала мануфактурную вытворчасць у сваіх уладаннях у Белай (зараз Польшча), спрыяла развіццю мануфактур і ў маёнтках на Беларусі. У дакументах з’яўляюцца звесткі аб вырабе «каберцаў». У 1717 г. з Нясвіжа ў Белую адсылалі выраблены творы: «Каберцаў раней адаслана два <…> Пані сказала ўзяць з сабою да Белай, цяпер адаслалі новых два. Трэці стары у кабернікаў быў», у 1721 г. атрымана «каберцаў ад кабернікаў 4» [3, арк. 35,

38]. Ёсць інфармацыя аб матэрыялах – «Шафа з рознымі ніткамі афарбаванымі для каберніц» [4, арк. 191] і іншае.

Наступалі новыя часы, капіталістычны ўклад патрабаваў прагматычных рашэнняў. Магчыма, палічылі, што няма выгады займаць пашай для авечак тэрыторыю каля Нясвіжа, на якой атрымлівалі выдатныя ўраджаі. Таму недзе каля 1742 г. пачалася рэалізацыя іншага падыходу да развіцця авечкагадоўлі і ткацкай вытворчасці.Для гэтага абралікарэліцкі маёнтак: недалёка ад Нясвіжа, на гандлёвым шляху, месцаў для пашы тут больш, бо рэльеф няроўны. Канчаткова выбар спынілі на фальварку Паланая, дзе розніца рэльефу дасягала 40 м.

Вёска Паланая зараз адно паселішча. У 1746 г. гэта дзве асобныя вёскі: Паланая Баярская – 27 дымоў і Паланая Цяглая – 13 дымоў. Іх месцазнаходжанне – «мясцовасць узгорыстая, бязлессе» і наяўнасць ракі Рута [5, s. 726] – паказвае тое, што спрыяла авечкагадоўлі: добрая паша, забеспячэнне авечак свежай вадой.

Адначасова, здаецца, шукалі магчымасць забяспечыць эрганамічныя патрабаванні да працоўнага месца ткачыхі: зручная прастора вакол станка – адпаведныя памеры памяшкання; добрае і раўнамернае асвятленне памяшкання– наяўнасць вялікіх зашклёных вокнаў; памяшканне трэба абагравацъ – наяўнасць печы і іншае. Бо за год адна ткачыха магла выткаць каля 1,5 м$^2$ плошчы мастацкага твора. А памеры «карэліцкай шпалеры» – 3,20х5,90 м (табліца 1), гэта год, магчыма, і больш часу, працы для 10-12 майстрых і памочніц.

Табліца 1. Шпалеры, якія найчасцей узгадваюцца як «карэліцкія», выкананыя ў сярэдзіне XVIII ст. [6, с. 31 – 39].

| Назва шпалераў | Вышыня, см | Даўжыня, см |
|---|---|---|
| Парад войск пад Заблудавам | 3,20 | 5,90 |
| Імператар Карл V даруе Радзівілам княжацкі тытул | 3,20 | 5,90 |
| Узяцце ў палон Станіслава Міхайла Крычаўскага пад Лоевам у 1649 годзе | 3,49 | 3,29 |
| Бітва пад Славечнай | 3,19 | 2,06 |

Першыя згадкі пра«фабрыку габеленаў» у Карэлічах адзначалі, што яна не такая, як вядомая «персіярня» XVIII ст. у Слуцку, што знаходзілася на канкрэтнай тэрыторыіімела вытворчыя пабудовы. У Карэлічах была «прамысловасць напалову хатняя» [7, s. 86]. Т. Корзан згадваў стварэнне на фабрыцы шпалераў у Карэлічах «вядомых габеленаў замка нясвіжскага» і інфармаваў аб тым, што вытворчыя працэсы выконваліся на абсталяванні,

адпаведным тэхналогіі «haut-lis» [8, s. 229]. «Haute-lisse» (французская мова: haut – высокі, верх; lisse – гладкі) – габеленавы станок з вертыкальна нацягнутай асновай (готлісная тэхніка дывановага ткацтва). Каб паставіць станок для шпалеры вышынёй 3,20 м і, тым больш, 3,49 м, патрабавалася, з улікам элементаў самога станка, памяшканне памерам ад падлогі да столі пад 4 м і вышэй. Гэтая праблема заставалася і пры тым, што былі вядомыя станкі з верхнім і ніжнім валамі, на якія маглі скручваць гатовую частку шпалеры.У XVIII ст. сялянскія хаты такіх характарыстык і памераў не мелі. І не кожны панскі дом меў патрэбную вышыню памяшканняў.

У Паланой на той час фальварак быў фактычна закінутым. У 1746 г. яго пабудовы: два хлявы са сценамі з галля і крытыя саломай; ток, крыты напалову саломай і напалову драніцамі. Такі ж быў і галоўны будынак фальварка, дзе потымналадзілі вытворчасць каберцаў: просты план – пасярэдзіне сені, па баках «ізба» і пякарня. Ён стаяў пусты – «без вокнаў, дзвярэй, печы і столі»[9, арк.25].

А ў наступным, 1747 г., істотныя змены. Пабудавана новая аўчарня з добрых матэрыялаў і надзейных канструкцый. Дом на дзяцінцы («рум») адрамантаваны. «Ізба» атрымала печ з шэрай кафлі, «з комінам акруглым, малым уверсе, да коміна другога выведзеным» (мабыць, комін аб’ядналі з комінам ад пякарні). У «ізбе» чатыры акны «шкляных, у дрэва апраўленых». З мэблі меліся два сталы, два зэдлікі. З «ізбы» ішоў асобны ўваход у камору, а ў сенцах выгарадзілі яшчэ і спіжаранку. І, самае галоўнае, у «ізбе» знаходзіўся «варштат каберніцкі з работай у ім, якую робяць, пры якім лаўка стаіць» [10, арк. 4 адв.]. У 1749 г. станок згадваўся так: «…варштат для рабення дываноў адзін» [11, арк. 9 адв].

У 1749 г. у Паланой ужо быў статак з 1 093 авечак«вялікапольскай» пароды (воўна-мясны напрамак прадуктыўнасці): старых авечак – 243, авечак ялавых – 292, бараноў-вытворцаў – 49, бараноў – 200, ягнят – 159, баранчыкаў – 150. Для параўнання: у Карэлічах тады трымалі 19 авечак, у асноўным «старых», у суседніх Руціцы – 27, Бараціне – 66. Да таго ж там былі авечкі «літоўскай» пароды, якія не давалі добрай воўны.

Да пачатку 1750 г. у карэліцкім маёнтку было назапашана воўны «вялікапольскай» 1 000 рун і «літоўскай» 94 руны. Праз год рун мелі яшчэбольш: 2 666 ад «вялікапольскіх» авечак і 972 ад авечак «літоўскай» пароды.Нітак «розных колераў у матках» таксама мелася шмат – 257 штук вагой 171 фунт. Да таго ж каля 300 маткоў адправілі ў Крулёвец на афарбаванне.

Ніткі былі рознага колеру [11, арк. 6 – 7], акрамя асноўных – чорны, жоўты, белы, сіні, зялёны, мелася і вялікая гама прамежкавых і насычаных

адценняў. Напрыклад, фіялетавыя ніткі (проста фіялетавыя, бледна-фіялетавыя, светла-фіялетавыя, цёмна-фіялетавыя) або зялёныя (светла-зялёныя, цёмна-зялёныя, ярка-зялёныя, травяністыя). Шмат было варыянтаў чырвонага колеру: ярка-чырвоны, ружовы, пунцовы, ярка-пунцовы, светла-пунцовы, гранатавы, ярка-гранатавы, цёмна-гранатавы, цёмна-вішнёвы, ярка-вішнёвы, памяранцавы (ярка-аранжавы), аранжавы і іншыя. Меліся ніткі экзатычных назваў: саладзінавыя (ад французскага celadon – фарфор са светлай шаравата-зялёнай палівай), попельныя, цёмна-попельныя і светла-попельныя (ад колеру попелу), кафейныя, аліўкавыя і іншыя. Усяго каля 40 варыянтаў колераў і адценняў.

10 пункт інструкцыі на 1750 г. па кіраўніцтве маёнткам, якую ў Карэлічах атрымалі Нясвіжа, пачынаўся так: «Паколькі Кабернец будзе ўладкаваны ў Паланой…». Такім чынам, канчаткова вызначалася, дзе менавіта будуць ткаць каберцы, – у Паланой. Фармуляваліся і дзеянні, якія павінны былі арганізаваць працу па вырабе нітак, вызначыць памер маткоў, іх падлік, афарбоўку і іншае. Асаблівае патрабаванне – заўсёды мець дастаткова каляровых нітак, каб «прыпынкаў у рабоце не было і дарма не марнавалі час работніцы»[11, арк. 16 – 16 адв.].

Гэтыя абавязкі выконваў «аўчар» Казімір Шахоўскі, які часам узгадваўся і крыху пад іншым прозвішчам – Шыхоўскі. Менавіта ён («за дазорам аўчара Казіміра») аддаваў кожнаму гаспадару па вёсках воўну для вырабу нітак – «па палове адной вагі палатнянай», што станавілася адной з павіннасцей. К. Шахоўскі кантраляваў якасць працы, збіраў ніткі і мог самастойна вырашаць, куды іх аддаваць на афарбоўку – «у Нясвіж ці ў Крулёвец». Сам К. Шахоўскі ў ткацтве ўдзелу не прымаў і ткачом, як заяўлена ў некаторых выданнях, не быў. Ён толькі забяспечваў вытворчасць шпалераў.

Першы пакуль вядомы запіс аб прозвішчах карэліцкіх ткачых адносіцца да 1742 г. Кацярыне Сухадольскай, «каберніцы да навукі дадзенай», прызначаліся грошы – 24 злотых, а таксама жыта 3 корцы, пшаніцы – 8 корцаў, ячменю – 1 корац, аўса і грэчкі – па $^1/_4$ корца, каноплі – 4 гарнца, солі – 5 гарнцаў, свініны і сала – па ¼, сыроў – 10 штук, палатна – 20 локцяў і іншае [9, арк. 37]. Ні ў Карэлічах, ні ў вёсках жыхароў з такім прозвішчам не было. Магчыма, яна са шляхты, якая жыла на сваёй зямлі і таму не ўваходзіла ў гаспадарчую дакументацыю карэліцкага маёнтка. Ведала тэхніку ткацтва каберцаў і магла вучыць іншых ткачых гэтай справе.

Дакументаў, якія інфармавалі б аб непасрэдных выканаўцах шпалераў, пакуль знойдзена не так многа: інфармацыя няроўная па зместу, неабавязкова

назыаюцца прозвішчы. Напрыклад, у 1745 г. «каберніцы» проста згадваюцца, як своеасаблівае сведчанне таго, што яны ёсць.

У 1751 г. існавала дзве групы ткачых: адна больш звязана з фальваркам у Паланой – «Казіміра майстрыха»(трэба разумець, жонка Казіміра Шахоўскага) і «дзяўчат 5 каберніц»; другая – «Кабернікава майстрыха барацінская» і «каберніц 4 барацінскія», звязаная з суседнім Барацінам [12, арк. 32 – 33 адв.]. Гэты спіс паказваў памер аплаты за працу: майстрыхам – па 50 злотых, ткачыхам – па 24 злотыя. Каберніцам выдавалі на год: жыта – па 3 корцы; пшаніцы палонскім каберніцам – па ½ корца, а барацінскім – па 1 корцу; гароху – па ½ корца; аўса – палонскім па 1,2 корца, а барацінскім – па 1 корцу» солі – па 4 гарнца, сыроў – па 10 шт. Выдавалася таксама грэчка, каноплі, сала, і палонскім і барацінскім – «па 1 вепру», гэта значыць мяса.

Майстрых падтрымлівалі лепш, напрыклад, удвая больш ім даставалася сыроў, палатна, значна больш – жыта, пшаніцы, гароху. А вось солі ці аўса – аднолькава з каберніцамі.

Дадатак да гэтага спіса раскрыў імёны дзвюх каберніц, бо было загадана выдаць ім доўг за мінулы, 1750 год: «Крысе Каберніцы Паланой» – 18 злотых, «Агаце Каберніцы Паланой» – 16 злотых.

Калі з’явілася патрэба ў стварэнні шпалераў вялікіх памераў, з сюжэтамі з гісторыі Радзівілаў, стала зразумела, што будынак у Паланой, дзе працавалі каберніцы, не адпавядае: вялікі варштат у ім не стане. Выбралі фальварак Барацін, які знаходзіўся непадалёку ад Паланой. Як месца для творчай працы двор фальварка Барацін быў лепшы, знаходзіўся вышэй па геадэзічных адзнаках, далей ад туманаў і вільготнасці прырэчнай даліны. А гэта лепш для такой далікатнай працы, як ткацтва. Тым больш што на двары фальварка ў Бараціне пабудавалі новы адміністрацыйны будынак: «Будынак з дрэва цясанага, да сяней вялікіх дзверы простыя на бегуне, у сенях каморкі дзве выгараджаныя з дзверцамі на бегунах, да ізбы дзверы такія ж. Печ з кафлі шэрай <...> Вокнаў 4 шкла, у дрэва ўстаўленых, лавы вакол печы, без падлогі, варштат тапіцэрскі, дзверы да каморы <…> каморачка малая выгараджана, з ізбы алкеж … Той будынак пакрыт драніцамі» [13, арк. 29].

У гэтым фрагменце інвентара за 1756 г. звяртаюць на сябе ўвагу два факты. Першы – тое, што «ізба» не мела падлогі. І гэта немагчыма прызнаць за тое, што цесляры проста не паспелі пакласці дошкі. У інвентары за 1759 г. таксама зафіксавана, што памяшканне без падлогі. Таму можна меркаваць: падлогу спецыяльна не рабілі, каб за кошт вышыні падмурка і падлогі атрымаць патрэбны памер для ўсталявання варштата «Haute-lisse». Адсутнасць падлогі

дазваляе выказаць меркаванне, што боты – па адной пары, панчохі – па дзве пары, палатна па 20 лакцей, якія выдавалі каберніцам на год, былі спецадзеннем. Бо працавалі ў памяшканні без падлогі, сцерагліся ад пераахаладжэння. А палатно, верагодна, ішло на выраб фартуха ці халата. А магчыма, яно выдавалася і дзеля таго, каб жанчыны не адцягваліся дома на выраб для сябе гэтых рэчаў, а больш засяроджваліся на працы над шпалерамі.

Другі факт – назва «варштат тапіцэрскі». Тапіцэрства – работы па абіўцы тканінай ці скурай мэблі і сцен у інтер'ерах, а таксама выраб тканін для гэтага. А паколькі памеры твораў былі значнымі, то і маштабы варштата ўражвалі. У 1759 г. гэты станок згаданы звыкла – «варштат каберніцкі».

У 1757 г. ткачыхі працавалі таксама дзвюма групамі.Указанне «каберніцам Паланой належыць заплаціць» [14, арк. 32 адв.] шырэй інфармуе аб тых, хто стварaў шпалеры. Памеры ўзнагароджання за працу ўскосна сведчаць аб ролі кожнай у працэсе, а па прозвішчах можна хаця б прыкладна вызначыць, адкуль яны з якой мясцовасці. Многія згадваліся па імені бацькі ці мужа, што было звычайным у сялянскім асяроддзі (табліца 2).

Табліца 2. Спіс каберніц 1757 г.

| Імя, прозвішча | Злотыя | Магчымае пражыванне |
|---|---|---|
| Гелена | 20 | |
| Марыяна Андрэева | 17 | «аўчарчук» Андрэй Дунай на першай кватэры рынка у Карэлічах;<br>Андрэй Друшчыловіч у Паланой Цяглай;<br>Андрэй Дрозд у Бараціне |
| Агата Дунаева | 18 | У Карэлічах на вул. Высокай жылі Дунаі – Стэфан, Марцін (быў пахолкам), Міхал;<br>«аўчарчук» Андрэй Дунай |
| Крысціна Драздоўна | 12 | Сяляне па прозвішчы Дрозд жылі ў Паланой Цяглай;<br>У Бараціне жылі Раман Дрозд і яго сыны Янка і Андрэй |
| Барацінская майстрыха | 20 | |
| Францішка ПрыГрыцы | 22 | Пятрусь Грыц жыў у Паланой Цяглай |
| Тая ж Францішка | 16 | |
| Кацярына Кавінкава | 12 | У Паланой Цяглай, Тудараве і Стрэльніках жылі Кавінкі |
| Марыяна Дзякевічаўна | 12 | Прозвішча Дзякевіч мелі сям'я ў Паланой Баярскай і некалькі сем'яў у Карэлічах |
| Кацярына Сухадольская | 12 | |

Кацярына Сухадольская была згадана ў 1742 г. як «каберніца, да навукі дадзеная». Мабыць, яна вучыла ткачых вырабляць шпалеры, а потым засталася працаваць ў калектыве. Агата і Крысціна згадваліся ў 1751 г. як «каберніцы Паланой». Чамусьці няма ў спісе майстрыхі групы Паланой – жонкі Казіміра Шахоўскага. Спіс 1759 г. (табліца 3) паказвае значнае павелічэнне аплаты за працу ткачыхам [15, арк. 17], і розніца паміж майстрыхамі і іх памочніцамі ўжо не такая вялікая, як у 1751 г. Так, са спісу знікла Францішка, затое з'явіліся новыя імёны: Марыяна Ваўнічоўна ў паланой групе і Гелена Стаднікоўна ў барацінскай. Такіх прозвішчаў жыхары Карэліч і вёсак карэліцкага маёнтка не мелі. Хутчэй за ўсё, «Ваўнічоўна» мела адносіны да працэсу атрымання воўны і вырабу нітак, а «Стаднікоўна» дапамагала аўчару і пастухам у наглядзе за статкам авечак. «Ваўнічоўна» і «Стаднікоўна» – сведчанне аб прафесійных занятках. Хаця яны маглі ўдзельнічаць і ў непасрэдным вырабе шпалераў.

Барацінская майстрыха названа «Паўлава». У Бараціне селяніна, якога б звалі Павел, не было. Але меліся два зямельныя надзелы, пра кожны з якіх у дакументах пазначалася: «Па Паўлу Ігнатовічу. Пусты ляжыць». Звычайна так пазначалі надзелы, якімі карыстаўся чалавек, але потым ці з'ехаў, ці памёр, а надзел захоўваўся за сям'ёй. Хутчэй за ўсё, «Паўлава майстрыха» была ўдавой Паўла Ігнатовіча і мела прозвішча Ігнатовіч. А «Паўлавай» яе звалі па традыцыі выкарыстання вулічных мянушак.

Табліца 3. Спіс каберніц 1759 г.

| | |
|---|---|
| Казімірава майстрыха Паланой | 50 |
| Гелена каберніца Паланой | 44 |
| Марыяна Андрэева з Паланой | 41 |
| Крысціна Драздавічова | 36 |
| Агата Дунаева каберніца | 24 |
| Марыяна *Ваўнічоўна* | 24 |
| Паўлава майстрыха ў Бараціне (*Ігнатовіч ?*) | 70 |
| Кацярына Кавінкоўна каберніца | 36 |
| Марыяна Дзякевічаўна | 36 |
| Кацярына Сухадольская | 36 |
| Гелена *Стаднікоўна* | 24 |

Спісы каберніц паказваюць, што абодва калектывы былі стабільнымі. Так, Кацярына Сухадольская згадваецца ў дакументах на працягу 17 гадоў, майстрыха Шахоўская, каберніцы Агата Дунай і Крысціна Дрозд – не менш за 10 гадоў. Хутчэй за ўсё, яны прайшлі навучанне, валодалі найлепшымі

навыкамі і добрым мастацкім густам. А пасля здолелі развіваць сваё мастэрства і ўменне працаваць у калектыве. Выраб шпалераў патрабаваў ад ткачых вялікай цярплівасці, самаадданасці, здольнасці быць максімальна ўважлівай, пры гэтым валодаць уяўленнем. Ткаць шпалеру з індывідуальным сюжэтам зусім іншая справа, чым каберац з сіметрычнай арнаментальнай кампазіцыяй. А тое, што ткачыхі працягвалі працаваць гадамі, дае падставу лічыць, што яны ганарыліся сваёй працай, яна ўзвышала іх у грамадстве, а таксама прыносіла годны прыбытак у сям'ю.

Па сутнасці, у карэліцкім маёнтку ў XVIII ст. працавала так званая «рассеяная» мануфактура, заснаваная на падзеле працы. Мануфактура не мела асобнай тэрыторыі са спецыяльна пабудаванымі вытворчымі будынкамі. Работы выконваліся асобна рознымі спецыялістамі, у розных месцах, але заканчваліся вырабам запланаванага мастацкага твора. Таму ланцужок вытворчых працэсаў «фабрыкі габеленаў» складаўся такім чынам:

1) авечкагадоўля ў фальварку Паланая давала магчымасць атрымаць руно;

2) мастакі ў Нясвіжы рабілі кардоны-эскізы для стварэння шпалераў;

3) адміністрацыя (аўчар, аўчарчук, іх памочнікі) размяркоўвала воўну па сялянам для вырабу нітак;

4) сяляне ва ўласных хатах з воўны выраблялі ніткі, якія скручвалі ў маткі адной вагі і адпаведна патрабаванням для афарбоўкі;

5) ніткі ў Нясвіжы і Крулёўцы афарбоўвалі рамеснікі;

6) у Паланой, а потым у Бараціне майстрыхі і работніцы-ткачыхі выраблялі шпалеры.

Інвентар 1762 г. карэліцкага маёнтка апісвае дом фальварка Барацін ужо без варштата, няма згадак пра каберніц і майстрых [16, арк. 25]. Застаюцца і пытанні наконт таго, што менавіта ткалі ў сярэдзіне XVIII ст. у Паланой і Бараціне, а што выраблялі ткачыхі ў Альбе. Прозвішчы ткачых, а з іх часцей Марыя Кулакоўская і Настасся Маркевіч, якія згадваюцца ў публікацыях і інтэрнэт-рэсурсах пра «карэліцкія шпалеры», у выяўленых спісах карэліцкіх каберніц адсутнічаюць, хаця сем'і Маркевічаў жылі ў той час у Карэлічах і суседніх вёсках. Пашырэнню ведаў аб жыццёвым шляху карэліцкіх ткачых магло б садзейнічаць вывучэнне генеалагічных і антрапанімічных крыніц па дакументах культавых устаноў Карэліцкага краю.

**ЛІТАРАТУРА**

1. Трызна, Дз. С. Шпалеры / Дз. С. Трызна // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. – Мінск, 1987. – Т. 5. – С. 585.

2. Карэліцкія шпалеры [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://be.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%8D%D0%BB%D1%96%D1%86%D0%BA%D1%96%D1%8F_%D1%88%D0%BF%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D1%8B&oldid=2861134. – Дата доступу: 24.12.2021.

3. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 694. Воп. 2. Спр. 4965.

4. НГАБ. – Ф. 694. Воп. 2. Спр. 4966.

5. Połonna // Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – Warszawa, 1887. – T. VIII. – S. 726 – 727.

6. Трызна, Д. С. Беларускія дываны і габелены / Д. С. Трызна. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 127 с.

7. Mańkowski, T. Polskie tkaniny i hafty XVI i XVIII wieku / T. Mańkowski. – Wrocław : Zakład im. Ossolinskich, 1954. – 180 s.

8. Korzon, T. Wewnetrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta / T. Korzon. – Kraków ; Warszawa : Wyd. Akademii Umiejętności w Krakowie, 1897. – T. II. – 428 s.

9. НГАБ. – КМФ № 5. Воп. 1. Спр. 1806.

10. НГАБ. – Ф. 694. Воп. 2. Спр. 3601.

11. НГАБ. – Ф. 694. Воп. 14. Спр. 140.

12. НГАБ. – КМФ № 5. Воп. 1. Спр. 1807.

13. НГАБ. – КМФ № 5. Воп. 1. Спр. 1808/1.

14. НГАБ. – Ф. 694. Воп. 2. Спр. 3606.

15. НГАБ. – КМФ № 5. Воп. 1. Спр. 1810.

16. НГАБ. – КМФ № 5. Воп. 1. Спр. 1811.

РЕЗЮМЕ

Изучение хозяйственных документов имения в Кореличах позволило получить информацию о «фабрике гобеленов», где создавали произведения декоративно-прикладного искусства XVIII в. – шпалеры, и выявить фамилии ткачих, которые выполняли эту работу.

SUMMARY

The study of economic documents of the estate in Korelichi made it possible to obtain information about the «tapestry factory», where they created works of decorative and applied art of the XVIII century – tapestry, and to identify the names of the weavers who did this work.

***Уюньтана***

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МОНГОЛЬСКОЙ ЮРТЫ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 24.02.2022)*

Формирование семейного жилища тесно связано с образом жизни и традициями этноса, географическими особенностями и климатом. Задолго до нашей эры степные кочевники Азии обитали в домах-палатках – историче-

ских первообразах юрты, о чём сохранились сведения в китайских источниках и наскальных изображениях Внутренней Монголии – автономного района на севере Китая. Эти данные дают наглядное представление об эволюции семейного дома от палатки-шалаша до юрты. Жилища монголов-скотоводов отвечали необходимым требованиям: простые и удобные для проживания, они имели оптимальную конструкцию для транспортировки, что было обусловлено частыми переездами в поисках новых зелёных пастбищ.

По данным ЮНЕСКО, именно монгольский вариант юрты является объектом мирового культурного наследия. Директор Музея кочевых культур в Москве К. Куксин подтверждает, что среди всех сооружений подобного типа, распространённых у народов Азии, именно монголгэр выделяются тем, что они «более просты и совершенны в технике и гораздо более устойчивы к плохой погоде» [1].Утилитарная ценность и художественное своеобразие древних жилищ сохранили свою этнокультурную значимость до наших дней.

Слово «гэр» в переводе с монгольского означает «семья, дом», а «монголгэр», соответственно, мобильное сооружение для всей кочующей семьи [2, с. 213]. Особенности конструкции и внутреннего устройства, стройматериалы, глубокое знание законов природы обеспечивают бытовые потребности, сохраняют здоровье её обитателей. «Семейный дом» имеет и другую коннотацию – это хранилище национальных традиций, обычаев, обрядов, древней символики, уклада жизни. Именно вокруг родного очага на практике осуществляется связь поколений, передача «из рук в руки» знаний, умений, владения художественными промыслами, секретами декоративно-прикладного искусства.

Исторические предшественники юрты – шалаши в форме конуса – строили монголы-охотники, которые использовали мех отловленных животных в качестве верхнего слоя покрытия деревянного каркаса. Наглядное представление об эволюции жилища дают артефакты, сохранившиеся на территории Внутренней Монголии. Сооружения палаточного типа свидетельствовали об изменении образа жизни – переходе от охоты к животноводству. Это запечатлено в наскальных (париентальных) изображениях горы Иньшань (горный хребет Алашань)[3, с. 152]. Рисунки, высеченные на камне (петроглифы), впервые были описаны в V в. китайским географом Ли Даоюанем. Научное исследование этого региона было продолжено археологами в 1970 – 1980 гг. и выявило тысячи петроглифов, дающих информацию о мировоззрении и образе жизни кочевых племен. Среди древних наскальных росписей

есть цветные, в которых используются животные и растительные масла, известь.

Художественные памятники Иньшань, многим из которых более 2 тысяч лет, включены в список основных охраняемых исторических и культурных объектов Китая (2006). Резьба петроглифов, отражающих трудовую деятельность и быт древних людей, их жилища, часто изображает домашних животных на пастбище, в загонах, конюшнях. На одном из петроглифов представлено поселение из 18 палаток. Общая планировка композиции ритмично упорядочена, а её основные и второстепенные элементы отделены друг от друга, создавая эффект пространства. Самая большая палатка находится в центре – это главное строение и дом вождя клана или племени. Левая и правая стороны разделены на верхний и нижний ярусы. Изображение лошадей указывает на специализацию труда обитателей – животноводство. Эта наскальная картина получила название «Палаточная деревня» (рисунок 1). С расширением кочевого скотоводства и производства большого объема шерсти на практике была освоена технология изготовления войлочного текстиля, необходимого для построения надежного и легкого жилища [4, с. 37].

Рисунок 1. Палаточная деревня древних монголов, петроглиф; горный район Иньшань, Внутренняя Монголия

По сведениям научных источников Китая, монголгэр сформировался в VII – VIII вв. до н.э., а во времена империи Юань (XIII – XIV вв.) достиг своего конструктивного совершенства. Существует два типа юрт. До династии Юань (1271 г. н. э.) это были мобильные сборные дома: их устанавливали прямо на земле, поверхность которой должна быть достаточно ровной. Юрты легко и быстро разбирались и собрались, а для перевозки было достаточно одного животного. Процесс исторической эволюции юрты времён монгольских завоеваний XIII в. (совершенствование форм, размеров, материалов, внутреннего устройства и убранства) отражён в искусстве миниатюры Китая, Средней Азии, Ирана. Среди погребальных артефактов в мавзолеях Северного Китая встречаются изображения верблюдов, навьюченных мобильными домами в разобранном виде (рисунок 2).

Рисунок 2. Разборная юрта, навьюченная на верблюда, ок. 386 – 534 гг.; Париж, музей Чернуски

Рисунок 3. Передвижная большая юрта, Китай, Внутренняя Монголия

В XIV в. в результате завоевания новых территорий активно развивалось сельское хозяйство Внутренней Монголии. Сформировался второй тип – большая юрта, которую перевозят на телеге, запряжённой парой голов крупного рогатого скота (рисунок 3). В учебниках истории описана самая большая передвижная юрта, в которой могли разместиться около тысячи человек, а её транспортировку осуществляли 23 вола [5, с. 58]. По мере того как монголы переходили к оседлому образу жизни, они предпочитали стационарные дома, но с сохранением в архитектуре элементов луговой юрты, которая «считалась самым естественным жильём на земле». Её утилитарная ценность исключительно высока: натуральные материалы, оптимальная конструкция позволяют семье кочевников выживать в условиях температурных колебаний резко континентального климата, при сильных ветрах и дождях [1].

Устройство юрты уникально: в её конструкции доминирует простота и практичность, художественное оформление отражает индивидуальные стили местных мастеров при сохранении этнических и региональных традиций. Круглая форма дома, материал, цветовая гамма органично вписываются в природный ландшафт, а семантика элементов декора отражает представление монголов о природе и месте человека во Вселенной.

Каркас юрты в виде решётчатой призмы состоит из деревянных частей – это несколько несущих вертикальных столбов-колонн и стенки-решётки. Круглая форма защищает обитателей от ветра. Подвижная конструкция позволяет регулировать площадь и высоту дома. Можно сделать юрту ниже: в таком положении обтекаемая форма становится более устойчивой к сильному ветру. В сезон дождей, наоборот, целесообразно увеличить ее высоту для стока дождевой воды, что уменьшает нагрузку на крышу. Форма строения и подвижность блоков демонстрируют оптимальное решение конструкции жилища древних монголов [6, с. 114]. В центре больших 8-стенных юрт уста-

навливали дополнительные брёвна-опоры. Эти столбы украшали рисунками драконов, водной ряби, облаков, фениксов и другими. Материалом для изготовления деревянных элементов постройки служил прочный влагостойкий вяз и различные местные материалы.

Согласно легенде, монголы поклонялись солнцу как символу света и надежды. Об этом напоминает оформление потолка юрты: в центре куполообразной крыши расположено круглое окно, от которого расходятся потолочные балки-опоры (в 5-стенной юрте их 88), окрашенные в красный цвет, имитирующий солнечные лучи. Летом потолочные окна регулируют циркуляцию воздуха и интенсивность освещения внутреннего пространства. Одинаковые размеры балок, держащих мягкое покрытие круглой крыши, обеспечивают устойчивость и безопасность всего сооружения.

Текстильное покрытие крыши выполнялось из непромокаемого войлока, быстро сохнущего после дождя и снега. Его изготовление стало возможным после освоения кочевниками особого способа валяния овечьей шерсти, обладающей уникальными свойствами – зимой согревать, а летом охлаждать. Особенно высоко ценили изысканно вышитый белый войлок, служивший показателем высокого статуса хозяев. По окружности покрытие декорировалось орнаментом из цветов лотоса и облаков – символов блага.

Дверной проём в традиционных юртах был выделен только колоннами. Летом его завешивали лёгкой тканью, защищавшей от насекомых, зимой утепляли пологом, сохранявшим от ветра и холода. Материалом служила 3- или 4-слойная фетровая ткань из обработанной и склеенной овечьей шерсти. Обычно шторы были белыми, а по краю расшивались различными узорами синего цвета. В культуре монголов семантика белого цвета связана с облаками – символом чистоты, синего – с голубизной неба. Эти цвета также характерны для мужской одежды жителей Внутренней Монголии. Дверные шторы украшали изображениями животных, символизирующих стремление к счастливой жизни, а также рогов и копыт – эмблемы силы и долголетия. Во 2-й половине XIX в. в юртах начали устанавливать красные деревянные двери с рисунком облака или дракона. С дверью юрты связаны запреты: не наступать на порог, не стоять и не сидеть на нём. В период правления династии Юань существовало поверье: «Стать на пороге дома Чингисхана равносильно оскорблению всей страны, а если стать на пороге жилища обычного человека, то не будет удачи» [7, с. 115].

Монголы-кочевники жили в гармонии с природой, поэтому внутреннее устройство юрты было оптимально организовано с учётом экологического

баланса и соблюдения законов аэродинамики. Огонь считали залогом жизни и процветания семьи, поэтому самым важным являлся очаг в центре жилища, обеспечивающий тепло и постоянную циркуляцию кислорода в помещении. Вход в монголгэр всегда располагается с южной стороны, а напротив помещён алтарь с изображением богов. Восточная часть помещения отводится женщинам, западная – мужчинам. Жители спят головой к северу, где находится геомагнитный центр Земли. Считали, что такое положение тела предохраняет человека от сердечно-сосудистых заболеваний.

Убранство помещения юрты регламентировали традиции: каждый предмет занимал определённое место. В северной части помещения находились стол и посуда, рядом – зона для отдыха. Члены монгольской семьи рассаживались по рангу: места, с которых был виден восход солнца, считались особенно почётными; в период матриархата на восточной стороне сидели женщины, на западной – мужчины. По мере развития патриархата именно эта часть юрты приобрела доминирующее значение. На юго-западной стороне жилища хранилось снаряжение мужчин для выпаса и охоты: луки, ружья, сёдла.

Наблюдение древних скотоводов за движением солнца и луны позволило им создать собственную систему отсчёта времени. Для измерения «большого времени» монголы пользовались лунным календарем 12-летнего цикла, а для суточного – уникальными солнечными часами, функцию циферблата которых выполняло внутреннее пространство юрты. Всё помещение разделялось по окружности на 12 частей, а конкретное время суток указывал солнечный луч, освещавший через окно в крыше один из секторов. Первый утренний луч назывался «час зайца» (05.40 – 07.40) и определял начало дневного выпаса скота на пастбище; последний – «час петуха» (17.40 – 19.40) был временем доения [1].

Постоянное совместное проживание всей семьи способствовало совершенствованию и сохранению национальных ручных ремесёл по изготовлению изделий из кожи, шерстяных одеял, луков, стрел. На Монгольском плато сформировалось профессиональное производство палаток, копий, мечей, мебели, повозок и т. д. К специалистам приезжали учиться не только местные мастера империи Юань, но и представители других стран, желающие освоить кузнечное дело и деревообработку.

Уникальные художественные ремёсла (ювелирное мастерство, чеканка по серебру, бисероплетение, вышивка и др.) формировались и передавались благодаря тесному контакту обитателей юрты разных поколений и сохране-

нию родовых отношений монголов-кочевников. Своеобразие искусства этноса отражено в декорировании экстерьера юрты. Красочные узоры «вписывают» монголгэр в экологический контекст. Среди вариантов орнамента доминируют мотивы облаков, водной ряби, гор, дополненные изображениями домашних животных (корова, лошадь, овца), растений (лотос, трава и др.), знаками монгольской письменности. В целом основой вектор художественной символики направлен на выражение любви к жизни.

Традиционная юрта не утратила своей значимости в XX – XXI вв. Известно, что около 1/3 этнических монголов Китая сейчас ведёт кочевой образ жизни вдали от цивилизации, предпочитая жить в сборных домах (оптимальный диаметр современной юрты – 5,1 м). Национальные традиции нашли продолжение в архитектуре и внутреннем убранстве жилых комплексов и общественных зданий. Стиль старинной юрты популяренв гостиничном бизнесе (рисунок 4). Несмотря на наличие современных гаджетов, стандартной кровати и ванной комнаты, дизайн интерьера демонстрирует художественную специфику искусства кочевого народа [8, с. 170].

Рисунок 4. Интерьер номера в современном отеле, стиль монголгэр, Китай, Внутренняя Монголия

Рисунок 5. Три павильона дворца мавзолея Чингисхана, Китай, г. Ордос

В национальном стиле оформлено современное здание «Столичной гимназии культуры меньшинств Внутренней Монголии» (г. Хух-Хото), ставшеев 2017г. Центром спортивных и культурных мероприятий, проводимых по случаю празднования 70-летия образования Автономного региона.Все три здания архитектурно-ландшафтного комплекса воспроизводят куполообразную юрту – символ Внутренней Монголии [9, с. 85].

Уникальная культура степных кочевников представлена в мавзолее Чингисхана (г. Ордос). В 1956 г. при его перестройке был возведён новый комплекс из трёх павильонов, соединенных коридорами (рисунок 5). Их купола выполнены в стиле юрты и покрыты глазурованными изразцами золотого цвета, сверкающими на солнце. Голубая плитка использована в верхней

части куполов для формирования любимого монголами облачного узора. О юртах напоминают и равносторонние восьмиугольные однослойные карнизы крыш восточных и западных павильонов.

Эволюция декоративного оформления семейного дома монголов отражает в художественных образах «маленькую вселенную» кочевого народа – его историю, мировосприятие, уникальную культуру. Преемственная связь искусства XXI в. с традиционным жилищем, семантикой и спецификой его декорирования служит одним из показателей самоидентичности монгольского этноса в процессе современной урбанизации.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Идеальное жильё: гениальные особенности монгольской юрты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://asiarussia.ru/news/20048/

2. 金光. 传统蒙古包木结构研究[J]. 呼和浩特: 内蒙古农业大学学报, 2010(1): 211–213 页. = Цзинь, Гуан. Исследование традиционной структуры юртового дерева / Гуан Цзинь // Хух–Хото: Издательство аграрного университета Внутренней Монголии. – 2010. – № 1. – С. 211 – 213.

3. 纳达楞古日布. 内蒙古岩画艺术[M]. 海拉尔: 内蒙古文化杂志社, 2000: 300. = Надаренгуриб. Наскальная живопись Внутренней Монголии / Надаренгуриб. – Хайлар : Изд-во культуры Внутренней Монголии, 2000. – 300 с.

4. 哈斯巴特尔. 蒙古族传统文化图鉴[M]. 呼和浩特: 内蒙古人民杂志社, 2002: 266. = Хасбаатар. Иллюстрированная книга о традиционной монгольской культуре / Хасбаатар. – Хух–Хото : Народное изд-во Внутренней Монголии, 2002. – 266 с.

5. 马世雯. 蒙古族文化史[M]. 昆明: 云南民族杂志社, 2000: 331. = Ма, Шивен. История монгольской культуры / Шивен Ма. – Куньмин : Изд-во национальностей Юньнани, 2000. – 331 с.

6. 恩和扎亚.新型蒙古包研究[J].石家庄:价值工程杂志社,2016(5): 113–116页. = Энхезая. Новое исследование юрты / Энхезая // Шицзячжуан. Журнал «Ценностная инженерия». – 2016. – № 5.– С. 113 – 116.

7. 贾京涛. 传承, 转换, 创新 – 现代新蒙式建筑创作设计[J]. 长沙: 中外建筑杂志社, 2013(7): 114–117 页. = Цзя, Цзинтао. Наследование, трансформация, инновационно–современный новый монгольский архитектурный дизайн / Цзинтао Цзя. // Чанша. – 2013. – № 7. – С. 114 – 117.

8. 李祁.蒙古族传统装饰图案在建筑中的运用[J].深圳:现代装饰杂志社, 2015(10): 170页. = Ли, Ци. Применение монгольских традиционных орнаментов в архитектуре / Ли Ци // Шэньчжэнь: журнал современного декора. – 2015. – № 10.– С. 170.

9. 栗壮志.城市化进程中民族艺术的社会文化认同探究[J].贵阳:贵州民族研究杂志社, 2018(2): 84 – 87页. = Ли, Чжуанчжи. Исследование социокультурной идентичности национального искусства в процессе урбанизации / Чжуанчжи Ли // Исследование социокультурной идентичности национального искусства в процессе урбанизации. – 2018. – № 2. – С. 84 – 87.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается уникальный объект мирового культурного наследия – монгольская юрта, её устройство и художественное оформление. Особое внимание уделено символике элементов экстерьера и интерьера семейного жилища, воплощающих мировосприятие кочевого народа. На примере артефактов автономного района Внутренней Монголии (КНР) представлено влияние традиционного жилища на современную городскую архитектуру.

SUMMARY

The article examines a unique object of the world cultural heritage - the Mongolian yurt, its structure and decoration. Particular attention is paid to the symbolism of the elements of the exterior and interior of the family dwelling, embodying the worldview of the nomadic people. On the example of artifacts of the Autonomous Region of Inner Mongolia (PRC), its influence on modern urban architecture is presented.

***Федорец Я. В.***

# ПРЕОБРАЗОВАНИЯ НАТЮРМОРТА В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ (2000 – 2020 ГГ).

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Развитие натюрморта в контексте белорусской живописи 2000 – 2020-х годов подчинено общим процессам преобразований и обновлений изобразительного искусства, существующего сегодня в общем социокультурном пространстве постмодерна.

Постмодернизм в современном белорусском натюрморте проявляет себя в различных формах, проникает и взаимодействует с традиционными подходами работы над картиной. Не оставлены в стороне от изменений и установленные жанровые параметры, функциональные взаимосвязи между основными элементами композиции. Творческая практика белорусских художников показывает, что натюрморт в живописи 2000 – 2020-х годов преобразовывается. Авторы пишут произведения в русле традиционной реалистической живописи, синтезируют между собой различные подходы, средства выразительности стилистических направлений прошлых столетий и наслаивают их на современную реалистическую живопись. Вместе с тем, художники свободно повторяют или цитируют известные произведения искусства, намеренно разрушают казуальные, межпредметные связи в картине и логику развития мотива, тяготеют к различным эстетическим и художественным системам ради создания новой целостности со своими закономерностями построения образа. Постмодернистское мировоззрение нашло своё воплощение в

натюрмортах А. Некрашевича, А. Петкевича, А. Бельского, Р. Вашкевича, А. Доманова, О. Мельник-Малаховой, А. Демидова, А. Болдакова, И. Семилетова и других.

В современном натюрморте изменяются межпредметные связи и их функции в произведении. В работах О. Прусова, И. Семилетова, А. Болдакова, А. Демидова происходит присвоение предметам человеческих характеров и отношений, отчего меняется их первоначальный смысл. Это может быть следствием деперсонализации, отстранения художника от внутреннего мира человека. В таких композициях есть игра, выраженная в выделении характерных черт предметов и выстраивании особого ритма между вещами.

Работы А. Демидова «Цветы и груши» (2012), «Три тыквы» (2016), «Двое» (2017), «Разговор» (2018) и другие отличаются не только живописной трактовкой, но попыткой наделить вещи человеческими характерами, эмоциональным наполнением и взаимоотношениями. На это указывают трактовка предметных форм, их игровое расположение в пространстве холста и внутренние межпредметные связи в картине, сравнение предметов и наделение особыми чертами «главных героев» натюрмортов.

В серии произведений А. Болдакова «Грёзы» (2014) различные вещи расположены нетрадиционно для структуры композиции натюрморта. Художник разместил их друг на друге вдоль центральной вертикальной оси, будто отобразив цирковой трюк, сделанный предметами. В картинах нет стола и намечено условное пространство. В натюрморте А. Болдакова «Fabula» (2014) показан бытовой сюжет из жизни людей с причинно-следственными связями, который разыгрывают предметы. На это указывает театральность постановки и размещения вещей в композиции. Художник сопоставил мир человека и предметов, наделив последний характеристиками первого.

В серии натюрмортов И. Семилетова «Скрытые взаимодействия» предметы в композиции вмещают невидимый, но явный смысл. В произведениях «Скрытые взаимодействия. 11:00» (2011), «Скрытые взаимодействия. 14:00» (2011), «Скрытое взаимодействие. 16:00» (2011) взаимоотношения между предметами выстраиваются наподобие человеческих с особой драматургией образа. Вещи, выбранные автором для картин, характерные, имеют свой собственный вид и красоту, а их расположение и ритм, сдержанный колорит, уплощение и трансформация предметной формы, её силуэтная трактовка подчёркивают их разницу, столкновение и напряжение между ними.

Особенностью современных натюрмортов является изменение жанровых границ и разрыв казуальных связей между предметами. Это отражается в структуре композиции, предметно-пространственных отношениях и функций вещей в картине. Натюрморт предстаёт как особая межжанровая форма или авторский жанр, сохранивший в жанровой памяти свои исконные параметры (изображение материального предметного мира), однако обновивший сюжетную поэтику и образный строй, отбросивший устоявшуюся систему построения композиции произведений, что расширило функциональную значимость предметов в картине.

В творчестве А. Доманова появился свой собственный жанр. Художник совмещает в работах две различные реальности, пытаясь в настоящее и обыденное привнести историю, культуру, дыхание прошлого, обновив такой приём как «картина в картине». Изображение фрагментов классических произведений живописи в его натюрмортах «Равновесие» (2012), «Живопись» (2013), «Архитектура» (2014), «Философия» (2015) напоминают эффект «палимпсеста». Произведения живописи прошлого вступают в новые связи и наслаиваются на современность, входят в подчинение иных закономерностей в картине. Культура и история буквально вошли в жизнь человека, прячутся за и внутри обыденных предметов, расширяют свои границы до вещей больших и материальных, расположенных в интерьере и мире реальном. Все предметы, которые автор включает в свою композицию, оказываются втянуты в предметно-пространственные отношения, становятся частью структуры натюрморта, приобретают его черты. В произведениях «Натюрморт с яйцом» (2016), «Межжанровое» (2019) художник разрушает границы и параметры жанра, отчего произведения приобретают иное, отстранённое от предметной реальности натюрморта смысловое значение.

Произведения О. Мельник-Малаховой имеют черты концептуального искусства – отношение к предмету в её произведениях обновлено. Многие картины-натюрморты художницы напоминают концепты. Предметный мир в работах О. Мельник-Малаховой представлен одной-двумя вещами, которые на картинной плоскости приобретают особый смысл. Так, в произведениях «Пустая вешалка» (2020), «Стрекоза» (2020) художница даёт возможность зрителю досочинить, представить вещь и связанную с ней историю. В отличие от привычных параметров натюрморта здесь нет стола, который служит опорой предметам. Произведения художницы невозможно отнести к какому-либо жанру, однако вещный мир указывает на черты натюрморта и обновлённое к нему отношение.

В картине «Натюрморт» (2020) А. Бельского предметы расположены в нетипичном для натюрморта треугольном холсте. Усиливает отход от традиционных параметров жанра система предметно-пространственных отношений: в условной глубине работы в изображениях серпа и молота размещены плоды природы. В другом произведении «Бог в помощь» (2021) А. Бельский помещает большого размера самовар в космос, что является странным явлением и не подчиняется какой-либо логике. Космический корабль был заменён автором на самовар, вокруг которого находятся космонавты в скафандрах. В ироничном ключе сопровождает это произведение название «Бог в помощь», что увеличивает противоречивость достижения науки и религии.

В триптихе «Фокус» (2000) А. Некрашевича «действующими лицами» являются гранёный стакан и ложка. Художник задал действие внешне статичной композиции, показав стадии «фокуса» со столовыми приборами. Раздробление и изменение восприятия предметов на последнем холсте – это результат проведённой игры автора, при которой материальные вещи способны деформироваться в абстрактные и менять свои причинно-следственные связи в пространстве картинной плоскости.

Живописные произведения предыдущих столетий являются объектом для интерпретации и создания современных произведений, используются в качестве прямого предмета изображения. Включаемая новая вещь в готовую композиционную или пластическую форму перестаёт быть вещью, становится объектом в пространстве картины и теряет свои природные, ассоциативные и семантические связи. Среди ярких черт проявления постмодернистской культуры в живописных произведениях следует отметить использование симуляций или симулякров, в основе которых лежит интерпретирование интерпретируемого, разработка реальной формы на основе нереальной. В натюрмортах Р. Вашкевича, А. Некрашевича, А. Петкевича, А. Доманова, А. Бельского и других встречается использование готовых художественных форм, а также их преобразование, осуществляемое в контексте современной жизни и культуры. Цитирование и реплики узнаваемых образов, симуляция стилистического языка и использование симулякров, извлечение предметов из естественного для них окружения или смыслового контекста, размещение их в новой, противоречивой или несвойственной среде являются характерными чертами творчества художников.

Для композиций натюрмортов А. Некрашевича, Р. Вашкевича, А. Петкевича характерна игра как стиль мышления и ключевой элемент в

структуре картины. Изображение трактуется как зашифрованный текст, который имеет релятивистский характер и неоднозначность интерпретации.

А. Некрашевич создал несколько произведений, интерпретирующих мотив работы В. ван Гога «Едоки картофеля» (1895). Сюжет конца XIX в. представлен в творчестве автора через натюрморты – «Едоки картофеля» (2007), «Едоки картофеля» (2008). Структура этих работ похожа на игровое поле, в пространстве которого размещены предметы. Художник отдал предпочтение мотиву нидерландского художника и иронично истолковал его в соответствии с сегодняшними бытовыми реалиями. Если у В. ван Гога в картине изображена группа крестьян, то здесь главные роли отведены колорадским жукам – вредителям картофельных культур. Подчёркивает игровое начало произведений ритмичное составление предметов и пауз между ними в композиции, а также упор на средства выразительности графики, объёмная трактовка предметных форм. Яркими примерами отхода от традиционного понимания жанра и живописной симуляции являются круглые работы А. Некрашевича, объединённые общей темой, – цветочные натюрморты. «Цветы» (2015), «Цветы» (2017) притворяются картинами XVII – XVIII вв., оригиналы которых скрываются за рассмотрением их в калейдоскоп. В результате такого подхода натюрморт теряет линейную перспективу, выстраивание предметных планов в пространстве и сам предметный ряд, так как его элементы превращаются в повторяемый орнамент цельного мозаичного панно.

В работах «Почищенный лимон, откушенная булка» (2001), «Немного жёлтого» (2011) Р. Вашкевич повторяет В. Класа («Натюрморт с лимоном, устрицами и хлебом», 1633 г.) и П. Сезанна («Фрукты», около 1879 г.). Картины художника развивают такие постмодернистские подходы, как трансплантация новых предметов в уже готовые формы, а также композиционное, стилистическое копирование классического наследия живописи предыдущих столетий. Таким образом не только преобразовывается оригинальное произведение, сочетаются прошлое и настоящее, наслаиваются различные, зачастую противоположные культурные коды, но и меняется содержание, внутренние взаимосвязи между предметами. Используемые подходы обуславливают обновление интерпретации и изменение смыслового плана картины. Виртуозность живописного исполнения Р. Вашкевича «под старых мастеров» заставляет усомниться зрителя в том, какой натюрморт перед ним экспонируется – оригинал или умело сделанная копия.

А. Петкевич обращается к голландским натюрмортам как к прообразам для своих будущих произведений, внедряя в них новую форму и наделяя её новым смыслом. «Натюрморт с лимонкой» (2012) стилистически, линейно-перспективно, ритмически и композиционно повторяет произведения «малых голландцев», однако слева в натюрморте среди богатого ковра и светских предметов на углу стола расположены не лимоны, а две «лимонки» – военные гранаты. В контексте нового произведения осуществлённая автором пластическая трансплантация предмета наделяет его принципиально противоположным смыслом. Игра с названиями работ, их смысловым и визуальным наполнением является характерной чертой всего творчества А. Петкевича [2]. Оригинален по замыслу натюрморт «Завтрак танкиста» (2014). Живописец обращается к мотиву битой дичи, помещая её на переднюю часть танка. Мотив приобретает иное значение: сопоставляются культурные эпохи, их вкусы и идеалы, а также живое и неживое, природа и сотворенный руками человека материальный мир.

Тактичное повторение стилистических и живописных приёмов имеет под собой не стремление повторить реальность, сотворить её на холсте, а отобразить мировоззрение и картину мира современного общества постмодерна с его клиповым мышлением, игрой с историей, культурой, жизнью и возможностью сосуществовать разным системам. Произведения являются результатом продуманного плана художников, отчего предметы и предметно-пространственные отношения в картине не подобны жизни, так как самой жизни в произведениях нет.

Сюжеты и мотивы для натюрмортов берутся из повседневности, истории, искусства, кино. В произведениях разрушается последовательность действия и времени. Натюрморт преобразовался и приобрёл обновлённую внутреннюю систему построения образа, представляя собой отражение субъективного видения автора, его личную модель мира, отчего картина представляет собой единичный пример предметно-пространственных построений, присущий только его творчеству.

Для натюрмортов представленных художников характерно особое отношение к развитию живописной пластики – оно не является приоритетным. Живопись и пластический язык авторов выстроен скорее на рациональном подходе к трактовке предметной формы [1]. Весь упор сделан на смысловую сторону произведения, его образ и на текстуальность. Принципиально важно контекстуальное окружение, то есть определённого рода компенсатор отсутствия пластических поисков.

Сегодня наряду с традиционными подходами характерны и иные формы работы с натюрмортом: выход за его жанровые границы, обновление функциональных, причинно-следственных связей, попытки его преобразовать изнутри, изменить внутреннюю логику. Меняются предметно-пространственные отношения и взаимоотношения между предметами, используются симуляции, симулякры. За изменением жанровых характеристик стоит преобразование композиционной структуры, попытка вынести натюрморт в другую плоскость, преобразовать и трансформировать его внутреннюю структуру, представить в изобразительном искусстве его новую форму. Также важной особенностью современного натюрморта является выстраивание его по законам сюжетно-тематической картины с принципиально значимым содержанием и замыслом.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Жук, В. І. Сучаснае выяўленчае мастацтва Беларусі / В. І. Жук // Беларускі гістарычны часопіс. – 2011. – № 8. – С. 37 – 44.

2. Федорец, Я. В. Особенности натюрморта в белорусской живописи 1990 – 2010-х годов / Я. В. Федорец // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища), Витебск, 20-21 декабря 2018 г. / ВГУ им. П. М. Машерова ; редкол. Е. О. Соколова (отв. ред.) [и др.] – Витебск, 2018. – С. 78 – 81.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается современный белорусский натюрморт. Среди многообразия произведений, выполненных в этом жанре в 2000 – 2020-е годы, выделяется группа работ, которые отражают влияние на живопись постмодернизма. Натюрморты А. Некрашевича, А. Петкевича, Р. Вашкевича, А. Доманова и других отличаются особой композиционной трактовкой произведений, преобразованиями в функциональных взаимосвязях и изменением казуальных связей между предметами, симуляцией времени и живописных, пластических подходов, а также использованием симулякров.

SUMMARY

The modern Belarusian still life discusses in the article. Among the variety of paintings, that performed in this genre in the 2000s – 2020s, a group of works reflect the influence of post-modernism on painting. The still lifes of A. Nekrashevich, A. Petkevich, R. Vashkevich, A. Domanov and others are distinguished by a special compositional interpretation of works, transformations in functional relationships and changes in casual connections between objects, simulation of time and pictorial, plastic approaches, and the use of simulacra.

***Фёдорова А. В.***

# СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К АРХИТЕКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ВНУТРЕННИХ МУЗЕЙНЫХ И ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Современные музейные и выставочные пространства выступают в роли самостоятельных архитектурных и арт-объектов, которые помимо функции хранения музейных ценностей становятся часто актуальными общественными зонами города, интегрированными с его инфраструктурой и выполняющими разнообразные функции. Внешний архитектурный образ может как диктовать строение и концепцию интерьера музея, так и полностью быть от него независимым.

Формируя физическую оболочку для хранения и экспонирования коллекций, архитектор создаёт особое музейное пространство со своей уникальной атмосферой и продуманным сценарием движения, вовлекает посетителей в мир искусства, воздействуя на них только ему присущими средствами художественной выразительности: формами и пропорциями пространства, цветовым решением, фактурой материалов, освещением. Архитектурные композиции современных музеев не только дают представления о месте и времени их создания, тематической направленности хранящихся в них коллекций, но и предлагают различные программы, сценарии современных визуальных практик [1].

Сегодня мировая архитектурная практика демонстрирует большое разнообразие подходов к организации интерьерных пространств, отвечающих условиям нового социокультурного контекста. Подходы включают трактовку внутренней среды здания как пространства, интегрированного с городской и природной средой, обладающего способностью эмоционально-чувственного воздействия на человека, качествами художественно-образной выразительности, трансформируемости, интерактивности.

Выделяется несколько магистральных тенденций в организации архитектуры музейных пространств. Первая – тенденция к повышению значимости музеев как общественных пространств, включению их в структуру городских связей и использованию в качестве многофункциональных объектов. Характерными подходами являются: раскрытие внутренних пространств в городское и природное окружение, создание полуинтерьерных «промежуточных» пространств с возможностью их функционирования как экспозиционных площадок, организация экспозиций в природной среде, возможность

трансформаций помещений, применение трансформируемого мобильного экспозиционного оборудования; включение городских кафе, библиотек, медиатек, конференц-залов, открытых рекреационных двориков и амфитеатров в структуру музейных и выставочных комплексов с возможностью проведения в них различных культурных и образовательных мероприятий; организация возможности прохода пешеходов через музейные здания, находящиеся разных зонах города, для активизации их роли в инфраструктуре городских связей.

Вторая тенденция, влияющая на решение интерьеров музейных зданий, – их трактовка как арт-объектов. Характерные подходы: использование цифровых технологий проектирования, создание архитектурных сооружений в виде скульптуры, инсталляции, кинетического перформанса, объекта дизайна, включение в структуру зданий живых растений (сады на эксплуатируемых кровлях, террасах, во внутренних двориках); применение художественно выразительных орнаментальных поверхностей из параметрических паттернов (создающих игру световых бликов в интерьере), интерактивных приёмов взаимодействия с человеком. Концепции интерьеров строятся на основе режиссуры движения и восприятия пространства в музеях и галереях, с использованием светотеневой драматургии, разнообразия ракурсов, включения в сценарий осмотра экспозиций пауз с возможностью отдыха, восприятия открывающихся панорам природных и городских ландшафтов, а также дизайнерской мебели, светильников, играющих в пространстве галерей роль арт-объектов. Концепция интерьеров часто включает в восприятие пространства и экспонируемых объектов игровую интригу, созданную архитектурными и художественными средствами для повышения активности диалога с посетителем; предусматривает условия для проведения в пространствах галерей различных художественных акций, перформансов.

Концепция перетекающего пространства и органичной интеграции в естественную среду реализована в архитектуре Музея естественной истории в Шанхае архитектором Ральфом Джонсоном (Perkins+Will, 2015 г.). Характерное для китайской культуры стремление к слиянию с природой передано с помощью искусственной имитации архитектурными средствами ландшафта. Форма и организация архитектурной структуры напоминает раковину наутилуса. Музей имеет тридцатиметровый атриум, сад и пруд под открытым небом. Характерным элементом пространства является обилие остекления и клеточная структура центральной стены, подобная внутреннему строению растений. Поэтому интерьер насыщен светом и характеризуется эффектом

перетекания в природу. Клеточная структура стены включает дополнительную игру отражений и теней. Пространство организовано многоуровневым членением и имеет спиралевидную динамику движения. Интерьер выполнен в белом цвете с добавлением тёплого тона дерева и акцентов в виде озеленения. Функционально здание, помимо выставочных площадей, включает 4D-театр и трансформируемые помещения.

Также здание обладает «умной» биоклиматической системой, в которой интеллектуальная оболочка регулирует приток солнечного света. Пруд внутреннего дворика обеспечивает охлаждение за счёт испарения, аккумулирует переработанную дождевую воду, накопленную растительностью крыши. Температура здания регулируется геотермальной системой, которая использует энергию земли для обогрева и охлаждения. По словам Р. Джонсона, «благодаря своей интеграции с участком здание представляет собой гармонию человека и природы и является абстракцией основных элементов китайского искусства и дизайна» [2].

Внутренний объём футуристического музея «Liyang Museum» (CROX, Китай, 2019 г.) сформирован органической архитектурой внешней оболочки. Конструктивно здание состоит из двух основных объёмов: зелёные холмы в основании и верхний этаж в форме музыкального инструмента *Jiaoweiqin* (разновидность цитры), где находятся выставочные залы, а также смотровая площадка на крыше. Два объёма образуют открытый внутренний дворик. Нижняя часть музея, где расположены холл, общественное пространство, лекционные аудитории и офисы, сливается с окружающим ландшафтом. Интерьер имеет светлое перетекающее пространство, позволяющее естественно передвигаться человеку по маршрутам, повторяющим очертания объёма.

Музей искусств и истории города Ордоса интригует органическими формами архитектуры, характерными для стран Азии (MAD, Внутренняя Монголия, 2011 г.). Во внешнем облике здания интерпретируется образ гальки, лежащей на песке пустыни. Общая оболочка изолирует внутреннее пространство от окружающего города. Входная группа напоминает вход в пещеру, вызывая интерес у посетителя. Интерьер решён контрастно внешней суровой форме и характеризуется свободными пространствами и светлыми тонами. Его структурное построение подобно лабиринту. Холл, оформленный деревянными панелями, образует единство с плавно вырастающей из объёма мебелью. Выразительный пещерообразный эффект усилен дневным светом, поступающим через остеклённый проём крыши, распространяясь по интерьеру благодаря светоотражающему покрытию стен. Криволинейные поверх-

ности и формы, имитирующие горные образования, делят пространство на несколько экспозиционных залов, открывающих вход в центральный атриум и соединённых лестницами-мостиками сложной траектории.

Сегодня всё чаще реконструированные исторические здания используются в качестве музейных и выставочных пространств с целью вдохнуть в здание вторую жизнь и привлечь внимание посетителей. Примером такого переосмысления является Королевский музей Онтарио в Торонто. Здание приобрело современный, уникальный и интригующий образ за счёт пристройки в деконструктивистском стиле, решённой в виде пронизывающих здание XIX в. гигантских кристаллов (арх. Д. Либескинд, Bregman + HamannArchitects, 2007 г.). Внешние поверхности нового объёма отделаны алюминием и стеклом, что придаёт ему аллюзию кристаллической формы. Ломаные формы пяти сложных объёмов пристройки формируют неожиданные эффекты и ракурсы во внутреннем пространстве. Главный объём включает вестибюль, атриум и центральную лестницу, ведущую через пять этажей. Вестибюль представляет собой свободную площадь, в которой контрастными темами выступают фасад в неороманском стиле и современный почти монолитный объём с белыми поверхностями. Вестибюль связан с атриумом, пересекаемым узкими мостиками между восточными и западными залами экспозиции. Криволинейная лестница придаёт дополнительную динамику интерьеру. Современные выставочные залы музея имеют резкую смену наклона плоскостей стен и потолка, образованных внутренними поверхностями кристалла. Специально направленное и линейное освещение подчёркивает сложную динамичную форму пространства. Как и многие выставочные галереи и музеи, Королевский музей совмещает в себе галереи, рестораны, многофункциональный вестибюль, офисы и другие помещения [3].

Исследователь архитектуры Курт Кольштедт утверждает, что учёт исторического контекста, независимо от того, соглашаться с ним или отрицать, в конечном итоге приведёт к более богатой и увлекательной архитектурно-пространственной среде. При этом многие проекты не могут преодолеть «тонкую грань между контекстом и современностью». Иногда инновационные приёмы в контексте исторической застройки способны вызвать шок от их присутствия, однако впоследствии новое сооружение выступает в качестве образца архитектуры. И это можно рассматривать как вариант «эффекта Бильбао» [4].

Эту мысль подтверждает музей современного искусства Кунстхаус в австрийском Граце (арх. П. Кук, К. Фурнье, 2003 г.), который выглядит как пришелец среди старинной застройки квартала, являясь при этом биоморфной доминантой в инновационном стиле блобитектуры. Умная структура железобетонного здания выполнена из акриловых панелей со встроенными гальваническими элементами, позволяющими вырабатывать энергию. Здесь применён медиа-фасад «BIX», выполняющий роль инсталляции в тёмное время суток. Дневной свет поступает внутрь через трубки-сопла верхней части здания. Интерьер музея выглядит как борт космического корабля. Чёрный геометрический объём подчёркивается освещением и голубой подсветкой. Контрастным ему тёплым тоном выступает деревянная отделка участков стен и мебели. Потолок представляет собой структуру из световых колодцев в форме многогранников. Футуристический эффект интерьерного пространства подчёркнут устройством наклонной ленты траволатора, ведущей на остеклённую смотровую площадку. Музей также выполняет роль культурного центра города, включающего, помимо выставочных залов, помещения для семинаров и конференций, кафе и книжный магазин.

Музей современного африканского искусства «Zeitz MOCAA»в Кейптауне (арх. Т. Хизервик, ЮАР, 2017 г.) размещён в реконструированном здании силосного элеватора 1920-х годов. Сооружение состоит из 42 бетонных труб, фрагменты которых заменены стеклянными конструкциями. Верхняя часть здания имеет надстройку из железобетонного каркаса, создающего кубические ячейки, заполненные полусферическим стеклом. В форме здания и интерьере прочитываются ассоциации с кафедральным собором. Пространственно-световая драматургия усиливает ощущение сакральности постройки. Внутреннее пространство трактовано как атриум, пронизанный светом. Восприятие тянущегося ввысь помещения построено на рисунке среза бетонных труб, которые играют роль колонн и формируют сложную ячеистую структуру. Здание имеет множество выставочных пространств, запасники, мастерские для реставрации, библиотеку, ресторан, отель и сад скульптур на крыше.

Актуальные концепции мировой архитектурно-художественной практики находят воплощение и в современных зданиях белорусских музеев. Музей истории Великой Отечественной войны (арх. В. Крамаренко, В. Никитин, А. Гришан, Минск, 2013 г.) в отличие от европейских и азиатских примеров предусматривает комплексный подход к взаимодействию здания с окружающей средой. Концепция ансамбля состоит в формировании целостной структуры, объединяющей мемориальный курган, современный объём музея, про-

изведения монументальной скульптуры, ландшафтно-парковое окружение и застройку проспекта Победителей. Пространство центрального демонстрационного зала имеет сложную траекторию, пересекается стеклянными мостиками, включает композиции наклонных опор, внося разнообразие ракурсов и усиливая эмоциональную драматургию. Перетекание внутренней среды во внешнюю происходит за счёт больших поверхностей остекления, открывающих виды на парк и городскую среду. Кульминационный зал Победы накрыт стеклянным куполом, сквозь который проникают потоки света, придающего атмосфере музея оттенок сакральной возвышенности и вневременности.

Пристройка к зданию Национального художественного музея в Минске (арх. В. Белянкин, интерьеры – арх. А. Ермолин, 1990-е – начало 2000-х гг.) является примером концепции «здания-города». Лаконичный объём здания имеет в структуре центральное крестообразное в плане двухсветное пространство, перекрытое фонарём полуцилиндрического очертания, разделившим объём на экспозиционные залы. Интерьер отличается светлыми пространствами с использованием постмодернистских приёмов в оформлении стен зоны, объединяющей залы. Центральное пространство музея трактовано как пешеходные улочки в историческом центре города со стенами-фасадами, облицованными под природный камень, и стилизованными архитектурными элементами: колоннами, портиками, фронтонами, арочными окнами с балюстрадами. Дополнительные световые потоки создают атмосферу и акцентируют ключевые элементы пространства.

Археологический музей в Турове (арх. А. Миргородский, «Полесьепроект», 2005 г.) размещён на территории исторического городища. Внешний облик основан на создании цельного двускатного перекрытия над фундаментом церкви XII в. Силуэт церкви воссоздан в витраже торцов здания. Постройка включает в себя экспозиционный зал, билетную кассу, помещение персонала, технические помещения. Экспозиционный зал разбит на ячейки (6х3 м) для размещения экспонатов. Интеграцию внутреннего пространства здания с внешней средой обеспечивает обширное остекление по периметру. Это важно для восприятия экспонируемого фундамента церкви и представления существующей в прошлом картины.

Природно-экологический музей Полоцка (художественное решение В. Шаппо, 1990 – 2005 гг.) является примером реконструкции здания водонапорной башни, памятника архитектуры 1953 г. Основной объём башни выполнен из силикатного кирпича. Фасады оформлены с применением декоративных неоклассических элементов по периметру (карнизы, сандрики, крон-

штейны), вход решён стилизованным порталом с колоннами и фронтоном. Реконструкция привнесла в архитектурный облик здания современную пристройку с лестничным блоком, выполненную из стекла и металла. Новый объём связан с башней переходами, верхняя площадка используется в качестве смотровой. Внутреннее пространство музея формируется центральной винтовой лестницей с выходами на четыре уровня. Экспозиция располагается по кругу каждого этажа. Такая динамика задаёт траекторию движения посетителя и даёт ощущение развития.

Таким образом, изучение мирового и отечественного опыта проектирования интерьеров музейных зданий конца XX – начала XXI в. позволяет выявить актуальные и эффективные приёмы и подходы, применяемые в их создании. Новые концепции формируются под влиянием идей модернизма, постмодернизма, деконструктивизма, органической архитектуры, приёмов высокотехнологичной цифровой архитектуры. В архитектуре и дизайне активно применяются «зелёные» концепции, развивающиеся в русле экологических и энергоэффективных подходов. Цифровая эпоха привносит принципиально новые проектные стратегии, внедряя стиль «параметризм» в его разнообразных проявлениях, например, в блобитектуре (Blobitecture). Можно выделить следующие подходы, применяемые в современных музеях: перетекание внутреннего и внешнего пространства; слияние интерьера с природной средой; интерьер как место для прочувствованного проживания; интерьер, изолированный от внешней среды; концепция «здания-города»; интерьер как сакральное пространство; интерьер как арт-объект, как пространство-лабиринт; интерьер как трансформируемое и интерактивное пространство; современный интерьер, интегрированный в реконструированное историческое здание.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бакушкина, Е. С. Архитектура современных музейных зданий. Формирование смысловых моделей / Е. С. Бакушкина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. – 2016. – № 34. – С. 102 – 108.

2. Shanghai Natural History Museum / Perkins+Will [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.archdaily.com/623197/shanghai-natural-history-museum-perkins-will?ad_source=search&ad_medium=projects_tab. – Date access: 05.03.2022.

3. Геологический феномен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archi.ru/world/4038/geologicheskii-fenomen. – Дата доступа: 05.03.2022.

4. Kohlstedt, K. Legible Cities: Fitting Outstanding Architecture into Everyday Contexts. [Electronic resource] / K. Kohlstedt. – Mode of access: https://99percentinvisible.org/article/legible-cities-fitting-outstanding-architecture-everyday-contexts/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com. – Date of access: 05.03.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются современные подходы к решению интерьерных пространств музейных зданий. Выделяются и характеризуются применяемые в создании интерьеров музейной архитектуры актуальные и эффективные приёмы и подходы. Фокусируется внимание на приёмах формирования интерьеров при реализации тенденций, представляющих здание музея как общественное пространство и арт-объект.

SUMMARY

The article deals with modern approaches to the interior spaces of museum buildings. Current and effective techniques and approaches used in the creation of museum architecture interiors are highlighted and characterized. The attention is focused on the methods of formation of interiors in the implementation of trends, representing the museum building as a public space and art-object.

***Чэнь Цаньбинь***

# ДЕМОКРАТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЯНЬАНЬСКОЙ ГРУППЫ КИТАЙСКИХ КСИЛОГРАФОВ 1930 – 1940-Х ГОДОВ

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Искусство ксилографии (гравюры на дереве) в Китае насчитывает не одно столетие своего традиционного существования. Были у него исторические взлёты и периоды консервативной зависимости от устаревших норм и правил. Особую новаторскую значимость ксилография начинает приобретать в 1930-е годы, когда в Китае происходят переломные исторические события, неоспоримо повлиявшие на будущее страны [1, с. 25].

В 1935 г. Великий поход Народно-освободительной армии завершился в северной части провинции Шэньси, в результате была основана антияпонская опорная база, а также в условиях острой борьбы за свободу начала развиваться китайская гравюра на дереве.

В городе Яньань была открыта Академия изобразительных искусств имени Лу Синя, которая готовила ксилографов для творческих демократических задач своего времени. Ксилография 1930 – 1940-х годов во многом была универсальным средством идейно-образного воздействия как на воинов Народно-освободительной армии, так и на сельских жителей, проживавших в освобождённых от врага районах и стремившихся получить большой урожай на родной земле [1, с. 34 – 35].

В периодике и монографических изданиях того периода отмечалась растущая популярность ксилографии, которая была на передовых позициях общественной и политической жизни, а графики часто вместо резца брали в руки бое-

вое оружие [2, с. 15]. Но эти материалы носят достаточно разрозненный характер и не позволяют увидеть общую картину исследуемой проблемы [1; 2].

Издания конца XX в. представляют важный этап выявления произведений яньнаньских графиков, находящихся в разных коллекциях, архивах, фондах и т. п. Всё это способствовало систематизации многих примеров и сведений для выявления художественных и идейно-тематических достижений в творчестве ряда графиков [5 – 7].

Гу Юань – выдающийся представитель Яньаньской группы художников. Во время обучения в Академии изящных искусств им. Лу Синя он создал множество гравюр на дереве: «Освоение целины», «Посевная», «Осенняя жатва», «Забор воды», «Перевозка травы» и другие. На гравюрах демонстрируются сцены обыденной жизни крестьян с севера провинции Шэньси. В 1940 г. художник создал гравюру «Отара овец», которая изображает обыденную для Северного Китая сцену сельской жизни: время возвращения овец с пастбища. Для творчества Гу Юаня не была характерна склонность к следованию концепциям, исходящим из политических веяний [3, с. 10]. В нём отражены непосредственные жизненные впечатления и переживания, умение в обыденном увидеть проявление важных жизненных перемен. С 1942 г. художник обращается в основном к многофигурным сюжетам из жизни крестьян. Например, на гравюре «Дело о разводе» изображена женщина, которая в присутствии свекрови и мужа требует от государственного чиновника возбудить дело о разводе (рисунок 1). Для того времени это было невиданным, выходящим за рамки возможного событием. Но художник принципиально стремился поддержать идею женской эмансипации, освобождение китаянок от «оков» средневекового института брака.

Рисунок 1. Гу Юань. Дело о разводе, 1942 г.

Гравюра «Заседание по вопросу снижения арендной платы» (1943) также является ярким примером социальных перемен. Старый помещик, стоящий перед крестьянами, уже утратил самоуверенность и заносчивость, но всё же не хочет смириться с тем, что надо считаться с законными требованиями простых людей.

В работах Гу Юаня в полной мере раскрываются трудолюбие, доброта, искренность, простодушие и другие положительные качества крестьян, подкреплённые чувством собственного достоинства и потребностью защищать свои права. Это – первые представители демократического гражданского общества нового Китая [3, с. 35].

Ли Цюнь – выдающийся мастер гравюры, который прилагал максимальные усилия для развития своего творчества. Он сумел воспользоваться мирной и вдохновляющей атмосферой Яньаня, впитывая знания и дополняя своё мировоззрение основами теории искусства, изучением примеров демократической европейской графики и т. п. [5, с. 45].

Его этапное произведение – гравюра «Утоление жажды» (1941), где представлен обобщённый образ крестьянина. В качестве модели автор взял местного крестьянина, запечатлев его в то мгновение, когда он пьёт из кувшина. Ли Цюнь применил способ детальной гравировки, подчёркивая каждый мускул натруженных рук. Показан здоровый телом и крепкий духом человек труда (рисунок 2).

Рисунок 2. Ли Цюнь. Утоление жажды, 1941 г.

В гравюрах «Заготовка леса», «Пейзаж с изображением Академии изящных искусств им. Лу Синя» (1941) Ли Цюнь выявил новые возможности

в изображении пейзажных мотивов с использованием следующих персонажей: солдат, дровосеков, извозчиков, даже яньаньских художников, которые сгруппировались у входа в неоготический храм, где располагалось их учебное заведение.

«Жизнь в достатке» (1943) – первая созданная Ли Цюнем в то время цветная гравюра на дереве. Произведение непосредственно отражает изменения, которые произошли в жизни людей в пограничных районах на стыке двух или нескольких провинций, освобождённых от японских захватчиков. У крестьян много одежды и еды, вся семья радуется и веселится. Автором были освоены методы создания вырезок из бумаги «цзяньчжи» и новогодних лубочных картинок «няньхуа», он проявлял интерес к их лаконизму и декоративности. Явным признаком интерпретации этих методов является гравюра «Помощь народу в починке прялок» (1944). Это групповое изображение женщин из освобождённых деревень. В их выразительных образах нет ни одной случайной детали. Всё предельно ясно и лаконично [5, с. 47 – 49].

В таком же ключе решена гравюра «Добродетельная Сяогу» (1944). Девушка хочет совершенствоваться в грамоте, а свекровь не приветствует стремления к знаниям. Это отражение конфликта между прогрессивными изменениями в обществе и консервативными силами. Изображение отличается простотой, фон отсутствует, сюжет полностью выстроен на мимике, движениях персонажей.

Наиболее значимое графическое произведение в творчестве Цзян Фэна «Политические узники Гоминьдана» и «Борьба за ликвидацию» (1942), где он опирается на свой опыт дважды арестованного революционера. Его персонажи заключённых борцов за свободу отличаются мужеством и непоколебимостью, большой силой духа. Цзян Фэн занимал должность директора художественного отдела Академии изящных искусств им. Лу Синя, активно организовывал мероприятия по обсуждению и созданию новогодних лубочных картинок «няньхуа». Созданная им ксилография в народном стиле «Хорошая учёба» (1944) снискала большую популярность среди местного населения. В этом также отразилась творческая связь художников Яньаньской группы с народными традициями и их идейно-образной модернизацией [5, с. 57].

Ма Да является одним из первопроходцев батального жанра китайской гравюры. Созданные в 1938 г. гравюры «Оборона во время Великого Северо-Западного похода» и «Бомбардировка японского корабля Изумо» производят сильное впечатление, обусловленное ярким контрастом чёрного и белого. Но стиль и тематика его гравюр, созданных после Форума по вопросам литера-

туры и искусства в Яньане (1943), существенно изменились («Уборка навоза», «Вращение жерновов», «Сжигание образов, искоренение суеверий» и др.).

Наилучший в этом плане пример – гравюра «Вращение жерновов» (1944). Силуэт крестьянки, перемалывающей соевые бобы, выразительный и изящный, она ритмично идёт вслед за осликом. Всё это придаёт произведению яркий колорит и помогает передать особенности трудовых будней. Много новшеств вводит художник и в методы гравировки. Изобилие разнообразных эффектов создаётся с помощью комбинации линий различной длины, толщины и изменения сплошных и пунктирных штрихов резцом, что стало его авторским изобретением [4, с. 53].

Среди группы яньаньских художников утончённые произведения Лю Сяня отличаются своей скрупулёзной и детальной гравировкой. Он работал в Академии изящных искусств им. Лу Синя и в Союзе спасения культуры Шэньси-Ганьсу-Нинсяского пограничного района, а также служил в Новой 4-й армии Китая [6, с. 121]. Поэтому в его работах 1940-х годов отмечается большой диапазон тем и идей. Например, пейзажные мотивы «Пейзаж Яньаня» «Ремонт яодуна», «Катание на коньках по Яньхэ» наполнены активным движением и живыми впечатлениями от природных мотивов и мирных занятий людей.

В гравюрах Лю Сяня также отражена и боевая тема: «Внезапный удар по врагу в Хэдянь», «Строй “гусиного пера”», «Удар из засады по поезду врага» и другие. В его миниатюрных композициях, как правило, выгравировано множество персонажей, которые совершают разные действия и отличаются мимикой, что встречается очень редко и свидетельствует о виртуозном стиле мастера торцевой гравюры [6, с. 154].

Цзяо Синьхе – художник-гравёр, получивший образование в Академии изобразительных искусств им. Лу Синя. В созданной им в 1938 г. гравюре «Договор о работе крестьянской семьи» уже проявляются первые ростки творческой индивидуальности, имеющие признаки народного стиля.

Весной 1941 г. Цзяо Синьхе отправился за творческими впечатлениями во Внутреннюю Монголию. После возвращения в Яньань он создал ряд гравюр, отражающих жизнь степного народа. Например, композиция «Пастушка» считается его этапным произведением. Монгольская девушка, пасущая овец, поднимает новорожденного ягнёнка, её лицо светится искренней заботой и радостью (рисунок 3).

Рисунок 3. Цзяо Синьхе. Пастушка, 1941 г.

Цзяо Синьхе зарекомендовал себя как перспективный и одарённый гравёр. В 1948 г. вместе с воинскими подразделениями он отправился на юг, где погиб, преждевременно завершив свой творческий путь [7, с. 65].

Ся Фэн также является успешным выпускником Академии изящных искусств им. Лу Синя и одним из активных молодых гравёров того времени. В репрезентативном произведении «Взять на мушку» отображён эпизод проходивших в освобождённых районах массовых мероприятий по тренировкам в военном деле. Здесь утверждается решительность и сознательность крестьян, которые готовы к защите своей свободной Родины.

Ся Фэн создавал многочисленные гравюры для популярных книжек в картинках, а также гравюры в стиле вырезок из бумаги «цзяньчжи».

Перечислим и некоторых яньаньских художников-гравёров, о которых не сохранилось достаточно сведений, известны лишь отдельные произведения 2-й половины 1940-х годов [7, с. 101]. Это работы Чжан Вана «Восьмая армия помогает соотечественникам-монголам в сборе урожая», «Создание избирательной группы Яньаня»; гравюра Ци Даня «Предупредительные меры подготовки на случай засухи», работы Ван Люцю «Пропаганда гигиены», «Отмщение за погибшего»; произведения Чжан Инсюэ «Пейзаж северной Шэньси», Чэнь Шуляна «Детский дом в Яньане», Го Цзюня «Пропаганда родовспоможения нового типа», «Выкапывать дикие растения» и другие. Несмотря на разный художественный уровень этих гравюр, они дают правдивое представление о новой жизни в освобождённых районах, играют просветительскую и вдохновляющую роль, активно дополняют общую картину достижений мастеров Яньаньской группы того времени [7, с. 195].

Яньаньские мастера ксилографии 1930 – 1940-х годов оставили глубокий след в китайском искусстве печатной графики, сумели отразить яркие события жизни своего времени, добились высоких художественных достижений как в технических инновациях, так и в раскрытии самых разных тем и образов. Они сумели создать примеры нового национального стиля китайской графики, в котором органично совмещаются народные традиции вырезок из бумаги и лубочных картинок с профессиональным искусством ксилографии.

Выпускники Академии изобразительных искусств Гу Юань, Ли Цюнь, Цзян Фэн, Ма Да, Лю Сянь, Цзяо Синьхе, Ся Фэн и другие ярко и выразительно передали темы вооружённой борьбы за свободу и самоотверженного труда китайского народа на благо Родины в самый сложный и напряжённый период истории Китая первой половины прошлого века. Среди их произведений был создан ряд выдающихся ксилографических композиций, которые можно считать классикой национального изобразительного искусства.

Яньаньские гравюры на дереве получили широкое признание, служили убедительным примером, утверждали проявления нового, поддерживали демократические изменения в сознании общества. Искусство графики стало значительным социокультурным явлением, подтвердило свою ведущую роль в демократическом развитии общества.

Это творческое наследие в настоящее время требует своего дальнейшего искусствоведческого исследования. Его современная популяризация имеет большое значение как в Китае, так и за его пределами.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. 中华全国木刻协会，《北方木刻》，上海，高原书店，1947年，125页. = Всекитайское общество деревянной гравировки. Северная гравюра на дереве / Всекитайское общество деревянной гравировки. – Шанхай : Книжный магазин Гаоюань, 1947. – 125 с.

2. 刘岘，《刘岘木刻选集》，石家庄，华北人民印刷厂，1950年，99页. = Лю, Сянь. Избранные произведения гравюр на дереве Лю Сяня / Сянь Лю. – Шицзячжуан: Народная типография северного Китая, 1950. – 99 с.

3. 古元，《古元木刻选集》，北京，人民美术出版社，1952年，59页. = Гу, Юань. Антология гравюр на дереве Гу Юаня / Юань Гу. – Пекин : Издательство народных изобразительных искусств, 1952. – 50 с.

4. 毕开文，《马达画集》，天津，天津人民美术出版社，1982年，76页. = Би, Кайвэнь. Коллекция картин Ма Да / Кайвэнь Би. – Тяньцзинь : Издательство народного изобразительного искусства Тяньцзиня, 1982. – 76 с.

5. 李桦、李树声、马克，《中国新兴版画运动五十年（1931 – 1981）》，沈阳，辽宁美术出版社， 1982年，564页. = Ли, Хуа. Пятьдесят лет зарождающегося движения гравюр в Китае (1931–1981) / Хуа Ли, Шушэн Ли, Кэ Ма. – Шэньян: Издательство изящных искусств Ляонина, 1982. – 264 с.

6. 陆地，《中国现代版画史》，北京，人民美术出版社，1987年，359页. = Лу, Ди. История современной китайской гравюры / Ди Лу. – Пекин : Издательство Народное изобразительное искусство, 1987. – 359 с.

7. 李小山、邹跃进，《明朗的天——1937–1949解放区木刻版画集》，长沙，湖南美术出版社，1998年，328页. = Ли, Сяошань. Ясное небо – коллекция гравюр на дереве в 1937 – 1949 в зонах освобождения / Сяошань Ли, Цзоу Юэцзинь. – Чанша : Издательство изобразительных искусств Хунани, 1998. – 328 с.

РЕЗЮМЕ

В статье впервые даётся искусствоведческая оценка творческой деятельности Яньаньской группы китайских ксилографов 1930 – 1940-х годов. Характеризуются примеры творчества таких значительных гравёров, как Гу Юань, Ли Цюнь, Цзян Фэн, Ма Да, Лю Сянь, Цзяо Синьхе, Ся Фэн и других, посвящённые борьбе за свободу и мирный труд на освобождённых территориях. Творческим достижением художников была их поддержка всех демократических изменений в переломных исторических условиях жизни китайского народа. В статье впервые использованы библиографические источники на китайском языке по указанной тематике, делаются выводы о непреходящей значимости творческого наследия яньаньских мастеров и необходимости его дальнейшего искусствоведческого исследования.

SUMMARY

The article for the first time gives an art criticism assessment of the creative activity of the Yan’an group of Chinese woodcutters of the 1930s – 1940s. Outstanding examples of the work of such significant engravers as Gu Yuan, Li Qun, Jiang Feng, Ma Da, Liu Xian, Jiao Xinhe, Xia Feng and others, who are dedicated to the struggle for freedom and selfless peaceful labor in the territories liberated from the enemy, are characterized. An important creative achievement of the artists was their support for all democratic changes in the critical historical conditions of the life of the Chinese people. The article uses bibliographic sources for the first time in Chinese on this topic, the final conclusions are made about the enduring significance of the creative heritage of the Yan’an masters and the need for its further art history research.

***Шамрук А. С.***

# АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ РЕНОВАЦИИ БЫВШИХ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ЗОН В ГОРОДАХ БЕЛАРУСИ

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

*(Поступила в редакцию 28.02.2022)*

Использование нефункционирующих промышленных зон, их реновация и редевелопмент сегодня являются перспективными направлениями развития городов, позволяющими оживить городскую ткань, создать новые точки притяжения, раскрыть потенциал мест, сохранив их историю и наполнив новым культурным содержанием. Значение реновации бывших индустриальных зон связано и с актуализацией поиска городами новой идентичности, имиджевости, ориентированной на сохранение следов истории и создание новых символов, новых сценариев использования, организованных вокруг культуры и потребления. Сильная степень размывания идентичности городов в советский период в результате разрушения исторической среды, распространения массовой типовой застройки обуславливает особую роль бывших индустриальных объектов, связанных с прошлым города, для формирования его современного имиджа, создания уникальных особенных мест. Формирование индивидуального позитивного образа ревитализированных территорий становится одним из важных направлений градостроительной политики [1].

Направление архитектурной деятельности, связанное с реновацией неэффективно используемых производственных территорий в черте города, широко развиваемое в последние десятилетия в мировой практике, открыло неожиданные перспективы в осмыслении их потенциала в функционировании современного города, новые возможности образной трактовки объектов, создаваемых в соединении сохраняемых индустриальных и новых сооружений и артефактов. Стратегии модернизации индустриальных объектов с воссозданием следов их истории и трансформацией функций обусловили появление уникального художественно-образного языка архитектуры с характерными выразительными и стилевыми приёмами и эмоциональной атмосферой. Уникальность этого языка обусловлена гибридизацией разнохарактерных тем и выразительных средств, неожиданной инверсией индустриальной архитектуры, способствующей рождению нетрадиционных архитектурных типологий и образов. Появившиеся в результате таких трансформаций архитектурные объекты и общественные пространства, в которых сохраняется интрига метаморфозы преобразований, становятся активными точками притяжения для горожан, запуская новые механизмы социокультурных коммуникаций.

В мировой практике накоплен богатый опыт реновации промышленных территорий – модернизации, перепрофилирования, новой застройки, джентрификации. Их новая жизнь связана с превращением в современные жилые районы, культурно-развлекательные центры, общественные пространства (Центр искусств и медиа в Карлсруэ, Asp Schweger Assoziierte, 1997 г.; газгольдеры в Вене, Coop-Himmelb(l)au, М. Ведорн, В. Хольцбауэр и Ж. Нувель, 1990-е гг.; Эльбская филармония в Гамбурге, Herzog & de Meuron, 2006 – 2017 гг.) [2].

Созданные на основе реновации индустриальных зон сооружения и комплексы демонстрируют широкий спектр урбанистических подходов, выразительных приёмов, образно-стилевых сопоставлений и художественных интерпретаций, обращение к средствам актуальных арт-практик, направленных на создание новой типологии инклюзивных общественных пространств и гибридных по типологии объектов – многофункциональных арт-кластеров, центров инновационных технологий, фуд-кортов и т. д. Перепрофилированные индустриальные зоны преобразуются в места для развития творческих индустрий, неформальных арт-практик, проведения досуга разными социальными группами людей. Модернизированные индустриальные объекты становятся благоприятной средой для размещения произведений актуальных видов паблик-арта – граффити на стенах зданий, инсталляций, проведения перформансов, выставок, театрализованных представлений и т. д.

Индустриальная эстетика начала активно использоваться в мировой архитектурной практике как проектная стратегия при реновации бывших заводских территорий в конце XX в. (кварталы Dumbo и Chelsea в Нью-Йорке, Färgfabriken в Стокгольме, Spinnerei в Лейпциге, Lownbrau в Цюрихе, Kunst-Werke в Берлине). В начале XXI в. реновация заводских корпусов с сохранением индустриальной атмосферы была осуществлена в России при создании центров современного искусства: «Винзавод», «Artplay на Яузе», «Красный октябрь», дизайн-завод «Флакон» (Москва), лофт-проект «Этажи» (Санкт-Петербург), дизайн-фабрика «Заря» (Владивосток).

Начавшийся в последние годы в Беларуси процесс реновации промышленных территорий, выноса производства за пределы центральных районов уже продемонстрировал потенциал этого направления в развитии отечественных городов и повышения их имиджевой привлекательности. Стратегии реновации ориентированы на интеграцию территорий в существующую ткань города, создание в них активных точек притяжения для жителей, сохранение памяти места. Важными критериями при реновации являются ори-

ентация на экологическую реабилитацию территорий, создание многофункциональных пространств, привлекательных общественных зон с разнообразием предлагаемых функций, при возможности сохранение и реконструкция существующих построек, использование исторических рефлексий при проектировании современных зданий на площадках бывших производственных объектов.

Улица Октябрьская в Минске стала первым в Беларуси опытом реновации нефункционирующих промышленных объектов и создания современных арт-кластеров – популярных сегодня гибридных арт-пространств, представляющих собой новый вид архитектурной типологии и предлагающих различные виды творческой активности. Целью реновации индустриальной зоны по ул. Октябрьской было раскрытие потенциала территории формированием нового типа городской культуры с сосредоточием на одной улице разнообразных культурных инициатив и рекреационных функций. Индустриальная атмосфера резонирует с неформальным креативным характером мероприятий арт-кластеров и повышает их привлекательность.

Корпуса заводов по ул. Октябрьской, возведение которых осуществлялось в конце XIX – начале XX в. (кожевенный, дрожжевой, винокуренный, станкостроительный заводы), реконструированы с сохранением их аутентичного исторического облика и индустриальной атмосферы. Решённые в стиле лофт внутренние помещения с репрезентированными в них следами истории места и производственными атрибутами, открытые площадки создают благоприятные условия для функционирования экспериментальной творческой площадки, предлагающей возможности реализации инновационных культурных и социальных идей, образовательных проектов, располагающей к посещению культурных мероприятий, общественному диалогу. В реконструированных и перепрофилированных помещениях проходили выставки современного искусства, экспериментальные театральные постановки (театр-мастерская на ОК16), проводились перформансы, конференции, кинопоказы, лекции, дискуссионные встречи. Площадка «Space» предназначена для мероприятий для представителей IT-индустрии. В помещениях завода создана сеть кафе и баров.

Во многом привлекательность реконструированных производственных корпусов как актуального культурного и общественного пространства связана с активным использованием произведений стрит-арта, созданных белорусскими и бразильскими художниками в рамках проведения фестивалей «Vulica Brasil». Покрывающие фасады построек граффити усиливают ощу-

щение неформальности и творческой креативности атмосферы арт-пространства.

Современный арт-кластер развивается на территории нефункционирующих корпусов завода «Горизонт» в Минске. В начале 2000-х годов разрабатывался план по сносу заводских построек и строительству на их месте бизнес-центра. План не был реализован, а заброшенные помещения завода начали осваиваться креативными галеристами, рестораторами, организаторами культурных и спортивных мероприятий. Функционирующими площадками кластера в настоящее время являются частично модернизированные «Корпус 8» и «Песочница». «Корпус 8» позиционируется как многофункциональный культурный центр, в котором проходят выставки, концерты, фестивали, образовательные и лекционные программы, публичные дискуссии, кинопоказы, театральные представления. Гастрономическая «Песочница» является одновременно местом проведения ярмарок, фестивалей, концертов. В перспективе процесс реновации завода «Горизонт» предусматривает снос производственных корпусов на внутренней территории и строительство современного торгово-развлекательного центра с подземным паркингом. Протяжённый корпус по ул. Куйбышева и здание по ул. Машерова, 9 предполагается реконструировать под культурно-образовательные и развлекательные функции, протяжённый заводской корпус по ул. Машерова – под жилой дом с двухуровневым паркингом в нижних этажах. Исторические производственные постройки на территории завода предполагается сохранить.

Привлекательный современный общественный центр сформирован на площадке реконструированного предприятия «Минскдрев» по ул. Кальварийской в Минске. В корпусах бывшего завода с сохранённым аутентичным обликом размещены торговые точки, клубы, кафе. Внутренний двор использован для организации фуд-корта «Арт-арена», в центре которого натянут шатёр. Для проведения культурных мероприятий установлена сцена. Предполагается проведение во дворе сменных экспозиций арт-объектов.

Концепция осуществляемой в настоящее время реновации бывшей производственной территории завода им. Орджоникидзе в Минске предусматривает преобразование её в административно-деловой и торговый центр, создание на внутренней площадке общественного пространства с разнообразием функций. Здесь организован гастродвор, в котором размещены домики и фуд-траки, открытая сцена для проведения культурных мероприятий. В реконструированных зданиях по ул. Я. Коласа, В. Хоружей и Кульман предполагается размещение офисов, замыкающих пространство общественной зо-

ны. Реконструируемый под офис протяжённый корпус по ул. Я. Коласа позволяет создать двухуровневые помещения в нижних этажах, открытые пространства с возможностью свободного зонирования. Индустриальная тема прочитывается в габаритах самого здания и его оконных проёмов. Новый многофункциональный центр создаётся и в реконструируемом здании бывшего полиграфкомбината середины 1950-х годов.

Концепция реновации производственных корпусов бывшего мясоперерабатывающего завода по ул. Солтыса в Минске с перепрофилированием его в технопарк (2013 – 2021) не предусматривала сохранения индустриальных рефлексий и следов истории. Единая тема в отделке фасадов подчёркивает доминирующую современную стилистику ансамбля нового технопарка. О заводском прошлом напоминает лишь протяжённость одного из корпусов, являвшихся главным цехом предприятия. Подобное решение характеризует концепцию модернизации завода «Оптрон» в Уручье в Минске, в которой акцент сделан на создание образа современного высокотехнологичного объекта. Новый архитектурный образ здания является отражением профиля его деятельности, ориентированной на поддержку инноваций в электротехнике и робототехнике.

Примерами реновации и перепрофилирования производственных объектов являются модернизированные сооружения водонапорных башен. Модернизация водонапорной башни в Бобруйске, возведённой в 1927 г. из красного кирпича, осуществлена с сохранением её аутентичного облика и пристройкой остеклённого лестнично-лифтового блока (2003). В башне размещён ресторан с верхним залом, перекрытым стеклянным куполом. Сохранён стальной бак, являющийся главной составляющей водонапорного механизма.

Близкий приём применён при реконструкции водонапорной башни в Полоцке, возведённой в 1953 г. в неоклассической стилистике. В новом остеклённом объёме со смотровой площадкой наверху размещены коммуникации (2005). Сооружение перепрофилировано под природно-экологический музей (автор концепции внутреннего пространства художник В. Шаппо). Проектом предусмотрено возведение в завершении башни купола планетария (не реализовано). В ландшафтном саду у подножия башни установлена скульптура «Рыба в лучах солнца» (скульптор В. Слободчиков, 2006 г.).

Примером непрофессионального подхода к работе с историческими объектами является реконструкция водонапорной башни в Гомеле (начало XX в., реконструкция 2014 г.). В результате её модернизации с приспособлением под ресторан был возведён новый трёхэтажный корпус в стиле китчево-

го постмодернизма, стилизованный «под замок». Дизайн интерьеров не связан с архитектурным образом сооружения. Монументальная краснокирпичная башня как памятник истории и выразительная доминанта среды стала частью коммерциализированного проекта превращения истории в аттракцион.

Реконструированные водонапорные башни «Кася» и «Бася» в Гродно (конец XIX – начало XX в., реконструкция 1980-х гг.), возведённые в стиле эклектики, являются акцентными объектами исторического центра города благодаря насыщенной декоративной пластике фасадов, подчёркнутой цветовым решением. В них размещены творческие мастерские художников.

С 2010-х годов ведутся разработки проектов реконструкции водонапорной башни по ул. Карбышева в Бресте (1954 г., автор проекта реконструкции арх. Ю. Литвинский). В первоначальном проекте планировалось размещение новых функций в существующем объёме башни с изменением её облика – фасады прорезались дополнительными арочными проёмами. В случае реализации последнего проекта приспособления башни под административно-торговый центр будет утрачена её роль как уникального сооружения-доминанты с характерным образом и вертикальным силуэтом. Проектом предусматривается пристройка к башне трёхэтажного объёма с основными функциями.

В Беларуси сохранились две уникальные водонапорные башни, возведённые по проекту инженера В. Шухова в 1-й половине XX в. и представляющие собой ажурные металлоконструкции в форме гиперболоидов вращения. Они требуют срочной реконструкции и открывают интересные возможности для использования как доминант историко-культурного ландшафта – в Борисове (1927 г., имеет статус историко-культурной ценности) и в деревне Звенячи Толочинского района Витебской области (железнодорожная станция Коханово). Башня в Борисове высотой 27 м с обзорной площадкой по периметру бака на протяжении истории своего существования играла роль высотной доминанты правобережной части города. Не выполняющая в настоящее время своих основных функций, она продолжает оставаться привлекательным объектом для посещения.

В условиях нового строительства на месте снесённых производственных сооружений для сохранения памяти места архитекторами и дизайнерами применяется ряд приёмов, воссоздающих следы истории. В формообразовании новых зданий, природных и арт-объектах интерпретируется характерная топография местности, очертания утраченных построек, планировочных осей, рек, связанной с местом мифологии (в проектах ландшафтного архи-

тектора М. Девиня, бюро Diller Scofidio + Renfro, московского архитектора С. Скуратова). Интерпретированные в новых постройках следы истории становятся источником их уникальности и художественной образности.

Примером рефлексивного переосмысления исторических следов местности в новом строительстве является жилой комплекс «Фарфоровый», который возводится на территории бывшего фарфорового завода в границах пр. Машерова – ул. Кропоткина – ул. В. Хоружей – ул. Червякова в Минске (Минскгражданпроект, 2010 – 2020-е гг.). Корпуса бывшего завода не сохранены, но память об истории места легла в основу концептуальной идеи застройки. В состав комплекса входят три жилых дома, бизнес-центры, СПА-центр с бассейном. Внутренняя территория запроектирована свободной от транспорта, с размещённым в центре озеленённым бульваром, символизирующим русло реки Переспы, протекающей в настоящее время в коллекторе. Символическая роль бульвара акцентирована воссозданием связанного с легендой о возникновении Минска «Переспинского мостка», а также размещением вдоль бульвара арт-объектов, отсылающих к истории места: упоминающейся в легенде мельнице, изделиям бывшего фарфорового завода. Конфигурация зданий запроектирована с учётом общей концепции имитации русла реки и построена на динамичных изгибах линий фасадов, повторяющих очертания бульвара.

Концепция строящегося на территории бывшего троллейбусного депо в квартале пр. Независимости – пр. Машерова – ул. Красная – ул.Киселёва в Минске жилого комплекса «Депо», ориентированная на создание современного района с развитой инфраструктурой, закрытыми для транспорта дворовыми пространствами, в незначительной степени предусматривает включение следов истории места («Сергей Скуратов architects», проект 2019 г., строительство – 2020 -е гг.). Композиционно-планировочное решение и этажность зданий обусловлены задачей согласованности масштаба с окружающей застройкой, раскрытием перспектив на акцентные точки неоклассического ансамбля середины XX в. (входная зона по ул. Машерова ориентирована на башенку дома по ул. Красной). В проекте предусмотрена среднеэтажная застройка, размещённая на стилобатах с паркингами, формирующих сложный искусственный рельеф с разнообразием пешеходных маршрутов и мостиков. Общественная зона с торгово-развлекательными функциями сконцентрирована вдоль пешеходной улицы с площадью и искусственным водоёмом. В качестве отсылки к индустриальному прошлому предусмотрено строительство ряда зданий из тёмного кирпича, из которого были возведены

строения бывшего депо. Композиция застройки, динамично прочерченные коньки скатных крыш формируют экспрессивный образ.

Диапазон архитектурно-художественных стратегий реновации бывших производственных объектов включает как перепрофилирование при сохранении их аутентичного облика и индустриальной атмосферы, так и многообразие приёмов создания на месте снесённых корпусов современных построек, общественных и природно-ландшафтных зон, креативных кластеров, предусматривающих сохранение памяти места.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Воронина, Е. П. Архитектурный облик ревитализованных промышленных территорий: маркетинговый подход / Е. П. Воронина // Вестник Университета Правительства Москвы. – 2021. – № 1. – С. 30 – 34.

2. Юртаев, А. Мировой опыт: как оживляют заброшенные промзоны [Электронный ресурс] / А. Юртыев. – Режим доступа: https://strelkamag.com/ru/article/mirovoi-opyt-kak-za-rubezhom-ozhivlyayut-zabroshennye-promzony. – Дата доступа: 10.02.2021.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются перспективные архитектурно-художественные стратегии реновации индустриальных территорий и преобразования их в современные арт-кластеры, общественные пространства, жилые районы. Рассматриваются реализованные и строящиеся в настоящее время объекты на территории бывших производственных зон в городах Беларуси.

SUMMARY

The article reveals promising architectural and artistic strategies for the renovation of industrial territories and their transformation into modern art clusters, public spaces, residential areas. The objects implemented and currently under construction on the territory of former industrial zones in the cities of Belarus are considered.

***Шаўрук К. С.***

## ПРАБЛЕМА ВЫЗНАЧЭННЯ АЎТАРСТВА КАРМЕЛІЦКІХ РОСПІСАЎ МАГІЛЁЎШЧЫНЫ: НОВЫЯ ЗВЕСТКІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2022)*

Адной з галоўных праблем даследавання кармеліцкіх касцёлаў Магілёўшчыны з’яўляецца праблема вызначэння аўтарства роспісаў. Гэтае пытанне патрабуе тэрміновага падсумавання і карэкцыі ў сувязі з новаадкрытымі звесткамі. Сярод найбольш ранніх спроб атрыбуцыі роспісаў

касцёла ў Магілёве вылучаецца версія В. Церашчатавай. Даследчыца называла аўтарам роспісаў А. Главацкага, які з 1792 г. з'яўляўся прыдворным мастаком біскупа С. Богуш-Сестранцэвіча [1, с. 134]. Дадзеная версія падмацавана спасылкамі на слоўнік Э. Раставецкага [2, s. 174], які ўтрымлівае спіс усіх мастакоў, што працавалі на тэрыторыі Рэчы Паспалітай. Аднак дадзеная версія ўтрымлівае шэраг несупадзенняў, галоўным з якіх з'яўляецца несупадзенне па часе ўзнікнення роспісаў. Больш ранняя версія належала даследчыку І. Філіповічу [3, с. 22 – 23] і заключалася ў тым, што мастаком лічыўся нехта Пятроўскі, пазначаны ў мемарыяльным надпісе на хорах касцёла. Аднак у выніку даследаванняў кармеліцкіх хронік стала зразумела, што Пятроўскі – гэта прозвішча прыёра кармелітаў, які на той момант кіраваў будаўнічымі працамі ў касцёле. Нягледзячы на гэта, дадзеная версія праіснавала да 90-х гадоў XX ст., калі ў касцёле падчас рэстаўрацыйных работ было адкрыта імя «Joseph D». Шэраг даследчыкаў, сярод якіх В. Бажэнава [4, с. 280], сцвярджалі, што гэта подпіс мастака, да таго ж даследчыца назвала поўнае імя верагоднага аўтара. Па меркаванні В. Бажэнавай, ім мог быць манах Юзаф Догель, які на той момант быў адзіным сярод мясцовых кармелітаў, а яго імя адпавядала знойдзенаму скарачэнню. Аднак дакументы, адкрытыя польскім даследчыкам У. Баберскім, удакладнілі дадзеную версію [5 s. 120 – 122], выключыўшы той факт, што мастак быў кармелітам. У кармеліцкіх фінансавых дакументах [6, s. 155] было пазначана імя аўтара роспісаў – Юзаф Давід. Адзначалася, што мастак гэты быў вядомы «над Друццю», а з апісанняў яго працы зразумела, што з боку братоў да мастака было выключнае стаўленне, для яго ствараліся найлепшыя ўмовы. Таксама вядома, што маляваў «Пан Юзаф» з «людзьмі», сярод іх быў пазначаны Шульц, відавочна, той, які перад гэтым аздабляў роспісамі сакрыстыю і скарбніцу ў бялыніцкім манастыры [6, s. 80 – 82, 90 – 91], і майстар-разьбяр Себасцьян.

На тое, што аўтарства роспісаў трох кармеліцкіх храмаў Магілёўшчыны належыць адным і тым жа асобам, указваюць дакументы, дзе было пазначана, што аўтарам роспісаў лесвічнай клеткі ў бялыніцкім кляштары з'яўляўся «мастак Юзаф», які пазней выправіўся на працу ў Магілёў. Аднесці роспісы мсціслаўскага касцёла да тых жа мастакоў можна на падставе стылістычнага падабенства жывапісу і аздаблення, супадзення па часе выканання.

Кампазіцыі лесвічнай клеткі бялыніцкага кляштара на сённяшні дзень з'яўляюцца адзіным дакументам, што дазваляе правесці параўнальны аналіз

аўтэнтычнага кармеліцкага жывапісу Магілёўшчыны з роспісамі іншых касцёлаў Рэчы Паспалітай таго ж перыяду. Дадзены жывапіс уяўляе сабой шэраг кампазіцый, частка з якіх захоўваецца ў музеі імя П. Масленікава ў Магілёве, частка – у Бялынічах. З роспісаў кармеліцкага манастырскага комплексу да нашых дзён захаваліся толькі фрагменты жывапісу, знятыя рэстаўратарамі са сцен лесвічнай клеткі кляштара ў 1978 г. перад тым, як будынак быў узарваны. Аднак з кармеліцкіх фінансавых дакументаў вядома, што гэты цыкл кампазіцый належыць пэндзлю мастака Юзафа [6, s. 207].

Шукаючы аналагі дадзенаму жывапісу на былой тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, аўтар звяртаўся найперш да касцёлаў, пабудаваных (ці перабудаваных) у тым жа часовым прамежку, асабліва ў гарадах, дзе змяшчаліся буйныя кармеліцкія асяродкі. Сярод прагледжаных інтэр'ераў касцёлаў найбольшым падабанствам па спосабе дэкаратыўнага аздаблення вылучаецца люблінскі архікафедральны касцёл святых Янаў. Пачынаючы ад маляваных кампазіцый у прэсбітэрыі і закончваючы характарам малюнка кветак у вазонах, аздабленне амаль цалкам адпавядае магілёўскаму кармеліцкаму касцёлу. Ружова-зеленаваты каларыт, залатыя картушы з манаграмай «IHS» і эфектам металічнага ззяння, рамы кампазіцый на сутарэннях бакавых нефаў, асобныя элементы ілюзорнай архітэктуры, узоры аконных праёмаў і аздабленне калон – усё выдае аўтарскі почырк мастака. Вырашэнне сюжэтных кампазіцый вызначаецца выключным падабенствам з некаторымі сюжэтамі касцёлаў Магілёўшчыны. Так, цэнтральная кампазіцыя галоўнага нефа – «Перамяненне Пана», амаль цалкам супадае з вырашэннем таго ж сюжэта ў цыкле роспісаў лесвічнай клеткі ў Бялынічах. Аўтар роспісаў люблінскага касцёла дакладна вядомы – гэта знакаміты на тэрыторыі Рэчы Паспалітай мараўскі мастак Юзаф Маер (Мэер) [7, s. 238]. У выніку аналізу аздаблення іншых касцёлаў таго ж аўтара становіцца відавочна, што ўсе вышэйпералічаныя элементы і сюжэты выкарыстоўваліся ім пастаянна ў розных камбінацыях. На сённяшні дзень усе захаваныя роспісы гэтага перыяду зведалі не адну рэстаўрацыю з большай ці меншай ступенню ўмяшальніцтва ў аўтарскі слой жывапісу. Гэта, у сваю чаргу, ускладняе выяўленне манеры мастака ў такіх характарыстыках, як выбар насычанасці каларыту ці густата мазка. Аднак пэўныя агульныя рысы, якія прысутнічаюць ва ўсіх кампазіцыях, даюць падставу для параўнання дадзеных роспісаў з бялыніцкімі. Акрамя таго, унікальнасць бялыніцкіх роспісаў заключаецца ў тым, што яны захаваліся ў першапачатковым выглядзе і не зведалі пазнейшых панаўленняў.

Біяграфія мастака Юзафа Маера была апісана ў выданні Польскай акадэміі навук – «Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających» [7, s. 238 – 239]. Ю. Маер паходзіў з чэшскага горада Брно, адзначыўся некалькімі праектамі на тэрыторыі, што належыць да сучаснай Чэхіі, у 1740 г. працаваў дапаможным мастаком у Францішка Экштайна над роспісамі езуіцкага касцёла ў Львове. Гэта была апошняя работа Ф. Экштайна, пасля якой справу працягнуў яго сын Себасцьян. Аднак, як сведчаць некаторыя дакументы [8, s. 346], сын быў не такі таленавіты мастак, як бацька. Магчыма, у сувязі з гэтым Ю. Маер працягнуў працу самастойна (верагодна, сабраўшы ўласную каманду майстроў). У 1747 – 1748 гг. мастак аздобіў роспісамі кармеліцкі касцёл святога Марціна ў Львове, куды яго рэкамендаваў Казімір Баршчэўскі. Супрацоўніцва з кармеліцкім ордэнам працягнулася ў 1750 – 1752 гг. у ордэнскім касцёле ў Трэмбоўлі (сучасная Украіна), пасля чаго майстра зноў запрасілі ў Львоў браты-францысканцы, а ў 1756 – 1757 гадах Ю. Маер распісаў кафедральны касцёл святых Янаў у Любліне. Апошняй задакументаванай працай мастака быў роспіс касцёла ў Хэлме (сучасная Польшча). Акрамя задакументаваных праектаў мастаку прыпісваецца аўтарства шэрагу роспісаў на тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай [7, s. 239].

Прааналізаваўшы сюжэты, якія мастак выкарыстоўваў у сваіх праектах найбольш часта, вылучым некаторыя, што сустракаюцца і ў кармеліцкіх касцёлах Магілёўшчыны: «Анёльскі хор», «Заручыны Марыі і Юзафа», «Найсвяцейшая Панна Марыя, адараваная праз кармеліцкіх святых», «Перамяненне Пана», «Анёлы з манаграмай Найсвяцейшай Панны Марыі», «Стварэнне свету», шматлікія пейзажныя кампазіцыі. Асабліва цікавай з’яўляецца іканаграфія касцёла ў Семяновічах каля Львова, дзе ў пераліку выкарыстаных сюжэтаў сустракаецца адразу некалькі вядомых па мсціслаўскім касцёле («Заручыны Марыі і Юзафа», «Звеставанне» і «Адведзіны святой Альжбеты»), а таксама роспісы бакавых капліц у люблінскім касцёле, дзе над сюжэтам са святой Магдаленай дэ Пацы змешчаны вобраз святога Антонія (як і на кампазіцыі галоўнага нефа ў Магілёве). У сваіх працах Ю. Маер выкарыстоўваў і надпісы на іўрыце, як і «мастак Юзаф», які распісваў бялыніцкую гадзіннікавую вежу [6, s. 169]. Усе гэтыя адметнасці даюць падставы дапускаць, што менавіта Ю. Маер быў тым самым запрошаным кармелітамі ў Бялынічы мастаком. Дадзенае дапушчэнне цалкам супадае з храналогіяй прац Ю. Маера. Узгадка аб мастаку «пану Юзафу» сустракаецца ў кармеліцкіх дакументах Бялынічаў пасля таго, як ім

была скончана праца над роспісамі касцёла ў Хэлме. Пры гэтым у польскіх дакументах больш не сустракаюцца ўзгадкі аб пазнейшых працах мастака, магчыма, таму, што майстар Юзаф накіраваў свае сілы на роспісы касцёлаў на тэрыторыі Магілёўшчыны. Акрамя таго, кармеліцкі асяродак на Магілёўшчыне быў цесна звязаны з львоўскімі кармелітамі, у прыватнасці з гарадамі Львоў і Трэмбоўль, дзе працаваў мастак Ю. Маер і дзе неаднаразова адбываліся правінцыяльныя капітулы ордэна з удзелам бялыніцкіх, магілёўскіх і мсціслаўскіх кармелітаў [9 , s. 30, 326].

Яшчэ адным цікавым фактам біяграфіі мастака з'яўляецца яго шлюб у Львове ў 1753 г., дзе адным са сведкаў быў скульптар Себасцьян Фэсінгер, што сведчыць пра блізкія таварыскія адносіны паміж майстрамі. Імёны мастака Юзафа і пластыка Себасцьяна (немца) сустракаюцца ў апісаннях аздаблення бялыніцкага санктуарыя. Акрамя Юзафа Маера ў «Słowniku…» сустракаецца ўзгадка пра яго брата Францішка, разам з якім яны працавалі ў францысканскім касцёле ў Львове. Акрамя таго, з улікам сумеснай працы ў Бялынічах мастака Юзафа і майстра Шульца (які займаўся інтэр'ерамі) можна меркаваць, што з гэтых людзей і складаўся творчы калектыў Ю. Маера. Невядома, ці былі знаёмы паміж сабой мастакі Шульц і Юзаф перад 1761 г., калі апошні прыехаў па запрашэнні ў Бялыніцкі кляштар, але далей узгадваецца, што аўтары працавалі разам. У. Баберскі дапускае, што ўзгаданы вышэй мастак – гэта той самы Шульц, які быў рэкамендаваны архітэктарам Д. Фантана Міхалу Антонію Сапегу як «мастак дасканалы для выканання фрэсак» (для рэнавацыі замка ў Быхаве). Вядома, што займаўся ён у асноўным інтэр'ерамі і іншымі дэкаратарскімі заказамі [5, s. 123]. Якую ролю ў калектыве мастака выконваў Празорка, што ўзгадваецца кармелітамі, невядома, але яго імя (памяншальная форма) указвае або на малады ўзрост, або на ролю чалядніка.

Працуючы разам з мастаком Ф. Экштайнам, Ю. Маер, відавочна, пераняў пэўныя прафесійныя рысы настаўніка. Так, у сваіх працах Ф. Экштайн віртуозна карыстаўся перспектыўнымі скарачэннямі і вострымі ракурсамі, якія ствараў паводле вядомага на той час трактата Андрэа Поца. Дадзены навык мастак атрымаў падчас вучобы ў Італіі [10, s. 154]. Пры гэтым перспектыўныя кампазіцыі на сутарэннях кармеліцкіх касцёлаў Магілёўшчыны, верагодна, пэндзля Ю. Маера, адрозніваюцца ад віленскіх касцёлаў таго ж перыяду і ордэна, дзе выкарыстоўваліся асобныя кампазіцыі, змешчаныя ў ілюзорных ракайльных рамах. Дадатковымі рысамі, якія адсылаюць да рымскай школы жывапісу, з'яўляюцца спрошчанае

геаметрычнае адлюстраванне архітэктуры і моцнае фарсіраванне кантрасту ў мадэліроўцы формаў у кампазіцыях перыметра галоўнага нефа мсціслаўскага касцёла. Гэтыя рысы характэрны для старажытнарымскага жывапісу, што менавіта ў 1-й палове XVIII ст. атрымаў новае развіццё у сувязі з археалагічнымі адкрыццямі, здзейсненымі ў Геркулануме і Пампеях. Аздабленне кармеліцкіх касцёлаў Магілёўшчыны спалучае два розныя накірункі: з аднаго боку, агульнае аздабленне касцёла можна аднесці да сілезскай плыні саксонска-варшаўскага ракако, з другога – сюжэтныя кампазіцыі праяўляюць рысы старажытнарымскай школы. Акрамя таго, Ф. Экштайн быў вядомы сваімі дэкарацыямі да касцельных урачыстасцяў, напрыклад, у касцёле св. Тамаша ў горадзе Брно ў 1736 г. [10, s. 154]. Пры гэтым вядома, што «мастак пан Юзаф» быў запрошаны кармелітамі ў Бялынічы менавіта для выканання дэкарацый з нагоды ўрачыстай каранацыі абраза.

Той факт, што памочніка мастака выправіліся на працу ў Магілёў у той час, як сам майстар працягваў працу над роспісамі ў Бялынічах [6, s. 207], тлумачыцца тэхналагічнымі асаблівасцямі выканання роспісаў. Дадзены працэс адбываўся ў змяшанай тэхніцы «pittura uso affresco» (дзе падмалёвак накладаецца па сырым тынку – «al fresco», а дапрацоўка па сухім – «al secco»).

Тое, што ў магілёўскім касцёле можна назіраць змешванне розных тэхналогій выканання жывапісу, а таксама ўзгадкі аб тым, што ў Магілёў спачатку выправіліся «людзі» мастака Юзафа і толькі пасля да іх далучыўся сам майстар, указваюць на тое, што праца вялася паэтапна. Верагодна, у першую чаргу выконвалася ўся дэкаратыўная частка жывапісу, а пазней майстр дапрацоўваў агульную кампазіцыю, часам уключаючы новых персанажаў, намаляваных у адзін прыём. Рэстаўратар Ю. Маліноўскі, які займаецца падрыхтоўкай да экспанавання знятых у Бялынічах роспісаў, адзначае, што граф'я (след ад пераводу на тынк малюнка з папярэдне падрыхтаванага кардону) сустракаецца там выключна на фрагментах дэкаратыўнага аздаблення, самі ж выявы персанажаў намаляваны «жывой» лініяй – непасрэдна па тынку.

Адзіным несупадзеннем з'яўляецца тое, што ў кармеліцкіх кнігах рахункаў мастака Юзафа часам называюць Юзаф Давід, што некаторыя даследчыкі лічаць поўным імем аўтара. Аднак у гэтым дакуменце ў асноўным фігуруюць мянушкі тыпу «нямецкі майстар», «чэшскі майстар», «немец», або проста імёны – Себасцьян, Шульц, Юзаф. У дадзеным выпадку

цалкам магчыма, што зварот «Юзаф Давід» – гэта спалучэнне імя і мянушкі. Што датычыцца подпісаў, якія мастакі таго часу пакідалі ў касцёлах, гэта быў асобны тып. Часам гэтыя надпісы дубліраваліся ў некалькіх месцах, утрымлівалі поўнае імя мастака, а самі часцей за ўсё змяшчаліся на плафоне галоўнага нефа ў раёне хораў. На дадзены момант у Магілёве гэтая частка плафона запісана больш познім жывапісам, сярод якога выяўлены толькі невялікія фрагменты кармеліцкага цыкла. У Мсціслаўі плафон галоўнага нефа да сённяшняга дня не захаваўся, таму пацвердзіць ці абвергнуць дадзеную гіпотэзу немагчыма.

Такім чынам, на карысць дапушчэння таго, што бялыніцкім «мастаком панам Юзафам» мог быць Юзаф Маер, сведчаць наступныя факты: па-першае, Ю. Маер перад гэтым працаваў на некалькіх кармеліцкіх аб'ектах, быў знаёмы з прадстаўнікамі ордэна, а значыць мог быць рэкамендаваны для яшчэ адной адказнай ордэнскай будоўлі; па-другое, час аздаблення кармеліцкіх касцёлаў Магілёўшчыны цалкам укладаецца ў біяграфічныя факты пра мастака; па-трэцяе, тэхналогія выканання жывапісу, мастацкая манера, набор дэкаратыўных элементаў, выбар сюжэтаў – усё гэта набліжае мастацкае аздабленне касцёлаў Магілёўшчыны да вядомых прац Ю. Маера. Чэшскім паходжаннем творцы можна патлумачыць і некаторыя мастацкія цытаты з пражскай Ларэты. Акрамя таго, адзінае, што дакладна вядома адносна мастака – аўтара кармеліцкіх роспісаў, – гэта імя Юзаф, што супадае з імем Маера.

**ЛІТАРАТУРА**

1. Церашчатава, В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI – XVIII стст. / В. В. Церашчатава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 183 с.

2. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających. Z dołączeniem szesnastu rycin, wizerunków celniejszych artystów : w 3 t. / przez E. Rastawieckiego. – Warszawa : Druk. S. Orgelbranda, 1850. – T. 1. – 334 s.

3. Філіповіч, І. Унікальны будынак / І. Філіповіч // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1983. – № 1. – С. 22 – 23.

4. Gorszkowoz, O. Wystroj malarski kościola pokarmelickiego św. Stanisława w Mogilewie / O. Gorszkowoz // Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku : materiały sesji Stowarzyszenia Historykow Sztuki, Warszawa, pazdziemik 1997 r. / red. nauk. A. J. Baranowski. – Warszawa, 1998. – 411 s.

5. Boberski, W. Maiyjne sanktuarium karmelitów w Białyniczach / W. Boberski // Architektura i sztuka «Białoruskiej Częstochowy»: Sztuka kresów wschodnich / In-t Historii Sztuki Un-tu Jagiellonskiego ; pod red. A. Betleja, P. Krasnego – Kraków, 2006. – T. 6 – 241 s.

6. Літоўскі дзяржаўны гістарычны архіў. – Ф. 694, Воп. 1. Адз. зах. 4360. Computa Conventus Białynicensis. Perceptarum quod expensarum ad 1748.

7. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce dzialających: малarze, rzeźbiarze, graficy. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, PAN, 1993. – T. 5. Le-M. – 423 s.

8. Hryszko, B. Zeuxis Moravici. Przyczynek do badań nad twórczością Franciszka Ecksteina na Śląsku Opawskim, w Krakowie i we Lwowie / B. Hryszko // Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych / A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer P. Oszczanowski. – Wrocław, 2011. – S. 341 – 347.

9. Giżycki, J. Z przeszłości karmelitów na Litwie i Rusi / J. Giżycki. – Kraków : Nakładem oo. Karmelitów na Piasku, 1918. – 456 s.

10. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce dzialających: malarze, rzeźbiarze, graficy. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, PAN, 1979. – T. 2. D – G. – 418 s.

РЕЗЮМЕ

В статье проводится ретроспективный анализ представленных ранее гипотез относительно авторства росписей кармелитских храмов Могилёвщины и выдвигается новая гипотеза, подкреплённая стилистическим анализом живописи и фактами биографии творчества предполагаемого автора росписей.

SUMMARY

The article contains a retrospective analysis of the previously presented hypotheses concerning the authorship of the paintings of the Carmelite church in the Mogilev region and presents a new hypothesis supported by a stylistic analysis of the painting and a biographical analysis of the alleged author’s work.

# РАЗДЗЕЛ II
# ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

***Агафонова Н. А.***

## ТЕЛЕВЕДУЩИЙ КАК ПРОТАГОНИСТ ЭКРАНА

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

*(Поступила в редакцию 12.01.2022)*

В середине XX в., когда в СССР появились первые телевизионные трансляции, а сам телевизор был редкостью, В. Саппак написал книгу «Телевидение и мы» – манифест нового экранного искусства, формирующегося прямо на глазах современников. В калейдоскопе заметок автор попытался ответить на противоречивые вопросы о коммуникации и эстетике ТВ, которое «больше всех иных искусств <…> связано с жизнью в широком и с жизнью в самом узком <…> смысле слова» [1, с. 42]. В центре этой жизни у В. Саппака находится человек – человек на экране и человек перед экраном. Данная формула камуфлирует коммуникативную дихотомию телевещания, которое, с одной стороны, ориентируется на обезличенную мегааудиторию, а с другой – имитирует доверительный диалог со зрителем по принципу *tet-a-tet*. Имитатором выступает главный персонаж телеэкрана, которого определим как протагонист-модератор. Он герой пограничья, действующий одновременно в пространстве события и в пространстве зрительского восприятия. Данную роль исполняют, например, ведущие всех без исключения телепрограмм. Нередко они совмещают и функцию автора.

Теоретики телевидения не единожды подчёркивали, что образ автора в лице повествователя, рассказчика, комментатора, репортёра не является открытием телеэкрана. Однако и в литературе, и в театре, и в кино появление героя-автора, направляющего и поясняющего ход событий, остаётся частным случаем. Типичным сделало его телевидение, причём с широкой амплитудой вариативности. На телеэкране получили распространение не только условные формы, когда автор представлен косвенно в актёрском исполнении (персонаж от автора). Телевидение утвердило в качестве действующего лица личность реального автора телевизионного артефакта – писателя, учёного, художника, журналиста, режиссёра.

В предыдущих исследованиях мы анализировали способы имплементации образа «героя-автора» в белорусских игровых телефильмах 1950 – 2000-х годов [2].

Цель данной статьи – определить меру авторских полномочий протагониста-модератора в ток-шоу и протагониста-«репортёра» в виртуальном экранном путешествии.

Ведущий ток-шоу всегда выступает от собственного имени и является «строителем» общего драматургического силуэта каждой передачи, а также конкретного диалога с её участниками.

Ток-шоу для домохозяек «Жизнь как жизнь» (Беларусь 1; 2007 – 2012 гг.) несколько сезонов вела актриса В. Полякова. Энергичная, уверенная в себе, она свободно перемещалась по студии, то присаживаясь на диван к участникам разговора, то приближаясь к «партеру» (внутренней аудитории). Темп речи, напор темперамента, подчёркнутый демократизм В. Поляковой соответствовали формату передачи. «Я такая же, как вы» – указывала своим обликом и поведением ведущая, с лёгкостью комментируя монологи своих гостей, весело шутя и апеллируя к собственному женскому опыту. Однако актриса чувствовала себя не столько в телестудии, сколько на сцене (в привычной для себя среде), не столько протагонистом-модератором, сколько исполнительницей его роли. Поэтому излишним было постоянное форсирование голоса, эмоций, нарушающее одно из базовых правил ток-шоу – доверительную (домашнюю) атмосферу разговора.

Ведущая ток-шоу «Страсці па культуры» (Беларусь 3; 2010 – 2012 гг.) искусствовед Т. Бембель, наоборот, выглядела «британской леди» за круглым столом со своими немногочисленными гостями. Её персона доминировала визуально: сложный и всякий раз новый наряд, тщательно оформленная прическа, подчёркнуто прямая спина, горделивый поворот головы. Интеллект и холодное обаяние ведущей ток-шоу соответствовали возвышенной тематике программы. Вежливая с собеседниками, Т. Бембель, тем не менее, настойчиво стремилась отклонить их от декларативного стиля, заостряя и конкретизируя вопросы, стимулируя дискуссию нетривиальными примерами.

Модератор молодёжного ток-шоу «Перезагрузка» (Могилёвская областная телестудия; 2012 – 2015 гг.) С. Каспарова принадлежит к той же генерации, что и главные участники программы. Её имидж безыскусен: живое лицо без заметного макияжа, свободные волосы, внимательный взгляд. Одежда подобрана со вкусом и не выглядит ни дорогой, ни повседневно-молодёжной. Слушая аргументы оппонентов, ведущая добавляет уточняю-

щие вопросы, ремарки. Она «дирижирует» дискуссией с искренним интересом, не сдерживая и собственного острого слова. С. Каспарова одновременно и внимательна, и быстра, и красива, и строга. Её лёгкая фигура – единственный мобильный акцент в «сидячей» мизансцене программы.

Противоположный по всем параметрам образ ведущего-модератора воплотил в ночном ток-шоу «Опасная луна» (СТВ; сезон 2012 г.) профессор, доктор юридических наук М. Чудаков. Его имидж интеллектуала отражал внутреннюю личностную суть. Профессор располагался в кресле напротив собеседника (музыкант Л. Ярмоленко, дизайнер И. Айплатов, художник А. Смоляк), но его манера вести диалог со своим визави не была экзаменаторской и приближалась к стилю А. Максимова (ток-шоу «Ночной полёт», «Наблюдатель» на канале РТР-Культура). Вопросы ставились корректные с целью прояснить нюансы, связанные исключительно с профессией гостя. В финале беседы М. Чудаков «анкетировал» собеседника по Марселю Прусту. Эту идею ведущий позаимствовал у В. Познера (ток-шоу «Познер», российский телеканал «Первый»). Такой завершающий аккорд воспринимался не более чем элегантный росчерк на парадном портрете героя.

Имидж протагониста-модератора в наиболее ярких ток-шоу белорусского телевидения 2010 – 2015 гг. «конструировался» изнутри – из личностного интеллектуального, эмоционального ресурса конкретного ведущего. Однако авторские полномочия протагониста-модератора ток-шоу «Опасная луна», «Страсці па культуры», а потом и «Перезагрузки» суживались извне: темой, списком приемлемых гостей и сокращением проблемного поля разговора. Это постепенно вело к нейтрализации образа ведущего и затем к прекращению цикла программ.

В жанре телепутешествия ведущий приближен к репортёру, рассказывающему о месте своего пребывания. Поэтому определим его как протагонист-«репортёр». Зачастую он выступает в роли формального экскурсовода. Характерный пример – «Всё путём!» (Беларусь 1; сезон 2012 г.). Протагонист-«репортёр» С. Шинкаренко наведывался в различные регионы нашей страны, зазывая за собой телезрителя. Зазывая, но не увлекая. Авторы программы декларировали своей целью знакомить с достопримечательностями Беларуси, показывать богатство и уникальность её культурного наследия [3]. Однако вместо обещанных «оптимальных маршрутов с придорожным сервисом» и «самых ярких впечатлений» зрителю еженедельно предлагался телебуклет со скудной информацией и обильной рекламой Белагропромбанка.

Имидж телегида С. Шинкаренко – «свой парень». Он одевался по-походному (джинсы, куртка, кепка), запросто ориентировался на местности. Перед началом путешествия ведущий, заводя мотор автомобиля, бодро повторял девиз «Дороги хватит на всех!». Но содержательное наполнение каждого выпуска было формальным: пустынные пейзажи, безжизненные кадры и тусклый текст ведущего-«репортёра».

Образцом рекламно-альбомного телепутешествия может служить цикл фильмов «Smart Travels. Europe», который выходил в эфир на Беларусь 1 вслед за местным «Всё путём!». Протагонистом-«репортером» здесь выступал американский журналист Руди Макса. Программа стартовала в 1990 г., когда сорокалетний Р. Макса оставил сферу политической журналистики, переквалифицировавшись в телегида для миллионов потенциальных туристов [4]. Его имидж базируется на деловых качествах тревел-эксперта, советующего среднестатистическому потребителю, как совершить экономное путешествие, например, в дорогой Копенгаген. Структура этих программ также приближена к справочнику: гостиницы и рестораны, экспозиции музеев и интерьеры замков. Тут нет искусствоведческих тонкостей, социокультурных нюансов и субъективно-эмоциональной окраски. Лишь чёткая и краткая информация, вряд ли позволяющая «открыть прелесть незахоженных троп» (что обещают авторы проекта). Образ протагониста-«репортёра» здесь служит не более чем визитной карточкой.

Совершенно иную роль выполняет образ ведущего-«репортёра» из телецикла «Приключения дилетанта». Ведущий-«дилетант» (актёр Ю. Жигамонт) стал не просто структурной, но смысловой опорой программы, просуществовавшей на разных каналах БТ более десяти лет (до 2014 г.), а затем переместившейся в Интернет под названием «Падарожжа дылетанта».

Передача превратилась в полноценный телевизионный артефакт, поскольку не была скроена по заимствованным лекалам, а создавалась как оригинальный экранный медиа-продукт. Она представляла собой своеобразный репортаж из прошлого, скрытого под покровом современности.

Образ протагониста-«дилетанта» придумал и воплотил актёр Ю. Жигамонт. Его «репортёр» подчёркнуто несовременен: круглые стёкла с тонкими дужками зацепились на острие носа, светлые волнистые волосы своевольно выбиваются из-под широких полей шляпы, в руках – старый саквояж и чёрный зонт. В зависимости от сезона – длинное немодное пальто или льняной костюм. Такой внешний вид, обращение «паважанае паньства» к

зрителю и прямой взгляд поверх очков сразу настраивали на нетривиальный разговор. Без экспрессивной жестикуляции протагонист-«дилетант» бережно разбирал паутину столетий, легко касаясь мембран нашей оцепенелой памяти. Его имидж был семантически объёмен – одинокий голос человека нашего пространства, но не нашего времени [5].

Очередной маршрут (белорусское местечко, село) Ю. Жигамонт выбирал сам, нередко отталкиваясь от неизвестной ему исторической персоны. Потом изучал архивные документы, советовался с краеведами, музейщиками, интересовался местными обрядами и легендами.

Протагонист-«дилетант» Ю. Жигамонта – пример уникального совмещения в одном лице сценариста, режиссёра, исполнителя. Он не озвучивал собственный заранее подготовленный текст, но «проживал» его на глазах у зрителя. Телецикл «Путешествия дилетанта», прежде всего, воплощал персону Ю. Жигамонта – автора и протагониста-«репортёра», который перекидывает коммуникативный мостик в заэкранье зрителя не формально, а как человек, искренне увлечённый историей своей родины, одержимый любовью к белорусской провинции и её людям.

Подобный принцип (протагонист-«репортёр» из прошлого) использовал в 1988 г. профессор Г. Барышев. Он сам был автором сценария и сам же воплотил образ «ведущего» в телефильме «Музы дворцов и замков старинных». В парике и камзоле XVIII в. театровед Г. Барышев вёл зрителя по знаменитым местам Несвижа, Слонима, Ружан и увлечённо рассказывал о царивших там некогда музах. Он видел разрушительную силу времени (в сегодняшнем облике исторических мест можно отыскать лишь «осколки» былого) и с помощью своего знания воскрешал ушедший театральный мир. Живая импровизационная речь, прямое обращение к телезрителю («Прошу Вас…», «Давайте вместе…», «А вы знаете?» и пр.) позволяли Г. Барышеву легко «проникать» сквозь телеэкран. Приглашая пройти, посмотреть, прочувствовать, протагонист-«репортёр» открывал малознакомый и притягательный мир частновладельческих театров Беларуси XVIII в.

Протагонист-«репортёр» из прошлого в телепутешествиях выполняет функцию рассказчика, восстанавливающего разорванную «связь времён». Подобного рода персонаж не только актуализирует непосредственную коммуникацию со зрителем, но и микширует неизбежную дизъюнктивность (от лат. disjunctio – разъединение, разделение) теленарратива: схематизм драматургии, эклектизм и фрагментарность документов.

Итак, на ТВ протагонист-модератор и протагонист-«репортёр» – главное действующее лицо, наделённое в определённой мере авторским статусом по отношению к создаваемому экранному артефакту.

Новый импульс подобного рода протагонист получил с развитием Интернета, мультиплицировавшись в ряд образов, продуцируемых и тиражируемых видеоблогерами в YouTube: «Редакция» с А. Пивоваровым, «#ещёнепознер» с Н. Солодниковым, «Жизнь-малина» с Н. Мелкозёровым и другие. В отличие от телевидения, здесь не только с лёгкостью совмещаются функции «героя» и «автора», но и нередко прямо в названии ток-шоу закрепляется принцип авторства протагониста-модератора: «Парфенон» с Л. Парфеновым, «вДудь» с Ю. Дудем, «Скажи Гордеевой» с Е. Гордеевой.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Саппак, В. Телевидение и мы / В. Саппак. – М. : Искусство, 1988. – 167 с.
2. Агафонова, Н. Экран и театр / Н. Агафонова // Экран и культурное наследие Беларуси / А. А. Карпилова [и др.]. – Минск, 2011. – С. 146 – 180.
3. Путешествия с телеканалом «Беларусь 1» [Электронный ресурс] // Пресс-служба Белтелерадиокомпании. – Режим доступа: http://tvset.tut.by/news/belarus/278633.html.
4. Вокруг ТВ: вся панорама TV [Электронный ресурс] // Энциклопедия ТВ. – Режим доступа: http://www.vokrug.tv/person/show/Rudy_Maxa/.
5. Агафонава, Н. А. Чалавек у маштабе вечнасці. «Прыгоды дылетента»: адметнасці тэлецыкла / Н. А. Агафонава // Мастацтва. – 2012. – № 12. – С. 20 – 21.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются способы персонификации на экране ведущего ток-шоу (протагониста-модератора) и гида экранного путешествия (протагониста-репортёра), а также рассматриваются их авторские полномочия в создании образной структуры артефакта.

SUMMARY

The article analyzes the ways of personification aka image elements of a TV talk-show host (the so-called protagonist-moderator) and a virtual travel guide (the so-called protagonist-reporter), as well as dwells on their author competences in creating an artifact’s image framework.

***Варфоломеева И. А.***

# ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ РЕЖИССЁРОВ-ХОРЕОГРАФОВ XX В.: К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ВОПРОСА

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

*(Поступила в редакцию 12.03.2022)*

Главным в нашей работе является мировосприятие отдельного режиссёра-хореографа как присущая ему единая система представлений о реальности, позволяющая интерпретировать и осуществлять свои творческие поиски.

Выражение признаков «национального» «обусловлено объёмными выразительными возможностями используемого народного танца, несущего в себе своеобразный код исторической памяти». «Субъектность национального воплощается через использование в творческом процессе национального музыкального материала» [1], а также сценического костюма. Композиция в хореографическом произведении играет весомую роль, ибо «характер и темперамент, присущие танцам определённого народа, также находят отражение в рисунке танца» [2, с. 126]. С учётом стилеобразующего начала выражения национального, включающего в себя этническую составляющую, элементы фольклорной культуры, традиционного верования в проявлении режиссуры хореографического искусства должны соответствовать первоисточнику как в контекстуальном, так и в интонационном выражении.

Подтверждения этому представлены нами далее в примерах творчества балетмейстеров, режиссёров-хореографов прошлого столетия. Выражение специфики национального в творческой деятельности М. М. Фокина проявлялось в создании экзотической живописности наравне с танцевальной лексикой, костюмами и музыкой, которые в целом передавали достоверный образ. В режиссёрских приёмах интерпретации А. А. Горского проявление национального выражалось в традиционных движениях, обогащённых сценической танцевальной техникой, в достоверных сценических костюмах.

Особо ярким проявлением «национального» характера выделяется спектакль В. Нижинского «Весна священная», где кроме сюжета самого спектакля, показывающего картины языческой Руси, наличие сценического костюма и музыки И. Стравинского раскрывают образы русской культуры. Для демонстрации «национального» в хореографическом тексте приведём в качестве примеар творчество представителя советского балетного театра В. М. Чабукиани, который при создании спектакля «Сердце гор» (1938) показал две стороны единого процесса, состоящего из «видоизменения фольклорных форм и “фольклоризации” классического танца» [3, с. 129]. Достоверное

выражение «национального» в композиционном построении очевидно на примере одного из представителей и руководителей ансамбля танца Н. С. Надеждиной, которая известна использованием в хореографических композициях основного выразительного средства – рисунка танца, зачастую позволявшего хореографу решить художественные задачи раскрытия русского образа.

Перечисленные примеры особенностей режиссёрской интерпретации выражены через спектры режиссуры хореографического искусства. В то же время принадлежность определённых приёмов тому или иному балетмейстеру, раскрывающие возможности выражения «национального», представляются определёнными режиссёрскими индивидуальными приёмами интерпретации национального танца в балетном спектакле.

Несмотря на разнообразие инструментария выражения национального танца, считаем, что главная роль должна оставаться за хореографическим текстом, ибо язык, определяющий и выражающий танец национальным, заключается в его движениях. В некоторых случаях выражение «национального», производимое через наличие национальной музыки, аутентичных традиционных сценических костюмов без представления подлинной танцевальной лексики не может сводиться к полному проявлению национального балетного спектакля.

В создании национального хореографического произведения хореографический текст – один из главных объектов. Язык национального танца – его танцевальная лексика, движения, позы – главное зерно выражения критерия национального хореографического произведения. Создание его и в сценическом танце, и в балетном спектакле строится согласно теме, замыслу, идее будущего произведения. Специфика балетного спектакля, отличающаяся присутствием пальцевой техники, предполагает упрощение, а иногда и вовсе невозможное употребление ходов народного танца, чего не скажешь о самих сценических танцах. В то же время следует учесть, что примеры сценического танца не ограничиваются проявлением танца в характерной обуви, они имеют различные выражения в соединении национального танца с направлениями классической хореографией на пуантах. Ярким и успешным примером этому из отечественных постановок может служить вариация «Анны» из балета «Витовт» в постановке Ю. Трояна.

Хореографический текст складывается согласно выбору и режиссёрскому видению балетмейстера и осуществляется в различных приёмах хореографического формообразования.

Промежуточный и последующий этапы, характеризуемые исполнением па классического танца в ногах и наложением национальной пластики в руках, зачастую выражаются в балетных спектаклях. Примерами такому могут служить признанные спектакли «Легенда о любви» Ю. Н. Григоровича (1961), «Лейли и Меджнун» К. Голейзовского (1964). Эти балеты, будучи классическими спектаклями, представляют эталон выражения синтеза классических па и элементов танцевального фольклора народов Востока, которому присущи наличие скульптурности восточных поз и пластичность ряда положений.

Из отечественных примеров проявления «синтеза» можно привести адажио «Анны и Витовта» в балете «Витовт» в постановке Ю. Трояна на музыку В. Кузнецова, спектакль «Страсти (Рогнеда)» в постановке В. Елизарьева на музыку А. Мдивани, где выражается синтез чёткого преобладания классических движений в ногах и академических позиций рук, а также изобилие национальной пластики движений.

В данном аспекте остановимся на термине «синтез», определение которого обозначает складывание, соединение. Обращаясь к данному понятию, Э. И. Шумилова заключает в нём конкретное проявление аппликации национальных движений с академизмом, где ноги исполняют па классического танца, а в руках отзывается национальная пластика [4, с. 63]. Здесь под термином «синтез» понимается не буквально складывание, соединение одного с другим, а проявление гармонического единства, целостности. Анализ данного термина от обратного показывает, что слово «целостность» имеет следующие близкие значения как единство, цельность, полнота, общность, синтез. Следовательно, Э. И. Шумилова в определении синтеза подразумевала достижение целостности двух разных направлений. Соединение, складывание классического и народного материала – процесс, где исполнение национального совершается в стиле классического, что определяется стилизацией. Это слово является производным понятием, исходящим от термина «стиль». Из этого следует, что исполнение национального в стиле классического есть «стилизация», а уровень их единства, целостности есть «синтез». Данное определение применимо и в соединении национального с классическим танцем.

В связи с утверждением Н. В. Петроченко, на наш взгляд, термин «стилизация» приобретает наибольшую актуальность и популярность в искусстве хореографии с 1990-х годов благодаря интенсивному наплыву современной хореографии, проявившемуся в разных жанрах – от модерна до хип-хопа.

Нововведения, течения в искусстве хореографии представляют новое, чужое, а национальный танец в этом контрасте есть проявление своего, старого. И это является подтверждением сознательного использования художником форм, способов и приёмов формообразования, стремления показать имеющееся в новом качестве, в тенденциях своего времени, то есть перенос художника в избранную им эпоху, место и время (хронотоп), выражение чужого и своего, помещение духа эпохи оригинала в позднейшую культурную перспективу.

Структура хореографического текста режиссёрской интерпретации национального танца создаётся в интерпретациях жанров хореографии через режиссёрские приёмы хореографического формообразования:

– создание сценического танца, где фольклорный танцевальный язык усложняется за счёт техники академического танца;

– стилизации, которые заключаются в соединении лексики национального танца и хореографических направлений, при этом происходит поглощение стилизуемым в себя характера стилизующего;

– интерпретации в жанре фолк-модерн танец, которые представляют репрезентации чистого телесного опыта, абстрактно – символического прочтения идеи «фолк».

В многообразии приёмов интерпретации национального танца разворачивается процесс, требующий адекватного видения балетмейстера, воплощающийся профессиональным мастерством, которое в ходе представления национального должно быть подкреплено знаниями сфер духовно-нравственных ценностей народа, богатства его традиционной культуры.

В данном аспекте считаем правомерным отметить утверждение одного из теоретиков искусства хореографии Ф. В. Лопухова о фразе «моё видение», к которой он обращается в связи с созданием картин языческой Руси В. Нижинским в спектакле «Весна священная». «Фраза “моё видение” часто служит у многих весьма удобным туманным прикрытием всяких, порой и дерзких, но не нужных штукарских надумок», – писал Ф. В. Лопухов [5, с. 89].

Изучая работу Ф. В. Лопухова, мы обнаружили, что автор точно подметил следующее: данные С. П. Дягилевым советы В. Нижинскому – это одно, «а подлинные знания Руси – это совсем другое, и если их нет, то не помогут ни советы, ни безусловный талант с “неземным” прыжком-баллоном Вацлава Нижинского» [5, с. 88].

Высказанная в начале XX в. Ф. В. Лопуховым фраза «моё видение» актуальна и в наши дни. Мы обратились к данному утверждению за тем, что всякое видение должно подкрепляться обоснованными доводами, раскрывающими это видение. Со слов В. Ю. Никитина, «современный балетмейстер должен пристально изучать материал народного танца в тесной связи с историей данного народа и воспроизводить его сценически не “вообще”, а в чётких рамках эпохи, исторического отрезка времени и понимания основной идеи танца. Грамотному хореографу следует хорошо знать “генетический код” передачи наследственности» [6, с. 9].

Согласно данному высказыванию, «генетический код» как код передачи наследственной информации народа, нации, прежде всего, заключается в его языке. Ф. де Соссюром отмечено, что «материальная единица существует лишь в силу наличия у неё смысла, в силу той функции, которой она облечена; этот принцип особенно важен для выделения простых единиц, так как может показаться, будто они существуют только в силу своей материальности <…> И наоборот <…> смысл, функция существуют лишь благодаря тому, что они опираются на какую-то материальную форму» [7, с. 172]. Если полагаться на данное утверждение, то «генетический код» есть язык и форма, в которых заложена смысловая универсалия миропонимания народа, раскрывающая традиции и обычаи, выражение эстетических и этических устоев. И если рассматривать данное положение применительно к режиссёрской интерпретации национальной хореографии, то этот язык, форма должна проявляться во всех его слагаемых спектрах.

Возникающие в современности нововведения, порой порождающие слепую погоню за модным и современным выражением, должны проходить через фильтр критической мысли исследователей. Наша задача – обозначить ценностные ориентиры в представлении и проявлении подлинного выражения национального в видении балетмейстера.

Выражение профессионального мастерства в воплощении видения балетмейстером национального танца рассмотрим на примере режиссёрских взглядов, принципов и методов И. Моисеева, почерпнутых из книги Е. Д. Коптеловой, в которой повествуется о важной составляющей в интерпретации национального танца: «Развивать, обогащать, динамизировать фольклор, вооружая его всем арсеналом профессиональных средств – это вторая и весьма существенная стадия обработки фольклорного материала, где в конечном итоге всё равно должны сохраняться главные особенности

образа того или иного народа. Жизненный материал в народном танце должен оставаться узнаваемым, сохранить свою подлинность» [8, с. 227].

Сохранение подлинности выражения национального танца в режиссёрских интерпретациях через его язык, его танцевальную лексику является важным аспектом. Согласно утверждению И. Моисеева, отправная точка в создании танца в его интерпретациях исходит от фольклорного материала, позиция которого занимает главенствующее положение.

В контексте сказанного приведём в качестве примера спектакль «Сердце гор» В. Чабукиани, который, согласно В. Красовской, создавался на режиссёрских приёмах «видоизменения фольклорных форм и “фольклоризации” классического танца» [3, с. 129]. Эти утверждения предполагают обогащение двух направлений между собой, создание и достижение синтеза, где выражение национального танца усиливается за счёт вспомогательной роли классических па.

Отечественные учёные одну из причин неяркого выражения национальных балетных спектаклей видят именно в слабом осуществлении гармоничного синтеза классического и народного танца, а точнее в «искусственном украшении классического танца элементами народной танцевальной лексики» [9, с. 157 – 158].

Если говорить о термине «режиссура движения», то прямое определение его значения есть «целостность движения», что в создании национального балета, находясь в актуальных позициях, ведёт к состоятельности, целостности создаваемого художественного образа. «Целостность», со слов А. Н. Андреева, есть представление единства планов содержания и выражения» [10, с. 40]. Притом второе, как уже известно, должно достигать «синтеза». Следовательно, проявление «режиссуры движения» (целостности движения), являясь основной задачей в вышепредставленных режиссёрских приёмах хореографических формообразований национального балета, должно претворятся как в контекстуальном, смысловом выражении, так и в интонационном, то есть в пластическом выражении, в совокупности отражающем «хореографическую целостность». Они являются альфой и омегой в создании национального хореографического произведения. Это требование отвечает успешному представлению как малой (сценического танца), так и большой (балетного спектакля) формы.

Если рассматривать «режиссуру движения» применительно к созданию национального балетного спектакля, то выразительное – это движения национального танца, сердцевина хореографии. Они и делают балет националь-

ным. В этом плане танцевальная лексика национального танца подразумевает позиции ведущего. А изобразительное качество этого действия, движения, в какой-то мере усиливается, больше выражается за счёт вспомогательной роли лексики других хореографических направлений, соединяющихся с движениями национального танца. В данном аспекте они должны соответствовать как в контекстуальном (семантическом), так и в интонационном (пластическом) выражении.

Таким образом, если обратиться к понятию «режиссура стилизации», то, согласно утверждению А. В. Зырянова [10], оно является «наиболее трудным <...> так как предполагает максимальное использование всех профессиональных и интеллектуальных способностей постановщика, и прежде всего владение “режиссурой движения”. Условно данная режиссура предполагает, что режиссёр-хореограф производит трансформацию первоначального движения различными способами и методами. Это – предание иной стилистики движению или танцевальной фразе (комбинации) различными видами балетных режиссур; исполнение движений в различных условиях метроритма, темпоритма; придание движению определённого характера.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бурнаев, А. Г. Танцевальная культура в контексте духовности мордвы : автореф. дис. ... канд. культурол. : 24.00.04 / А. Г. Бурнаев ; Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарёва. – Саранск, 1998. – 16 с.

2. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера : учебное пособие для студентов культурно-просветительских факультетов вузов культуры и искусств. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.

3. Красовская, В. Вахтанг Чабукиани / В. Красовская. – Л., М. : Искусство, 1960. – 346 с.

4. Шумилова, Э. И. Национальное в советском балете / Э. И. Шумилова // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. – Л., 1974. – С. 61 – 76.

5. Лопухов, Ф. В. В глубь хореографии / Ф. В. Лопухов. – М. : Фолиум, 2003. – 204 с.

6. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учебное пособие / В. Ю. Никитин. – М. : ГИТИС, 2011. – 472 с.

7. Соссюр де, Ф. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр ; пер. с франц. под ред. А. А. Холодовича. – М. : Прогресс, 1977. – 696 с.

8. Коптелова, Е. Д. Игорь Моисеев – академик и философ танца / Е. д. Коптелова. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2012. – 416 с.

9. Жумасеитова, Г. Хореография Казахстана. Период независимости / Г. Жумасеитова. – Алматы : Жибек жолы, 2014. – 220 с.

10. Мухамбетова А. Генезис и эволюция казахского танца. Казахская традиционная музыка и XX век / А. Мухамбетова. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено мировосприятие отдельного режиссёра-хореографа, как присущая ему единая система представлений о реальности, позволяющая интерпретировать и осуществлять свои творческие поиски.

SUMMARY

The main thing in the author's work is the worldview of an individual director-choreographer, as a unified system of ideas about reality inherent in him, allowing him to interpret and carry out his creative search.

***Горолевич Т. В.***

# ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА КУКОЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ «ОХ І ЗАЛАТАЯ ТАБАКЕРКА»

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

*(Поступила в редакцию 10.12.2022)*

В создании художественного образа спектакля важная роль принадлежит сценографии. «Известно, что без сценографии, в отличие от ряда других важных компонентов сценического произведения, невозможно существование художественной целостности спектакля, определение его эстетики, сущностной глубины, понимание национальных особенностей театрального процесса конкретного времени» [1, с. 7]. Обладая навыками живописца, графика, скульптора, инженера-конструктора, технолога, бутафора, специфическим театральным мышлением, знанием литературы, драматургии, истории искусств, сценограф выступает автором пластической режиссуры спектакля [2, с. 8].

Одним из ярких примеров удачной организации сценического пространства является премьерная постановка 2021 г. в Белорусском театре «Лялька» белорусской народной сказки «Ох і залатая табакерка» (адаптация текста Л. Симанёнок, режиссёр-постановщик В. Климчук, художник-постановщик Д. Горолевич).

Целью данной статьи является анализ авторских приёмов сценографии художника-постановщика Белорусского театра «Лялька» Д. Горолевича на примере работы над спектаклем-импровизацией «Ох і залатая табакерка».

Театр «Лялька» – один из развивающихся современных кукольных театров Беларуси. Богатый репертуар, визуально-пространственное решение спектаклей, творческий коллектив помогают театру, сохраняя традиции, ак-

тивно прогрессировать, эволюционировать в настоящем пространстве и времени.

Приступая к работе над серией эскизов к спектаклю по мотивам народной белорусской сказки «Ох і залатая табакерка», художник одной из главных задач видел погружение зрителя в атмосферу, наполненную белорусскими, этническими, фольклорными и историческими мотивами. «Я стремлюсь показать, что белорусы имеют свою уникальную культуру, историю и традиции» (из интервью с Д. Горолевичем 25.08.2021). Художник-постановщик в соавторстве с режиссёром предложили оригинальное решение спектакля.

В спектакле «Ох і залатая табакерка» зритель знакомится со сказочной и поучительной историей о поисках настоящего счастья. Этот путь никогда не бывает простым и лёгким [3]. В сюжете сказочной истории присутствуют как положительные (Янка – сын бедняка, котик, мышка), так и отрицательные (Змей (Цмок), капризная Королевна и др.) герои. Янка, попадая в разные истории, благополучно с ними справляется благодаря своим человеческим качествам. В конце сказки герой отправляется путешествовать по свету со своими друзьями, котом и мышкой, в поисках хороших людей.

В работе художника-постановщика ярко проявился индивидуальный почерк, собственное видение постановки и её замысел. Эскизы Д. Горолевича – это не просто представленные на бумаге схематично разработанные проекты, а совокупность собственных размышлений, переживаний над создаваемыми образами. В работе над эскизами виден авторский подход живописца и мастера декоративно-прикладного искусства. Каждый из его рисунков является завершённым творческим произведением, готовым к экспонированию.

Подготавливая серию эскизов к спектаклю, художник изучал традиции и фольклор Беларуси. Ссылаясь на традиционные особенности оформления белорусского народного театра «Батлейка», автор разрабатывал мизансцены спектакля и создавал макет. Эскиз Д. Горолевича – это проект эмоционального и колористического решения спектакля. Конструктивная модель к спектаклю оформлена в традиции небольшой батлейки, но адаптирована под современную сцену театра. Художник-постановщик создаёт технологичную систему, где прорабатывает мизансцены, художественное оформление декораций, костюмы героев.

Опираясь на жанровые формы традиционной батлейки, одной из которых является сценки из народной жизни, Д. Горолевич разработал сценографию спектакля. Художник использовал мотивы традиционной деревянной

архитектуры и отсылки к конструкции, можно так сказать, «архитектуре» народного театра «Батлейка».

Сценическое пространство постановки «Ох і залатая табакерка» зрелищно и эффектно. В начале спектакля, когда открывается занавес, зритель видит вертикальный ряд декораций, которые состоят как бы из трёх модулей. Центральный закреплён неподвижно, два боковых передвигаются на сцене, меняются местами по ходу действия, обозначая разные места, точки, где происходят события. Части декораций поворачиваются вокруг оси, становясь то замком короля, то крестьянским домом.

Анализ белорусского традиционного ткачества вдохновил художника на создание оригинальных декораций. Для их исполнения применяется декоративно-живописный приём, основанный на авторской технике плетения и текстильной аппликации. «Все декорации вместе – это такой стилизованный обряд белорусского края, этнический космос, в котором живут герои сказки» (из интервью с художником 25.08.2021). Разные по фактуре и цвету конструкции в моменты сценического действия превращаются в воображении публики во дворцы, башни, улицы. Завершают сценическое оформление три полотнища, чем-то напоминающие традиционные рушники, и два подвесных соломенных «паука».

Динамические декорации также выполнены в той же технике, но художник применяет приём стилизации и трансформации формы в современном ключе, опираясь на традиционную белорусскую символику (орнамент). Например, для передачи образа моря в сказке используется символ волны, что означает море и реку; ромб, вписанный в квадрат, символизирует солнце. Постановщик использует приём построения композиции по кругу: сцена замкнута рукотворно созданными гобеленами, перед которыми расставлены трансформирующиеся декорации (сельские дома, дворец, арки). В оформлении декораций применяются мотивы традиционного ткачества, вышивки. Полосы ткани, нитки переплетаются между собой, связываются вместе, расходятся, образуя единое пространство, в котором можно увидеть и снопы колосьев, и человеческую фигуру, и народные орнаменты. «На их создание, – отмечает Д. Горолевич, – меня вдохновили белорусские рушники, “посцілкі”». В верхней части декораций в переплетении ниток и тканей вплетены символы солнца, Матери-родительницы всего живого и Ангела. Сценическое убранство работает как единый ансамбль, образуя пространство, в котором живут герои спектакля. И всю эту картину наполняют собой актёры и куклы.

Созвучно художественному решению в постановке «Ох і залатая табакерка» подобрана и музыка. Она наполнена белорусскими этническими мотивами (композитор А. Пеле). На сцене присутствуют белорусские народные инструменты: скрипка, бубен, барабан, трещотки, дуда, без которой нельзя было вообразить ни один народный праздник. Данный спектакль начинается весело, музыкально, с точной реконструкции инструментов, что сразу вводит в атмосферу волшебства и традиции белорусского народного быта. Создавая сценическое пространство в работе над спектаклем, Д. Горолевич стремился к передаче выразительного, завораживающего зрелища, которое притягивает зрителя.

Для художника-сценографа театра кукол важным выступает не только форма визуального пространства, но и кукла, которая, по сути, является актёром. Театральная кукла – исключительное произведение, принадлежащее равнозначно к двум искусствам – изобразительному и театральному. Кукла – это скульптура, хотя и непривычная по конструкции, материалу, способу экспонирования. Объёмное, фактурное, колористическое, пропорциональное решение куклы даёт полное представление об образе, характере персонажа.

В своих куклах Д. Горолевич передал не только характер и индивидуальность, но и собственное пластическое видение образа. Несколько героев сконструированы из дерева, в традициях белорусской деревянной скульптуры, другие – в технике папье-маше.

Перевоплощение героев является характерной особенностью в детских сказках, её применяет и Д. Горолевич в разработке своих героев. Ещё один метод, который использует художник, – преувеличение. Он особенно ярко помогает выявить наиболее остросюжетные сцены в постановке. В спектакле использованы маски дедушки Оха и Змея. Это как две противоположности, добро и зло, свет и тьма. Маски сделаны из дерева, образы стилизованы, упрощены, в стилистике народного искусства. Маска Оха – образ наивный и добрый. Как считает художник, «ддушка Ох – такой добрый языческий дух. А, как известно, в традиции белорусской культуры язычество тесно переплелось с христианством и прочно присутствует во всех народных обрядах» (из интервью с Д. Горолевичем 25.08.2021). Образ Змея также украшен резьбой, близкой к скандинавским мотивам, он выполнен преувеличенно крупно, чтобы производить больший эмоциональный эффект. Это мифическое существо, злой дух.

Кукла Змей (Цмок) выполнена в смешанной технике, это трансформирующиеся элементы: резьбы по дереву, объёмного текстиля и стимпанка. В

отличие от подобных разработанных кукол, Змей – сказочный образ, яркий и незабываемый, его появление завораживает, очаровывает, иногда пугает созерцателя, что выделяет этого персонажа среди других.

Куклы и актёры, одетые в костюмы, разработанные художником, хорошо вписываются в пространство спектакля. При создании театрального костюма автор проявляет фантазию и использует новые материалы и фактуры. Персонажей постановки можно разделить на две категории – люди и животные. Одежда героев/людей отображает национальные особенности белорусского костюма и понимание народом эстетических идеалов красоты. Автор костюмов взял за основу не конкретный строй этнографического региона, а изучив особенности белорусского народного костюма, разработал свой стилизованный образ для героев этой сказки. При этом в создании каждого конкретного образа учитывалась принадлежность героев к разным сословиям. Например, Янка – сын лесника, оставшийся сиротой после смерти родителей, музыканты – люди из белорусских деревень. Их костюмы являются интерпретацией традиционной белорусской народной одежды. Это льняная белая рубашка, украшенная орнаментом. Костюм дополнен аксессуарами: фартуком, поясом. В платьях Королевны и Короля за основу взяты исторические костюмы, обладающие ярко выраженными элементами Великого Княжества Литовского. В костюме Королевны характерны откидные рукава с меховой опушкой, шапка с пером. В кукле Короля мы видим богатый персидский пояс, жупан, шапочку с пером. В создании образов художник отталкивался от так называемых «сарматских» портретов. Костюм актёров дублирует костюм куклы для того, чтобы образ персонажа был цельным, и актёр не отвлекал внимание зрителя от происходящих событий на сцене.

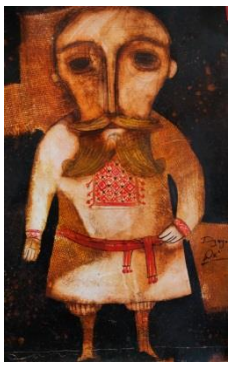
В статье выявлены основные особенности и приёмы, которые использовал художник-постановщик в разработке спектакля. В визуально-пространственном оформлении сцены – декоративно-живописный приём; в декорациях – стилизация и трансформация формы, построение композиции по кругу; в куклах – перевоплощение и преувеличение; в костюмах – стилизация традиционных мотивов.

Используя возможности многих видов изобразительных искусств, сценограф обогащает содержимое спектакля только ему доступными средствами и пространственными планами, раздвигает рамки сценографии, наполняя спектакль изобразительным рядом декораций, бутафории, предметами.

Для сценографии современного кукольного театра важны индивидуальность художника, его почерк в сценическом произведении, взгляд на ми-

роздание. Индивидуальный, авторский подход художника Д. Горолевича к сценографии спектакля не только меняет сценическое пространство, но и напрямую влияет на все составляющие спектакля.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



Эскизы Д. Горолевича к спектаклю

Фрагменты спектакля. Фото В. Шайнурова

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі: гісторыя і сучаснасць / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 375 с.

2. Френкель, М. А. Современная сценография / М. А. Френкель. – Киев : Мистецтво, 1980. – 132 с.

3. Витебская «Лялька» готовит премьеру спектакля-импровизации по мотивам белорусской народной сказки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belta.by/events/view/vitebskaja-ljalka-gotovit-premjeruspektakljaimprovizatsiipomotivambelorusskojnarodnojskazki4301882021/?fbclid=IwAR0zImR1g4h6O6UhiKsc6hk_7pvo7oKO9UBwKqNgZiS_nosHe1wz0tSjJbM. – Дата доступа: 12.06.2021.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу авторских приёмов сценографии художника-постановщика Белорусского театра «Лялька» Д. А. Горолевича на примере работы над спектаклем-импровизацией «Ох і залатая табакерка». Автором статьи выявлены основные особенности и приёмы, которые использовал художник-постановщик в разработке спектакля.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the author's and the receptions of the scenography of the artist-director of the Belarusian theater «Lalalka» D. A. Gorolevich on the example of the work on the performance-improvisation «Oh and gold snuff box». The author of the article revealed the main features and techniques used by the production designer in the development of play.

***Гудей-Каштальян В. Г.***

# СОСТОЯНИЕ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА В БЕЛАРУСИ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ.

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

*(Поступила в редакцию 03.03.2022)*

Основные направления развития белорусской оперы на современном этапе определились в конце 80-х – 90-е годы прошлого столетия. Это, с одной стороны, возобновившийся интерес к исторической, историко-легендарной тематике, национально-романтическим сюжетам, образам и событиям прошлого, отвечающий идеям национального возрождения, который осуществлялся как в рамках традиционных оперных форм, так и в связи с явлениями стилевых и жанровых взаимодействий в музыкально-театральном искусстве. С другой стороны, это жанрово-стилевые поиски обновления и драматургические новации в русле преломления и развития современных тенденций мирового оперного искусства, а также смелые эксперименты в рамках малых оперных форм.

Значительным музыкально-театральным событием в истории развития национального оперного искусства явилась опера Владимира Солтана «Дзікае паляванне караля Стаха» и её постановка на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (далее – Большой театр) в 1989 г. (режиссёр В. Цюпа, дирижёр А. Анисимов, сценография Э. Гейдебрехта). Успех оперы во многом был предопределён либретто, созданным С. Климкович по мотивам повести В. Короткевича. Авторам удалось сохранить концептуальность мысли и поэтичность образов литературного первоисточника, его специфическую национально-романтическую ауру.

Стройная драматургическая конструкция и принципы симфонизма обеспечили единство и целостность музыкальной партитуры, которая, в свою очередь, является переосмыслением жанрово-стилевых традиций прошлого в современном контексте. Повествовательно-эпическое начало отчётливо проявляется на композиционно-драматургическом уровне организации действия, с характерной отграниченностью каждой картины и наличием в них локальных кульминаций. Лирико-драматическая линия оперы выявлена с помощью сквозного симфонического развития ведущих интонационных и тематических комплексов.

Музыкальный язык оперы близок по духу самобытному языку В. Короткевича. В нём особое значение приобретает фольклорный комплекс – опора на белорусскую песенность и использование народных инструментов в оркестре. Атмосферу прошлого, с «обыгрыванием» мотива старины и элементами мистической таинственности в духе «национальной романтики», созданную в музыке, без каких-либо историко-этнографических уподоблений активно развивает сценографическое решение спектакля.

Постановка оперы В. Солтана имела большой успех и широкий общественный резонанс. С ней во многом связывали начало возрождения национальной оперы. Спектакль дважды был показан в Большом театре в Москве, прошёл в Троицком предместье в формате *open-air* и в 1990 г. был записан в киноформате режиссёром В. Шевелевичем для Белорусского национального телевидения. За создание оперы «Дзікае паляванне караля Стаха» композитор был удостоен звания лауреата Государственной премии Республики Беларусь.

В 2011 г. показ оперы состоялся в рамках фестиваля «Вечера Большого театра в замке Радзивиллов» в Несвиже. Новая постановка оперы В. Солтана, осуществлённая в 2021 г. (режиссёр-постановщик А. Моторная, дирижёр-

постановщик А. Иванов, художник А. Меренков) в своей идее была направлена на восстановление изначального текста партитуры, который был утерян накануне премьеры 1989 г. и включение неиспользованных ранее номеров. Новый музыкальный материал и новое постановочное решение «Дикой охоты короля Стаха» стали событием в завершение 88-го театрального сезона Большого театра Беларуси.

Хоровое начало определило особый жанрово-стилевой синтез оперы Андрея Бондаренко «Князь Наваградскі» (либретто О. Ипатовой по одноименной пьесе Л. Прокопчика, режиссёр-постановщик С. Штейн, музыкальный руководитель и дирижёр Н. Колядко, сценография Д. Мохова, 1992 г.), за которую композитору в 1994 г. было присвоено звание лауреата Государственной премии Республики Беларусь. В основе оперы лежит нравственно-философский диалог с эпохой, отдалённой от современности на расстояние трёх столетий, что создало условия для эпико-романтического измерения событий. Раскрывая жизнь Великого княжества Литовского сквозь призму личности князя Войшелка (сына Миндовга) из Новогрудка, композитор ставит вопрос о жизненных и духовных приоритетах в сложные исторические времена. Музыкальный язык сочинения опирается на традиции большой хоровой оперы, своими корнями уходящей к операм М. Мусоргского (прежде всего к «Хованщине») и Н. Римского-Корсакова – «Псковитянка», «Млада». Хор в опере выполняет важную драматургическую и семантическую функцию, будучи представлен в различных ипостасях. Одна из них связана с православной церковной традицией, которая противопоставлена язычеству, другая – характеризует образ народа. Сочетание и взаимодействие этих хоровых пластов подчёркивает эпическую доминанту. Драматургическая многоплановость оперы заключена в сочетании эпического жанрового наклонения оперы и лирико-драматической образно-содержательной линии развития. Сквозным звукообразом оперы становится тема Руты, что усиливает драматургический контраст картин и сообщает музыкальному развитию моноцентрический характер симфонизма.

Премьера оперы «Сівая легенда» Дмитрия Смольского в новой музыкальной и режиссёрско-постановочной редакции в 2012 г. на сцене Большого театра (режиссёр М. Панджавидзе, дирижёр В. Плоскина, сценография А. Костюченко, хормейстер-постановщик Н. Ломанович) актуализировала историко-легендарную направленность национальной белорусской оперы в новом столетии и открыла интенцию к возрождению белорусской оперной классики. Определяющее значение в фабульно-событийном развитии сюжета

и драматургии «Сівой легенды» занимает лирико-психологическая любовная драма, переданная композитором в соответствии с романтической оперной традицией, в которой исторические события образуют второй план, а «любовная интрига определена исторической неизбежностью происходящего». Основной драматургический конфликт оперы выражен через противостояние светлого чувства любви главных героев Романа и Ирины и социальной среды – магнатов-нобилей, выступающих против неравного брака холопки и представителя знатного шляхетского рода.

Наиболее ярко индивидуализация жанрово-стилевых и композиционно-драматургических решений оперы в творчестве белорусских композиторов проявилась в связи с обращением к современной литературной классике. «Мастер и Маргарита» Е. Глебова (либретто Л. и Е. Глебовых по одноименному роману М. Булгакова, 1991 г.) апеллирует к принципам сюрреалистической драмы, «Визит дамы» С. Кортеса (либретто В. Халипа по мотивам пьесы Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы», 1995 г.) наследует принципы театра абсурда. В свою очередь, постановки камерной оперы «Записки сумасшедшего» В. Кузнецова (режиссёр-постановщик М. Изворска-Елизарьева, 2005 г.) и одноактной оперы «Его Жёны» В. Копытько (сценическое название «Синяя Борода и его жёны»; режиссёр-постановщик Г. Галковская, 2006 г.) выявили интерес их авторов к авангардному музыкальному театру, который судя по датированию сочинений, обозначился в белорусской опере ещё в предыдущем столетии.

Опера-бурлеск «Его Жёны» Виктора Копытько была написана по мотивам «Письма в редакцию Рауля Синей Бороды» Антоши Чехонте (А. П. Чехова) и другим мотивам на либретто Ю. Борисова и В. Копытько в 1988 г. Музыкальное содержание оперы ассоциативно и метафорично, гротескно и пародийно, благодаря введению цитат из оперетты Ж. Оффенбаха «Синяя борода», фрагментов поэтических и прозаических текстов Т. Манна, А. Пушкина, И. В. Гёте, Козьмы Пруткова и других авторов. Использование (обыгрывание, стилизация) приёмов различных театральных форм, в том числе и наиболее современных (перформанса), с вовлечением в действие дирижёра и музыкантов оркестра, пародии на оперные клише, позволило в итоге создать неожиданное и, в то же время, оригинальное и остроумное музыкально-театральное произведение. Подобная «открытость» общей сюжетной и драматургической формы оперы апеллирует к современности, жизненные реалии которой не так уж и далеки от произведения, разыгранного на сцене. Условным завершением действия в итоге становится комментарий некоего

Челаэка, рядом с которым весело поют и танцуют «оживлённые» жёны Синей Бороды.

Начало нового века ознаменовала премьера романтической монооперы в 2-х действиях «Адзінокі птах» Олега Залётнева (либретто Г. Дягилевой по произведениям А. Мицкевича, Я. Чечота, Г. Бородулина, поэтический театр одного актёра «Зьніч», 2000 г.), посвящённой жизни и творчеству классика мировой литературы Адама Мицкевича. В национальной музыкально-театральной практике это произведение явилось опытом создания нового жанра, который имел не только художественное, но и историческое значение. Следующим шагом на пути жанровых открытий композитора О. Залётнева стала музыкальная монодрама «Пачакай, сонца!», постановщиком и исполнителем которой, является Галина Дягилева, она же директор и художественный руководитель уникального в Беларуси поэтического театра одного актёра «Зьніч». Музыкально-драматический спектакль повествует о любви и страданиях украинки Маруси Чурай, прославившейся в народе своими прекрасными песнями. Необычная судьба этой женщины позволяет сквозь призму прошлого вглядеться в летопись жизни современности.

Интерес белорусских композиторов к опере малых форм и её разновидностям во многом был обусловлен общими тенденциями симфонизации и камернизации музыкально-театральных жанров. К тому же нередко для презентации камерной оперы, монооперы или оперы ораториального типа используется своего рода адаптивная концертная форма, которая становится альтернативой театрально-сценической реализации авторского замысла. Эта тенденция возникла, в том числе, в противовес усилению роли режиссуры в музыкальном театре, в противоположность утверждению режиссёрского оперного театра.

«Концертная опера» как особый жанр оперы, предназначенной для концертного исполнения, – явление большой редкости. Первой и единственной оперой такого рода, созданной в Беларуси, является «Балаганчик» О. Янченко (1970 г., либретто Б. Луценко по одноимённой драме А. Блока, исполнено Белгосфилармонией в 1971 г.). Форма концертного исполнения как большой, так и малой оперы довольно часто используется с целью предпремьерной апробации материала.

Сценической площадкой, на которой впервые были исполнены камерные оперы «Медведь» С. Кортеса и «Земля обетованная» А. Безенсон, моноопера «Адзінокі птах» О. Залётнева стала Белорусская государственная филармония. В «semi-stage» формате здесь прозвучала восстановленная рок-

опера «Песня пра долю» В. Мулявина. На филармонической сцене реализовала многие свои необычные театрализованные проекты Л. Симакович, среди которых современные сцены «S-музыка» по мотивам поэмы Я. Коласа «Сымон-музыка» (2005), современные мистерии «Заціркa» (2007) и «День Максима Богдановича» (2009), мюзикл-притча «Апокрыф» (2011), рондо-опера «Люцыян Таполя» (2012), спектакль-гимн «Вандроўнік» к 70-летию М. Романюка (2013).

Современная ситуация отечественной концертно-исполнительской практики демонстрирует готовность многих коллективов и исполнителей к реализации театральных проектов в концертном формате. Одним из таких является музыкальная капелла «Sonorus», в исполнении которой прозвучали музыкально-поэтическая драма «Исповедь любви» В. Савчика и опера-притча «Маленький принц» А. Мдивани.

Силами Молодеченского областного молодёжного музыкального театра под управлением Г. Сороко в 2013 г. была исполнена романтическая опера Олега Залётнева «Міхал Клеафас Агінскі. Невядомы партрэт» (автор либретто и режиссёр-постановщик С. Макарей). Оригинальный сюжет и либретто предопределили своеобразие жанрово-стилевого и композиционно-драматургического решения музыки оперы. Без использования цитат и приёмов стилизации, композитор воссоздаёт романтический дух эпохи, раскрывая образ главного героя в раздумьях о судьбе народа и отечества, которым он служил. Мелодраматический контекст, создаваемый любовной интригой, всего лишь незатейливый фон, на котором возникает неизвестный портрет главного героя, вынужденного покинуть Родину и остаток своей жизни (одиннадцать лет) провести во Флоренции.

Премьера оперы стала заметным событием культурной жизни страны, вызвала широкий резонанс, привлекла внимание международной общественности в преддверии юбилейной даты – 250-летия со дня рождения известного политического деятеля, композитора и музыканта, в течение 20 лет проживавшего на территории Беларуси недалеко от Сморгони, в своей усадьбе Залесье.

Особый интерес представляют оперы белорусских композиторов для детей, постановки которых осуществляются на разных сценических и концертных площадках. Среди них опера-сказка «Вясновая песня» В. Войтика, премьера которой состоялась на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра (Детский музыкальный театр-студия «Сказка», дирижёр Г. Александров, режиссёр-постановщик С. Цирюк, ху-

дожник-постановщик Ю. Хариков, балетмейстер Е. Дмитриева-Лавринович, 1993 г.), опера-мюзикл «Питер Пэн» А. Будько на сцене Большого театра оперы и балета (либретто А. Нилова по сказке Дж. Барри, дирижер А. Василевский, режиссер С. Цирюк, художник Т. Королева, хормейстер Н. Ломанович, балетмейстер Е. Дмитриева, 1990 г.), «Красная Шапочка» и «Дюймовочка» В. Савчика на сцене Белорусской государственной филармонии.

Одной из примет времени стало создание музыкально-театральных произведений (опер, балетов, мюзиклов, музыкальных сказок и проч.), предназначенных как для детей, так и для взрослых. К ним относятся оперы «Маленький принц» А. Мдивани (2004 г.; либретто В. Яконюка по одноимённому произведению А. де Сент-Экзюпери, премьера состоялась на сцене Клуба имени Дзержинского в Минске в 2008 г., музыкальный руководитель и дирижёр А. Шут, режиссёр-постановщик Е. Лёгкин, художник-постановщик А. Меренков, исполнитель – музыкальная капелла «Сонорус»), а также «Доктор Айболит» М. Морозовой (либретто Т. Мушинской, режиссёр М. Панджавидзе, дирижёр О. Лесун, сценография А. Костюченко, художник по костюмам Е. Булгакова), поставленная в Большом театре в 2015 г.

Таким образом, белорусская опера рассматриваемого периода проявила себя во многих жанровых разновидностях, формах и стилевом многообразии. При этом главными тенденциями стали интерес к белорусской истории в русле классико-романтической традиции и апробирование постнеклассических музыкально-театральных реалий.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению современного периода в развитии белорусской оперы с целью определения творческих достижений и перспектив. В центре внимания автора – тематика, идейное и концептуальное решение, национальное своеобразие, жанровая и стилевая специфика оперных произведений белорусских композиторов В. Солтана, А. Бондаренко, Д. Смольского, Е. Глебова, С. Кортеса, В. Кузнецова, В. Копытько, О. Залётнева.

SUMMARY

The article is devoted to the study of the modern period in the development of the Belarusian opera in order to determine the creative achievements and prospects. The author’s attention is focused on the theme, ideological and conceptual solution, national originality, genre and style specificity of the operatic works of Belarusian composers – V. Soltan, A. Bondarenko, D. Smolsky, E. Glebov, S. Kortes, V. Kuznetsov, V. Kopytko , O. Zaletnev.

*Забышная Г. В.*

# О ХАРАКТЕРИСТИКЕ ТВОРЧЕСТВА ДИРИЖЁРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*
*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Творчество дирижёра оркестра в музыкальном театре является уникальным, так как специфика музыкально-театрального жанра определяет особенности работы при создании целостного спектакля. Дирижёр музыкального спектакля не только готовит оркестровую партию, но и «ведёт» сам спектакль; при этом он должен соотносить свою интерпретацию с установками режиссера-постановщика, сценографа и другое. Это отличает работу дирижёра в музыкальном театре от руководства, например, концертным (филармоническим) оркестром и определяет целый ряд необходимых качеств личности и системы творческих установок, которые способствуют успеху деятельности дирижёра в музыкальном театре. Несмотря на то, что к настоящему времени создано немало работ и проведены соответствующие исследования, посвящённые вопросам характеристики творчества дирижёра, до сих пор, по нашему мнению, не предложен обоснованный подход к характеристике творчества дирижёра именно музыкального театра. Как правило, даётся характеристика каждой персоналии: указывается образование, перечисляются основные места его работы, показываются результаты творческой деятельности (звания, премии, лауреатство, репертуарные новшества и география гастролей). Имеются работы и по проблемам дирижёрского мастерства в целом, без фокусировки на проблематике театрального дирижирования. Эти вопросы разрабатывали такие опытные и авторитетные дирижёры-педагоги, как Илья Мусин [6 – 8], Лео Гинзбург [2], Николай Малько [4], Борис Хайкин [11] и другие. Молодые исследователи продолжили разработку вопросов дирижёрской деятельности, опираясь на вышеупомянутые труды; среди них научные работы В. Каюкова [3], В. Альтшулера [1], В. Ражникова [9], А. Соболева [10], Н. Маркарьян [5] и другие. Каждый автор акцентирует внимание на том или ином аспекте дирижёрской деятельности, предлагая свои варианты характеристики творчества. Обращают на себя внимание работы советского дирижёра, педагога и теоретика И. Мусина, в которых он уделил внимание основным проблемам дирижёрской профессии и указал способы их преодоления: «Техника дирижирования» (1967), «О воспитании дирижёра» (1987), «Язык дирижёрского жеста» (2006). Российский исследователь А. Соболев в своей диссертации, посвящённой творчеству пианиста и

дирижёра Михаила Плетнёва, особое внимание уделяет интерпретации дирижёром русской музыки, а также основным критериям его работы с оркестром, выявляя главные принципы и характерные черты стиля его работы.

Несмотря на большой корпус разнообразных источников по деятельности дирижёра, до сих пор не уделено специального внимания именно разработке проблематики в сфере характеристики творческой деятельности дирижёра музыкального театра, что и актуализирует цель статьи – выработка подхода к созданию характеристики творчества дирижёра именно музыкального театра. Для достижения поставленной цели мы выявим основной корпус литературы по вопросам деятельности дирижёров-симфонистов и выполним аналитический обзор имеющейся литературы с позиции проблематики характеристики творчества дирижёра; предпримем попытку систематизировать понятийно-терминологический аппарат; на основе выявления перечислим основные аспекты исполнительской деятельности дирижёра музыкального театра.

Обращает на себя внимание вопрос принципиального различия в творческой и исполнительской деятельности дирижёра концертного симфонического оркестра и дирижёра оркестра музыкального театра. Творческая деятельность дирижёра в оркестре концертного (филармонического) и театрального типов имеет много общего: известно много примеров, когда дирижёр успешно работает и в концертной, и в музыкально-театральной жанровых сферах (из белорусских музыкантов это Александр Анисимов, Геннадий Проваторов, Андрей Галанов и др.). Вместе с тем жанровая сфера музыкального театра априори предполагает и целый ряд особенностей, поэтому для создания нашей концепции характеристики творчества дирижёра музыкального театра, мы считаем необходимым привлекать как труды о симфоническом дирижировании в целом, так и имеющиеся материалы о работе дирижёра с оркестром над постановкой спектакля в музыкальном театре. И. Мусин указал на проблему различия концертного и оперного дирижирования ещё в 1987 г.: «Дирижёр оперы дирижирует иначе, чем дирижёр-симфонист. Причин этому много, и они различны по своему существу» [6, с. 196].

На наш взгляд, одна из причин отличия работы дирижёра в театральной сфере от его концертно-исполнительской практики, лежит в специфике функционирования театрального оркестра, обусловленной насыщенной и напряжённой работой творческой труппы в целом, направленной на обеспечение беспрерывного постановочно-репетиционного процесса в музыкальном театре. Проследим это на примере Большого театра Беларуси. В послед-

ние годы на главной сцене театра при участии оркестра ежемесячно проходит около тридцати репертуарных спектаклей, а также концертных выступлений (при этом на некоторые из них приглашаются солисты из других стран, а им необходима репетиция с незнакомым коллективом). Параллельно с этим почти непрерывно ведётся деятельность по постановке новых спектаклей, которая перемежается с репетиционным процессом афишных показов, и в условиях такой работы у дирижёра не всегда есть возможность получить накануне показа необходимую репетицию. И хотя спектакли находятся в репертуаре театра не один год, требуется большое мастерство со стороны как оркестра, так и дирижёра, чтобы исполнить эти спектакли на достойном профессиональном уровне. Таким образом, вся организационная специфика деятельности оркестра по подготовке спектакля в музыкальном театре в отличие от филармонического репетиционного процесса требует от дирижёра мобилизации его личностных качеств и собранности, отточенной мануальной техники, непререкаемости музыкального и личностного авторитета, умения переключать внимание на разные произведения, порой даже в один и тот же день. Отсюда и появляется необходимость в должной музыкально-театральной манере дирижирования, которую И. Мусин охарактеризовал так: «…оперный дирижёр должен обладать такими средствами, которые при минимуме затрат физической и нервной энергии, позволяли бы ему быть властным руководителем исполнения» [6, с. 196].

Принципиально различна и суть задач, стоящих перед дирижёром-симфонистом и дирижёром музыкального театра. Исполнительская деятельность концертного симфонического оркестра концентрируется на программах, включающих различные жанры симфонической музыки (симфонии, симфонические поэмы, концерты для оркестра и т. д.); концерты с солирующими инструментами (фортепиано, скрипка, виолончель и др.); крупные сочинения для оркестра и хора, в которых велика функциональная роль оркестра. Для обеспечения успешной деятельности оркестр много репетирует, и дирижёр-симфонист, обладая бóльшим (по сравнению с дирижёром музыкального театра) репетиционным ресурсом, имеет возможность детально и обстоятельно проработать с оркестром материал. Дирижёр же театрального оркестра, в активе которого много произведений, исполняемых порой через довольно длительные промежутки времени, имеет лишь одну общую репетицию, так называемую «оркестровую» (предварительно позанимавшись с солистами). Поэтому он не всегда может пройти спектакль от начала и до конца накануне очередного показа. В подобных ограничениях, с точки зрения ко-

личества репетиционного времени, дирижёр должен проявить такие свои личностные качества, как повышенная организационность, исполнительская воля, распределение музыкального внимания между участниками спектакля, умение планировать отведённое на репетицию время, чтобы пройти наиболее трудные в ансамблевом отношении сцены с солистами и сольные оркестровые эпизоды, требующие особого внимания. Вместе с тем на собственно оркестровой репетиции («корректуре», т. е. занятии только с оркестром), дирижёр имеет возможность более скрупулёзно проработать технически трудные фрагменты партитуры. Таким образом и предстаёт особый, музыкально-театральный стиль работы с оркестром, который является неотъемлемой составляющей творческого облика дирижёра музыкального театра и соотносится с его личностными качествами, выраженными в умении планировать репетиционный процесс и способности корректировать его в ходе работы с оркестром.

В процессе создания творческой интерпретации музыкально-театральной постановки дирижёр проявляет свои творческие принципы (установки), которые в театральном жанре должны находиться в процессе взаимодействия с общей художественной концепцией спектакля. Последняя, кроме дирижёра, создаётся также и режиссёром, сценографом, художником, хормейстером, балетмейстером и другими. В этом существенное отличие музыкальной деятельности дирижёра концертного оркестра и дирижёра театрального оркестра. О дирижёрах концертных оркестров написано немало. Следует обратить внимание на работу А. Соболева «Дирижёрское искусство Михаила Плетнёва в контексте его интерпретаций русской симфонической музыки», где говорится о том, что важнейшим аспектом в стиле работы данного дирижёра является «художественное воспитание коллектива» [10, с. 15]. Обращено внимание на репертуарную политику: «...оркестр должен не просто постоянно работать над сочинениями разных стилей, но шлифовать “базовые” произведения» [10, с. 15]. Автор отмечает «поиски необходимого оркестрового звучания, колорита», которые находятся в центре внимания дирижёра. В свою очередь, применительно к деятельности дирижёра музыкального театра, мы считаем необходимым расширить понятие «творческих принципов», добавив в него следующие: стиль художественного общения с оркестром, интерпретация партитуры музыкально-театрального жанра, работа над ансамблем в процессе сводных, сценических репетиций и театрального показа спектакля, сотворчество с композиторами, режиссёрами, балетмейстерами, хормейстером, сценографом и другие.

Мануальная техника дирижера (мастерство) музыкального театра включает владение искусством ансамблирования (или аккомпанемент в опере), что продиктовано его творческой деятельностью. И. Мусин подробно рассматривал эту сторону дирижёрской деятельности: «Дирижируя в опере, никогда не следует ограничиваться функцией пассивного аккомпаниатора. Роль дирижёра бывает то более активной в смысле подчинения своему руководству солиста и оркестра, то менее активной, когда он предоставляет солистам известную свободу» [7, с. 160]. Понятие ансамблирования включает в себя такие компоненты, как единообразие ритма и динамики (баланс), темпоритмическое взаимодействие, единство штрихов и соблюдение условных обозначений (цезуры, ферматы). Для достижения совместного звучания дирижёру необходимо владеть всеми навыками и секретами мастерского аккомпанемента: техникой дирижирования оперным речитативом [7, с. 150], техникой сопровождения речитатива [7, с. 156], тремя типами управления исполнением (управление ведущим голосом с обращением внимания на ритм сопровождения, подчинение ритму аккомпанемента самого дирижирования при руководстве ведущим голосом, обращение пристального внимания аккомпанементу или сопровождающим голосам) [6, с. 120]. Специфика дирижёрского управления аккомпанементом в опере (по и. Мусину) – выражается в: необходимости ощущать дыхание певца, моменты перехода голоса от ферматы или выдержанного звука к движению; опережении солиста и оркестра во избежание отставания реплик солистов или хора от ведущего движения оркестровой партии (чаще всего в быстрых темпах) [7, с. 150]. А. Соболев также подчёркивает это особое умение дирижёра: «…важнейшее качество, которое отличает высококлассные коллективы, – искусство владения аккомпанементом» [10, с. 15].

Таким образом, творческая деятельность дирижёра-симфониста и дирижёра музыкального театра имеет много общего, но вместе с тем работа в сфере музыкально-театрального жанра вносит свои коррективы и определяет требования к направленности проявления профессионализма. Мы пришли к выводу, что выработка подхода к созданию характеристики творчества дирижёра музыкального театра должна опираться на постижение специфики творчества в условиях музыкально-театрального процесса, целью которого является создание художественной концепции спектакля и её воплощение на сцене. Именно поэтому мы предлагаем такой подход к анализу творческой деятельности дирижёра музыкального театра, который покажет особенности работы дирижёра с оркестром в контексте музыкально-театральной практи-

ки. Мы считаем, что наиболее полно будет представлен облик дирижёра музыкального театра через характеристику его творчества, где будет уделено внимание манере дирижирования, организации репетиционного процесса, стилю работы с оркестром, творческим принципам в их взаимодействии с другими участниками постановочного процесса, мануальной технике.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Альтшулер, В. А. Функции оркестра и место дирижёра в сценической интерпретации оперы: дис. … канд. искусств. : 17.00.01 / В. А. Альтшулер. – СПб., 2005. – 194 с.
2. Гинзбург, Л.М. Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 644 с.
3. Каюков, В. А. Дирижёр и дирижирование / В. А. Каюков ; вступ. ст. П. С. Гуревич, А. Р. Кашаев. – М. : ДПК Пресс, 2014. – 200 с.
4. Малько, Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – СПб. : Композитор, 2015. – 252 с.
5. Маркарьян, Н. А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI веков : дис. … д-ра искусств. : 17.00.01 / Н. А. Маркарьян. – СПб., 2006. – 399 с.
6. Мусин, И. О воспитании дирижёра / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 247 с.
7. Мусин, И. Техника дирижирования / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1967. – 352 с.
8. Мусин, И. Язык дирижёрского жеста / И. Мусин. – М. : Музыка, 2006. – 232 с.
9. Ражников, В. Г. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни / В. Г. Ражников. – М. : Советский композитор, 1989. – 238 с.
10. Соболев, А. Ю. Дирижёрское искусство Михаила Плетнёва в контексте его интерпретаций русской симфонической музыки : дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / А. Ю. Соболев ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2014. – 171 с.
11. Хайкин, Б. Э. Беседы о дирижёрском ремесле / Б. Э. Хайкин ; ред.-сост. Е. В. Грошева. – М. : Советский композитор, 1984. – 264 с.



РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме характеристики творческой деятельности дирижёра музыкального театра. Автор предлагает свой подход к анализу творческой деятельности дирижёра музыкального театра, который показывает особенности работы дирижёра с оркестром в контексте музыкально-театральной практики.



SUMMARY

The article is devoted to the problem of characterizing the creative activity of a musical theater conductor. The author will present his own approach to the analysis of the creative activity of a musical theater conductor, which will show the features of the work of a conductor with an orchestra in the context of musical and theatrical practice.

***Кузмицкая К. А.***

# ЗАРОЖДЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРЕ (ОТ ИСТОКОВ ДО КОНЦА XIX В.)

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 20.01.2022)*

Во все времена авторы постановок интерпретировали социальные изменения, происходившие в обществе, распространяя религиозные и социально-этические ценности. В ходе эволюции роль сценического искусства в осмыслении явлений и событий вокруг него неуклонно возрастала.

Термин «социальная проблема» в западноевропейском обществе появился в XIX в. и изначально обозначал неравномерное распределение богатства. Позднее под понятием «социальная проблема» стали подразумевать более широкий спектр явлений, которые прямо или косвенно влияют на человека и, с точки зрения значительного числа людей в обществе, являются трудностями, требующими коллективных усилий по их преодолению [5, с. 4].

Социальная проблематика начала активно воплощаться в белорусском театре лишь к концу XVI в. До этого времени отражение проблем современной действительности в сценическом искусстве было редким исключением, однако влияние религии ещё с дохристианских времён долгие годы являлось основным двигателем всего театрального процесса.

В X в. с приходом христианства на фоне религиозных волнений образовалось движение, существовавшее с языческих времён вплоть до начала XX в., – скоморошество. Этот вид творчества зародился в народных обрядах и в годы своей деятельности развивал музыкальные и хореографические традиции белорусского театра [2, с. 24 – 25]. Представления скоморохов носили демократичный характер и выражали протест против гнёта и диктатуры церкви.

Большое внимание социальной проблематике авторы постановок начинают уделять в конце XVI в., когда Беларусь и Литва стали частью Польши, и на территории нового государства Речи Посполитой произошло столкновение культур православной и католической церквей, где последняя обладала большим влиянием. В это время активно открывались школьные театры, где ставились пьесы на латыни и польском языке. В условиях религиозных конфликтов обучающий характер постановок быстро отошёл на второй план, главной задачей стало идейное воздействие, а театр был способом политико-конфессиональной борьбы [3, с. 129 – 130].

Основная часть спектаклей школьных театров носила морализаторский характер. Например, историческая драма «Огненное жало и образ огнедышащего льва» (1724), воплощённая в Полоцком школьном театре, рассказывает о католическом миссионере, приехавшем к князю Владимиру и, пытаясь доказать истинность своей веры, бросившем в огонь Библию, которая не сгорела. Такой идейный посыл пьесы был весьма типичен для спектаклей школьных театров. Однако, несмотря на узость обсуждаемых тем и отсутствие свободы высказывания, социальная проблематика находила своё отражение в другой части представлений тех времён [3, с. 138].

Между эпизодами основного действия постановок актёрами разыгрывались интермедии – небольшие комические сценки, получившие широкое распространение в школьных театрах. В отличие от авторов спектаклей по библейским сюжетам, создатели демократичных интермедий делали акцент на народно-бытовых проблемах, а в центре внимания оказывались простые люди. Зачастую сюжет строился вокруг крестьянина, который встречался с мудрецами, панами, философами и оказывался умнее и проворнее их [1, с. 41]. В таких представлениях явно прослеживалась тема социального неравенства, поскольку основным принципом построения действия являлось столкновение людей разных сословий. Интермедии не только оказывали большое влияние на развитие комедийного жанра в белорусском театре, но и являлись одними из первых представлений, затрагивавших социальную проблематику.

В начале XVIII в. в Забельском доминиканском коллегиуме был открыт школьный театр, который стал одним из самых прогрессивных театральных коллективов своего времени. Именно педагогами этого коллегиума были написаны важнейшие произведения указанного периода. «Комедия» К. Морашевского – один из первых примеров создания пьесы комедийного жанра. Её драматургическую основу составляют интермедии, однако это уже не самостоятельные отрывочные произведения, а подчинённые единому замыслу сцены. Автор, реалистично описывая сельский быт, рассказывает историю о трудолюбивом крестьянине Дёмке, которого притесняют паны. Герой заключает сделку с Дьяволом: если он сможет целый час молчать, то получит большие деньги, если нет – отправится в ад. Дёмка, пытаясь помочь людям, несколько раз заговорил, поэтому теперь его ждут муки в аду. В финале пьесы автор указывает на то, что человек сам ответственен за свои ошибки. К. Морашевский в «Комедии» раскрывал тему социального униже-

ния, нищеты и зависимости крестьян от шляхты, что стало важным этапом в освоении социальной проблематики в театре Беларуси [3, с. 172 – 173].

К концу XVIII в. деятельность школьных театров уже не оказывала столь значительного влияния на театральную жизнь Беларуси, за исключением творчества русских народных училищ, действовавших в Полоцке, Могилёве и Витебске. Несмотря на то, что они просуществовали лишь до начала XIX в., именно в их спектаклях отразились новые идеалы эпохи Просвещения. В одноактном представлении «Разговор мужика с пятью благородными особами о пользе наук», авторство которого точно не установлено, развивались идеи демократии и атеизма, а также высказывалась мысль о пользе знаний. Воплощение таких революционных теорий являлось смелым шагом, в то время как власть по-прежнему настаивала на морализаторском характере постановок [3, с. 176].

Деятельность школьных театров оказала большое влияние на всю театральную культуру Беларуси. Ярко выраженная религиозная направленность спектаклей негативно сказывалась на творческом процессе, однако именно школьный театр можно охарактеризовать как переходное явление между назидательным подходом и этапом развития просветительских идей в театре. Этот период в театральной истории Беларуси стал важной вехой в процессе освоения социальной проблематики на сцене.

Параллельно со школьным театром широкое распространение на территории Беларуси получило такое явление, как народная драма. Этот вид творчества включал в себя интермедии, драматургию больших и малых форм и другие жанры. В народной драме зачастую освещались проблемы повседневности, социальные и политические изменения. Главными героями становились типичные представители общества своего времени.

Одной из разновидностей устной народной драмы были произведения малых форм. Небольшие интермедии, где главными героями чаще всего оказывались селянин и пан, носили сатирический характер и отражали проблемы окружающей действительности. Например, в распространённых на территории Беларуси интермедиях «Разговор пана с селянином» пан изображался как глупый и жестокий человек, который довёл крестьян до нищеты. Его оппонент был наделён обратными качествами: интеллектом и скромностью, а также умением перехитрить и разозлить пана. Произведения такого типа были наполнены оптимизмом и юмором, но в то же время в них отражались волнующие темы современности [2, с. 58].

Ещё одним ответвлением народной драмы стала драматургия большой формы, в которой преобладали исторические и мистические мотивы. В XVII – XVIII вв., в период расцвета народной драмы, были написаны такие произведения, как «Лодка», «Царь Ирод» и «Царь Максимилиан». Несмотря на то, что фиксированных вариантов текстов не было (истории передавали из уст в уста на протяжении веков), в произведениях прослеживался острый конфликт, возникший на почве религиозных или политических разногласий [2, с. 60 – 61].

Широко известной на белорусском пространстве драмой была история о царе Максимилиане – жестоком правителе, приказавшем казнить собственного сына Адольфа за его веру в Иисуса Христа. Несмотря на то, что в дошедшем до нас варианте пьесы, записанном Е. Романовым, конфликт между отцом и сыном исчерпывается в первом акте, именно в нём раскрывается основная социальная направленность произведения. Пытаясь «перевоспитать» своего сына, отец отправляет его в темницу, после чего Адольф по-прежнему отказывается признать другую веру и правитель приказывает его казнить. Палач не хочет исполнять приказ, просит царя о помиловании, однако тот остаётся непреклонен. Палач казнит Адольфа, а после убивает и себя. В этой истории прослеживается социально-психологическая (царь Максимилиан фанатично увлечён идеями язычества) и социально-политическая (убийства людей на почве религиозных конфликтов) проблематика.

Художественная ценность вышеуказанных произведений говорит о том, что народная драма – важный этап в развитии национального драматургического творчества. Данное явление представляет собой яркий пример воплощения социальной проблематики, поскольку в произведениях этого направления находили отражение актуальные вопросы современности, персонажи олицетворяли представителей низших сословий, а темы выходили за рамки нравоучительной дидактики.

Параллельно с развитием народной драмы и школьного театра на территории Беларуси в середине XVIII в. начинает распространятьсямагнатский театр. Этот период в истории Речи Посполитой был достаточно противоречив: с одной стороны, обнищание и эксплуатация крестьян, с другой – процветание магнатов, которые не только владели большим количеством земель, но и обеспечивали деятельность частновладельческих театров [1, с. 101].

Одно из самых известных явлений в театральной культуре Беларуси того периода – Несвижский любительский театр. Участники коллектива регулярно писали и воплощали пьесы, придавая тем самым театру репертуарный

характер. Постановки, осуществлявшиеся в основном по пьесам княгини Ф. У. Радзивилл, носили воспитательный характер. Произведения представляли собой вольную интерпретацию античных мифов, сказок и средневековых драм, где зачастую заложенные в первоисточнике темы уходили на второй план. Например, в комедии «Любовь – заинтересованный судья» автор обращается к мифу о жизни Париса, однако события Троянской войны и смерти героя исключает из произведения, добавляя эпизоды о пользе учения [1, с. 104 – 105].

Идейное содержание спектаклей по пьесам Ф. У. Раздивилл не концентрировалось на таких социальных проблемах, как тяжёлая жизнь крестьян, которые жили под бременем большого числа повинностей, налогов и чей труд эксплуатировался. Однако драматургия Ф. У. Радзивилл стала двигателем в освоении социально-психологической проблематики на белорусской сцене. Пьеса «Золото в огне», где муж жёсткими методами испытывает свою жену на верность, – пример воплощения такой социально-психологической проблемы, как домашнее насилие [6, с. 134]. Сильные женские образы – характерная особенность драматургии Ф. У. Радзивилл. Например, в пьесе «Судья, лишённый рассудка» автор рассказывает историю о сёстрах-мученицах, которые, несмотря на боль и страдания, остались верны своим идеалам, тем самым подчёркивая их духовность и величие [6, с. 274].

Во 2-й половине XVIII в. на придворной сцене Несвижского театра начинают активно распространяться просветительские идеи. Главным образом это выражается в выборе репертуара: появляются национальные трагедии В. Ржевусского и С. Мытельского, а также ставятся произведения французских авторов (кроме пьес Ж.-Б. Мольера на сцене появляются и революционные тексты Вольтера). Постепенно формируется иной взгляд на театральное творчество как на явление, распространяющее новые идейно-политические концепции и не обременённое религиозным фанатизмом. Однако такие настроения в придворных театрах зачастую были связаны скорее с желанием следовать моде, нежели с резкой сменой консервативного уклада жизни и мировоззрения. Одним из ярких явлений, олицетворяющих переход от дидактики к просветительским идеям, стала постановка Гродненского театра А. Тизенгауза комедии П. Бомарше «Севильский цирюльник» (1778), где высмеивался дворянский уклад жизни [2, с. 84].

Противоречивые настроения XVIII в. выражались не только в политическом и экономическом аспектах жизни, но и в развитии театрального искусства. Воспитательная функция являлась преобладающей, поэтому от

взглядов и идей владельцев театра зависела направленность репертуара. Тем не менее, благодаря западным веяниям, идеи Просвещения хоть и не вызывали сильного общественного резонанса, но оказывали значительное влияние на содержание спектаклей.

В XIX в. после присоединения Беларуси к России наблюдался стремительный экономический рост, что благоприятно сказалось на театральной жизни страны. Однако подобные территориальные изменения имели и негативные последствия, например, белорусский язык, не имевший ранее государственного статуса, по-прежнему притеснялся. Театральные постановки шли на польском и русском языках, что повлияло на разделение белорусского искусства в целом, поскольку в западной части страны наблюдалось европейское влияние, а в восточной – русское [2, с. 86 – 87].

Театральная жизнь Беларуси начала кардинально меняться во 2-й половине XIX в., а точнее после отмены крепостного права в 1861 г. Национально-освободительное восстание 1863 – 1864 гг. было подавлено, однако повлекло за собой множество изменений, в том числе и в сфере театрального искусства. В этот период остро ощущается рост национального самосознания народа: создаются литературные произведения на белорусском языке, развивается народное творчество, активно гастролируют театральные труппы. Всё это оказало непосредственное влияние на формирование белорусского профессионального театра.

Одним из его основоположников был драматург и писатель В. Дунин-Марцинкевич. В 1840-е годы им был создан театрально-музыкальный кружок, где впоследствии поставили первые произведения драматурга («Рекрутский еврейский набор», «Селянка» и др.). После подавления восстания 1863 – 1864 гг. кружок был запрещён, а сам В. Дунин-Марцинкевич арестован. После освобождения из тюрьмы автор написал знаковые пьесы «Пинская шляхта» (1866) и «Залёты» (1870), которые были опубликованы лишь в 1918 г. из-за содержащейся в них критики современной действительности. Указанные произведения созданы под сильным влиянием перемен, произошедших в государстве после подавления восстания, таких как увеличение числа чиновников, расстрелы, казни и аресты участников восстания, ссылка в Сибирь дочери В. Дунина-Марцинкевича – Камиллы, а также несколько месяцев, проведённых в тюрьме самим автором [3, с. 300]. Всё это нашло отражение в проблематике творчества писателя в 1860-х годах.

В «Пинской шляхте» автор сатирически раскрывает образ судьи-коррупционера, а также надменных и ограниченных шляхтичей, которые до-

верительно обогащают чиновника, называя его при этом «найяснейшая карона» [4, с. 57]. Подобная критика в адрес лица, осуществляющего правосудие, считалась неприемлемой, и даже спустя двадцать четыре года после написания пьесы попытки её опубликования оказались безуспешными.

Другим важным драматургическим произведением В. Дунина-Марцинкевича стала комедия «Залёты», в которой отразилась резкая критика последствий реформы 1861 г. Главный герой пьесы – кулак – человек, эксплуатирующий наёмный труд и любыми незаконными средствами добывающий себе богатство. Способы заработка героя раскрываются, и его выгоняют из дома девушки, на которой он собирался жениться. Однако деньги, нажитые нечестным способом, остаются у него, а значит, остаются сила и власть [4, с. 71].

«Пинская шляхта» и «Залёты» – этапные произведения, объёмно раскрывающие социально-бытовые (низкий уровень жизни, эксплуатация труда, социальное неравенство) и социально-политические (коррупция) проблемы общества 2-й половины XIX в. В. Дунин-Марцинкевич внёс большой вклад в развитие национальной культуры. Вдохновляясь его творчеством, многие авторы написали пьесы на белорусском языке (В. Сырокомля, А. И. Вериго-Доревский, П. Шпилевский и др.), а его театральная деятельность оказала большое влияние на формирование отечественного театра. Во многом политические и экономические условия 2-й половины XIX в. тормозили развитие культуры, однако в начале XX в. театральный опыт деятелей прошлого столетия нашёл своё место в процессе становления профессионального театра Беларуси [2, с. 133].

История воплощения социальной проблематики от истоков до XX в. насчитывает несколько фундаментальных этапов, сформировавших основу для дальнейшего развития театрального творчества. Такие явления, как скоморошество, интермедии, драматургия школьного театра, народная драма, творчество В. Дунина-Марцинкевича, повлияли на образ белорусского театра, опирающегося не только на религиозные доктрины, но и на современные реалии и актуальные вопросы. Дошедшие до нашего времени произведения являются отражением перемен и настроений своей эпохи и дают представление о наиболее волнующих темах того или иного периода. В постановках белорусского театра на протяжении веков преимущественно обсуждалась социально-политическая проблематика вследствие того, что театр долгое время являлся основным средством идейного воздействия на общество.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1992. – 293 с.
2. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2012. – Т. 13. Тэатральнае мастацтва / Р. Б. Смольскі [і інш.]. – 758 с.
3. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1. Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка, 1917 – 1983 гг. – 496 с.
4. Дунін-Марцінкевіч, В. Выбраныя творы / В. Дунін-Марцінкевіч ; уклад., камент. Я. Янушкевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2001. – 237 с.
5. Зарубина, Ю. Н. Социальные проблемы современного общества / Ю. Н. Зарубина, Е. А. Серова – Ярославль : ЯрГУ, 2018. – 36 с.
6. Радзівіл, Ф. У. Выбраныя творы / Ф. У. Радзівіл ; пер. з пол. і фр. ; уклад. С. Кавалёва ; прадм. Ж. Некрашэвіч-Кароткай, Н. Русецкай ; камент. С. Кавалёва, Н. Гардзіенкі, Ж. Некрашэвіч-Кароткай. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2003. – 448 с.

РЕЗЮМЕ

Во все времена авторы театральных постановок интерпретировали социальные изменения, происходившие в обществе. В статье представлен исторический анализ воплощения социальной проблематики в белорусском театре от истоков до конца XIX в.

SUMMARY

At all times, the authors of theatrical productions interpreted the social changes taking place in society. The article presents a historical analysis of the implementation of social issues in the Belarusian theater from it's origins to the end of the XIX century.

***Мальцев В. В.***

# КОНВЕРТАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В. ЛАСТОВСКОГО В МЕЛОДРАМЕ Ф. ОЛЕХНОВИЧА «БУТРЫМ НЯМИРА»

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*
*(Поступила в редакцию 10.06.2021)*

Е. Ф. Карский, первый классификатор драматургического наследия Ф. Олехновича, был сдержан в оценках художественных достоинств «Бутрыма Нямиры», ограничившись пересказом сюжета легенды В. Ластовского и не прояснив, в чём заключалась её «инсценированная переделка» [1, с. 365]. Так и повелось при её последующих осмыслениях: критики чаще ориентировались на сюжетный пересказ первоисточника, а не на анализ структуры драмы Ф. Олехновича. Интерес к ней в конце XX в. проявили ведущие белорусские театроведы В. И. Нефёд [2, с. 59 – 62] и А. В. Соболевский [3, с.

10], причислившие это сочинение к лучшим произведениям в творчестве писателя. А. В. Соболевский аргументировал своё видение тем, что вся пьеса последовательно выдержана в жанре мелодрамы, а центральная роль в ней написана рельефно.

Небольшая по объёму пьеса состоит из двух законченных картин последних дней земной жизни одинокого боярина, и, следуя друг за другом, они развёртываются в единую линию пути его к своей кончине. В первой старик чувствует близость смерти, его мучают кошмары. В неконтролируемых порывах жестокости почти на смертном одре он умножает свои злодеяния: губит ни в чём не повинных слуг. В то же время в агонии животного страха причитает и ищет спасения в молитве. Его душевные состояния подаются контрастно, без плавных переходов: как буйство чувств мощной натуры, которую заносят собственные страсти.

Вторая картина – очная ставка убийцы со своими жертвами – происходит в церкви. У обеих картин пьесы однотипные концовки, в которых умершему без покаяния боярину окружение выносит приговор. «Мнимая смерть» героя – глубокий обморок в конце первой картины – сопровождается проклятиями освободившихся от тирана слуг, сулящих ему муки в аду. Во второй он умирает под проклятия духов загробного мира, и мысль о том, что нигде не будет ему прощения за злодеяния, драматургически заложена в композиционной структуре произведения.

В пьесе, написанной «человеком театра», заслуживает внимания вставка «чужого текста» – грустной песни, звучащей по ходу первой сцены. Её никак не заменить другой народной песней, поскольку она не является звуковым, атмосферным фоном действия, а вмонтирована в череду драматургических причин и следствий, определяющих ход событий, и формирует обстоятельства, объясняющие поведение героя и побудительные мотивы его спонтанного поступка. Исполнителю главной роли именно эта песня необходима для выстраивания логики связей хаотичного в своих реакциях персонажа. В изданных антологиях белорусского аутентичного фольклора, объём которых ограничен, такой или близкой по содержанию песни нет, и сказать, что она процитирована из национального фольклорного наследия, нельзя. Это стилизованная под народное искусство, народные вкусы песня неизвестного автора. Им вполне мог быть драматург (в творческом наследии Ф. Олехновича были опыты стихосложения) или другое лицо, у которого он её позаимствовал. Слова песни (под неё измученный бессонницей и кошмарами Бутрым может погрузиться в забытьё и краткий сон) написаны от мужского лица, а

исполняется она на мелодику протяжной задушевной женской песни прислужницей боярина Мариной.

Любовь к оставившей лирического героя милой сравнивается в песне с улетевшей далеко синеокой птичкой, которую ему не видать, но которую он забыть не может и тоскует. Оставшийся в полном одиночестве Бутрым не может делиться потаёнными переживаниями с челядью, но опосредованно тоску и душевную уязвимость выражает песня, служащая заменителем самоизлияний героя. Провинность обнявшихся в предчувствии недоброго слуг состоит в том, что они напомнили выходящему из сна-забытья боярину об измене, о Маре и Ставре, попались под горячую руку, и он вершит с ними столь же страшную месть: приказывает искупать в проруби и привязать на морозе к расщеплённой берёзе. Любящие друг друга слуги – раздражитель большой силы, провоцирующий вспышку неуправляемой ярости, в основе которой психическая травма, пережитая в прошлом, когда он увидел Мару и Ставру Ромашковича в саду. При повторении сходных в самых общих чертах, ассоциативно связанных между собой в драматургии действия и сознании героя ситуаций, он и в прошлом, и в настоящем демонстрирует одну психическую модель аффектного поведения. На пороге отхода в мир иной Нямира остаётся ничуть не изменившимся за жизнь злодеем-садистом, каким был в молодости.

Литературный герой Ф. Олехновича совсем не похож на героя легенды В. Ластовского. На старости лет тот ходит по святым местам с покаянной исповедью, чтобы снять с души грех, и нигде не находит сочувствия и отпущения грехов. Единственный человек, подсказавший страждущему и отчаявшемуся, что делать, – старец-отшельник, встреча с которым на пустыре предопределила план дальнейших действий: раздачу награбленного имущества народу и строительство церкви. Комплекс идей, заложенных в исторических легендах В. Ластовского, завязан на церковно-религиозной традиции, в запоздалое следование которой писатель направляет неприкаянного, мучающегося персонажа. А по христианскому вероучению любое покаяние зарождается в глубинах души человека, стыдящегося греховности прожитой жизни, и путь к духовному возрождению, воспарению духа лежит в изменении и обуздании себя и искуплении необратимых злодейств чистосердечными моральными поступками. Как неоспоримый факт художественного процесса при сопоставлении двух произведений – авторской легенды В. Ластовского и драмы по её мотивам Ф. Олехновича – обнаруживаются сдвиги в воплощении авторами одного и того же сюжета.

Замена драматургом одних побудительных мотивов поступков героя В. Ластовского другими и создание контрастного ему образа Нямиры в старости приводят к перемене смысла заимствованного сюжета. В этих сдвигах, отклонениях и проявляется своеобразие самостоятельного замысла драматурга. Сознание героя Ф. Олехновича не знает просветления. В последние часы перед смертью он находится в состоянии панического страха и цепляется за малейшую возможность найти кратковременное успокоение: в беспамятстве монотонно твердит молитву и, услышав от дворовых о старце-отшельнике, который «бесов из людей изгоняет и мертвецов отпугивает», тотчас в метель и стужу гонит слуг в лес за ним.

Используя мистическую легенду В. Ластовского как литературный материал для пьесы, Ф. Олехнович создаёт драматургический инвариант образа её главного действующего лица. В нём акцентированы иные психологически субъективные проживания похожих сюжетных ситуаций. Авторская проза В. Ластовского и мелодрама Ф. Олехновича появились почти одновременно, хронологически произведения писателей следовали одно за другим, и в общественном сознании белорусскоязычной аудитории тогда не могла сформироваться разделяющая их временная разграничительная дистанция, позволяющая на расстоянии распознавать нюансы отличий авторских трактовок. Современники закрепили за пьесой упрощённую репутацию драматической иллюстрации сюжета народной легенды. Меж тем случаев, когда сюжет, введённый в культурный обиход одним автором, использовался другим, но осмыслялся с иной стороны, перетолковывался заново, в истории литературы найдётся много. Вариативность изложения знакомого всем художественного мотива затрагивала и сферу повседневного культурного досуга обычных горожан. С середины XIX в. распространённым в быту образованных людей стало домашнее музицирование на темы популярных в обществе мелодий или литературное сочинительство со своевольными изменениями художественных образцов из общеизвестных произведений, выходивших в печати или представленных на сцене. В программных отступлениях от стандартов образца проявлялась артистическая индивидуальность, а смена ракурса видения и представления общеизвестного материала освежали восприятие любимых произведений и способствовали укреплению их популярности.

Начинающий драматург снимает сакральность, в ауре которой проявляется комплекс идей исторических легенд В. Ластовского, и их

глубокую погружённость в контекст религиозного миропонимания. Цель любой сакрализации – обнажение и очищение духовного начала в человеке, устранение преград и сокращение дистанции между Богом и человеком, выход в особое измерение, где эти границы стираются. Устремлённость к потустороннему миру – в бесконечность и трансцендентность – состояние, в котором пребывает в церкви Бутрым В. Ластовского, разговаривающий с мертвецами, истово кающийся, как стержень «держит» драматическую конструкцию описанной писателем сцены. У Ф. Олехновича сложилось иное отношение к церкви и религии. Так, за статью в журнале «Perkunas» он был привлечён к судебной ответственности за «оскорбление сил небесных», то есть за богохульство, грубый воинствующий атеизм. Соборно-церковная романтика В. Ластовского не та сфера, которая вдохновляла Ф. Олехновича. Он написал пьесу о герое, пытающемся найти убежище от своих панических страхов, поэтому его тёмное сознание и перед смертью не знает просветления и озарения.

Творческое сотрудничество В. Ластовского с живым театром было ограничено переводами. С польского языка он перевёл два произведения: «В зимний вечер» Э. Ожешко (1910) и «Как они поженились» А. Володьского (1913). В начале 1910-х годов они часто шли на национальной сцене. Литературная переделка авторской легенды и последующая театральная судьба «Бутрыма Нямиры» расширяют диапазон связей писателя с театром, хотя его имя в афише не упоминалось, а данное сочинение с историческим сюжетом закрепилось в белорусской культуре под анонимным определением – старинная народная легенда. Близость писателя театру проявляют его тексты.

В прозе В. Ластовского диалогов мало, лирическим голосом рассказчика связывается повествование, складываясь из нескольких подробно описанных картин-сцен, но в основу их положена драматическая ситуация, в которой противостоят контрастно обрисованные действующие лица. В любой исторической легенде присутствует драматический элемент, а событийное развёртывание сюжетов излагается рассказчиком живописно-зрелищно. Писатель будто рисует словом, придумывает визуально-пластические «живые картины» и образы, намеренно пробуждает у читателя нужные ассоциации, и язык его, разнообразный по интонациям, музыкален. Поэтика фольклорно-исторической легенды «Бутрым Нямира» могла впечатлять, будить постановочное воображение читателя Ф. Олехновича, но ни подражать формам её театральности, ни пытаться перенести их на национальную любительскую сцену было невозможно.

Финальный эпизод легенды о Бутрыме Нямире В. Ластовский описывал как визуальное зрелище с симультанным построением действия. Герой, пришедший с молитвой на Божий суд – в церковь, находится между миром мёртвых и миром живых. Перед всем – народом, небесами, прошлой своей жизнью – он держит моральный отчёт за совершенные поступки. Через его мысли проходят чередой все замученные, убитые им люди, и каждый горько рассказывает о своей доле, и каждому он кланяется, у каждого молит о прощении.

Самостоятельные обряды церковной службы: отпевание тела покойника и освещение храма – зарифмованы фантазией писателя в ёмкий поэтический звукообраз. Гул молитвенного бдения, ритуальные хоровые песнопения народа сплетают энергетическое звуковое поле, которое прорезает индивидуальный человеческий голос – исповедальная покаянная речь Бутрыма. Вещественная среда трансформируется: стены церкви становятся прозрачными, исчезают, и лежащий в гробу Бутрым видит ритуальную процессию народа и духовенства, обходящих церковь, остаётся на очной ставке с собравшимся людом. Одновременно он открыт небесам: в видениях разговаривает с обступившими его духами мертвецов, трижды в своих мыслях возвращается в райский, цветущий сад, где поджидают его Мара и Ставра Ромашкович. С каждым разом сад всё более отдаляется от него, ускользает, а финального покаяния, от которого зависит спасение души, герой не произносит. Визуальная перемена планов в сюжетно-событийном изложении легенды глубоко театральна, и аналог ей можно найти в анимации и поэтическом кино – плёночных видах искусства. В их арсенале есть специфические средства для материализации волшебства: мгновенное превращение человеческого тела в камень, временное удаление из поля видимости (композиции кадра) ненужных объектов, параллельное переключение зрительского внимания от видений героя, проживающего их как виртуальную реальность, действующим лицом которой он стал, к разворачивающейся рядом реальности земной жизни. Границы между разными художественными пространствами стираются, и они становятся взаимопроникаемыми.

Ф. Олехнович мыслил своё театральное действо в формах привычной интерьерной декорации боярского дома и церкви, где Нямира падает замертво под раскаты театрального грома и молнии. Энергетический поток роли Нямиры состоит из панических атак, неконтролируемой агрессии, сменяющейся состояниями заторможенности и отрешённости. И мрачная психологическая реальность проживания встречи с мертвецами у персонажа

Ф. Олехновича иной природы, чем у В. Ластовского. Для своих жертв он не находит в душе искренних слов сочувствия, а, оставаясь закрытым в себе, будто действует по инерции, не принимает чужую боль на себя, а только отрешённо следует спасительной поведенческой норме, рекомендованной старцем: надо каяться. Между разными событиями в жизни Бутрыма из легенды В. Ластовского проходит какое-то время, когда, вняв совету Охрема, он сначала распродал своё имущество, потом построил во искупление грехов церковь, затем состоялось её освещение. Но у литературного героя Ф. Олехновича, доживающего последние часы и остро чувствующего близость смерти, уже нет сил и времени, чтобы реализовать совет старца. Он может только представить себе в забытьи или глубоком обмороке финала первой картины, что всё так и случилось, прожить как субъективную реальность оставшуюся часть сюжета легенды. Тогда финалы двух самостоятельных картин рифмуются между собой и, накладываясь один на другой, стягиваются в единый драматургический приём изображения растянутого пути ухода из жизни. Завораживающая в изображении В. Ластовского сцена в церкви, где происходящее пропускается через душу главного героя и видится изнутри него, стимулировала автора на поиск своих драматических средств в её творческом решении.

При публикации пьесы писатель не называет вторую картину «видениями героя» – вставкой в действие сна или бреда, действующим лицом которого Нямира сам и является. Но такая структура изображения использована им в комедии-фантазии «Птица счастья», где целый акт представляет привидевшийся герою сон, показанный как органичное продолжение доведённых до алогизма комедийных житейских событий в логике бытовой и волшебной сказки. Интригующая таинственность, неопределённость переходов между разными картинами, действие которых разворачивается в разных пространственно-временных измерениях, оставляет читателю возможность разного вхождения в мир пьесы и заключает в себе разные варианты её постановочных воплощений.

Можно ставить «Бутрыма Нямиру», придерживаясь первоисточника – легенды В. Ластовского и традиций народного театра, где промежуточные звенья сюжета сознательно опускаются и контрастно чередуются только самые значимые события. А можно – присматриваясь к деталям, лишь намеченным, но до конца не прописанным драматургом Ф. Олехновичем и оставленным им как бы на усмотрение постановщика пьесы.

Литературный критик В. А. Ковель при анализе драм «Тени», «Страхи жизни» установил, что драматург создавал «психопатические ситуации», проявлением которых являлся диалог между действующими лицами, приобретавший монологическую форму, поскольку герой разговаривал сам с собой – с тёмным двойником, другой стороной своей личности [4; 5], представленной самостоятельным сценическим персонажем. В пьесе «Страхи жизни» в воображении к герою приходит «некто, дышащий холодом», «Мучитель»; в пьесе «Тени» – «Тень дум наших», его второе «Я», внушающее мысль о самоубийстве. В контексте последующих произведений писателя, написанных в 1920 г., очевидно, что спиритический пантеон мертвецов второй картины «Бутрыма Нямиры» – предвестие этих химер сознания воспалённого мозга центрального драматического героя. В декорациях церкви материализуется субъективное проживание Нямирой собственных предсмертных видений, порождённых паническим страхом ожидания встреч на том свете, и обступившие его мертвецы – плод больного воображения, мираж сознания. Почти фантасмагорически в тексте роли, соединяясь, повторяются слова молитвы, которую напуганный герой отрешённо твердит в конце первой картины («Боже, милостив будь ко мне грешному…»), и слова из монолога старца Охрема «Велики грехи мои, но велико милосердие Божие…».

Призраки жены Мары и её душевного друга Ставры являются в конце вереницы персонажей, напоминающих жестокосердному боярину свою страшную историю истязаний. С их появлением монотонные, короткие, почти одни и те же ответные реплики в тексте роли заканчиваются, главный герой выходит из заторможенного состояния психического автоматизма, разражаясь тирадой проклятия и вспышкой ярости. Невинные страдальцы, в свою очередь, начинают проявлять угрожающую агрессивность. Взявшись за руки и прижавшись друг к другу, они становятся единым коллективным целым, образуют одну драматическую силу, угрожающе-наступательно двигаются к Нямире, требуя от него раскаяния. Контрастная смена ролевых функций эпизодических персонажей, когда из идиллических страдальцев пара мгновенно трансформируется в угрожающих монстров загробного мира, требующих себе поклонения, вынуждает главного героя к истерической самозащите. Средствами драматического взаимодействия и мизансценического размещения фигур Ф. Олехнович лишь контурно наметил химеричный мир, теряющий в сознании героя определённость и устойчивость. Окружение меняется, приобретая для персонажа жуткую,

угрожающую ему сущность, и в горячечном напряжении последних телесных и душевных сил он падает замертво, забыв о покаянии, послушании и не признав свою вину. События, происходящие в церкви, драматург отчасти преломил, пропустив их через восприятие патологически болезненной психики. В «Бутрыме Нямире» писатель нашёл свою литературную тему. Ему стали интересны персонажи с искалеченной, деформированной психикой, обладающие травматическим опытом, а литературная работа по драматическому переложению авторской легенды В. Ластовского этому способствовала.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / коммент. Т. И. Вабищевич, В. М. Казберука, О. П. Кричко. – Минск : БелЭн, 2007. – Т. 3. Очерки словесности белорусского племени. – Кн. 2. – 701 с.

2. Няфёд, У. Францішак Алехновіч. Тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць / У. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1996. – 144 с.

3. Сабалеўскі, А. Драма жыцця / А. Сабалеўскі // Выбраныя творы / Ф. Аляхновіч ; уклад., прадм. А. Сабалеўскага ; камент. Г. Кажамякіна. –Мінск, 2005. – С. 5 – 20.

4. Ковель, У. А. Мастацкі свет драматургіі Францішка Аляхновіча : аўтарэф. дыс. … канд. філал. навук : 10.01.01 / У. А. Ковель ; НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск, 1999 – 15 с.

5. Ковель, У. А. Францішак Аляхновіч / У. А. Ковель // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. – Мінск, 1999. – Т. 1. 1901 – 1920 – С. 335 – 357.

РЕЗЮМЕ

Автор сравнивает два произведения белорусского литературного модернизма – авторскую легенду В. Ластовского «Каменная гробница» и написанную по её мотивам пьесу Ф. Олехновича «Бутрым Нямира». Статья является продолжением связанных между собой публикаций в предыдущих выпусках сборника Института.

SUMMARY

The author compares two works of Belarusian literary modernism – the author’s legend V. Lastovsky’s «Stone Tomb» and the play by F. Olekhnovich «Butrym Nyamira» written based on it. The article is a continuation of related publications in previous issues of the Institute’s collection.

***Попова И. А.***

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ АДАПТАЦИЯ НОТАЦИИ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ: ОСОБЕННОСТИ ПОДТЕКСТОВКИ

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Современные хоровые коллективы по всему миру исполняют произведения на разных языках. Вместе с тем существуют определённые сложности для певцов, когда язык, на котором исполняется произведение, не является родным. Это связано с постижением правил произношения исполняемого литературного текста в музыкальном произведении и фонетической интерференцией, возникающей при этом. Различия азбук родного и исполняемого языков существенно усложняют эту задачу. Кроме того, вокальная дикция отличается от речевой, поэтому в процессе подготовки исполнения хоровой партитуры необходимо не только работать над правильным артикулированием текста в соответствии с орфоэпическими и фонетическими правилами произнесения звуков языка литературной основы исполняемого произведения, но и продумать пути вокализации гласных и произношения согласных в соответствии с правилами вокальной орфоэпии.

Белорусскими композиторами создано немало произведений, достойных внимания мирового музыкального сообщества. Однако зарубежные хоровые коллективы почти не исполняют произведения на белорусском языке, так как не существует государственного нотного издательства и нет изданных по соответствующим международным стандартам партитур. Наблюдается комплекс проблем, связанных с поиском путей исполнительской адаптации и редакции литературного текста партитур, создания макета для их публикации в международном формате. Это необходимо в связи с трудностями, неизбежно возникающими у певцов при фонетической интерференции, которая проявляется в виде переноса способа произнесения звуков родного языка на исполняемый.

Исходя из вышеизложенного, актуализируются проблематика и цель данной статьи, определяемые необходимостью выработки концепции исполнительской адаптации подтекстовки белорусскоязычной хоровой партитуры с использованием знаков транслитерации и транскрипции для снятия явлений фонетической интерференции при исполнении произведений на белорусском языке иноязычными певцами. Для достижения поставленной цели мы сделаем аналитический обзор источников по проблеме адаптации нотации (подтекстовка) белорусского языка в партитурах национальных авторов для меж-

дународного формата и предложим способы исполнительской адаптации литературного текста в партитурах на белорусском языке (транслитерация, фонетическая интерференция).

Белорусская письменность в различные периоды времени была на основе латинского алфавита, на кириллице и даже на основе арабского алфавита. В настоящее время белорусский язык выражается на письме с помощью кириллицы – одной из двух древнейших славянских азбук, которая сложилась на рубеже IX – X вв. [1]. Отсюда возникает потребность в транскрипции и (или) транслитерации белорусского языка латиницей при подготовке исполнения произведения на белорусском языке певцами, не владеющими правилами чтения и фонетическими навыками исполняемого языка произведения. Чтобы осуществить процесс адаптации нотации хоровой партитуры для исполнения вокальных хоровых произведений, мы рассмотрим, как рассматривают транслитерацию отечественные и зарубежные учёные. А. В. Суперанская определяет данное понятие «побуквенной передачей текстов и отдельных слов, записанных с помощью одной графической системы средствами другой графической системы. Базируясь на каком-либо алфавите, транслитерация допускает условное употребление букв, введение дополнительных и диакритических знаков. Транслитерация посредством латинских букв называется также романизацией» [2]. По мнению Т. МакАртура, транслитерация – это «действие, процесс или результат преобразования одного набора знаков в другой, обычно включающий по крайней мере один набор букв алфавита. Транслитерация становится необходимой, когда две или более системы письма сильно различаются» [3]. Р. Калета в статье «О транслитерации и транскрипции белорусских слов» пишет о существовании большого количества разных видов транслитерации и транскрипции белорусского языка и о том, что несмотря на это разнообразие и наличие споров, какая транслитерация является наиболее подходящей, необходимо добиваться, чтобы существовала одна транслитерация; при этом в каждой стране должна быть своя транскрипция для носителей данного языка [5, с. 206].

Другим вариантом отображения подходящих символов для звуков любого языка, необходимых для певцов, является Международный фонетический алфавит (МФА). Символы основаны на латинском алфавите, а дополнительные знаки созданы путём инвертирования или переворачивания латинских букв либо взяты из греческого алфавита. Основные знаки при необходимости дополняются диакритическими. МФА достаточно богат, чтобы отображать фонемы любого языка и справляться с контрастами между ними,

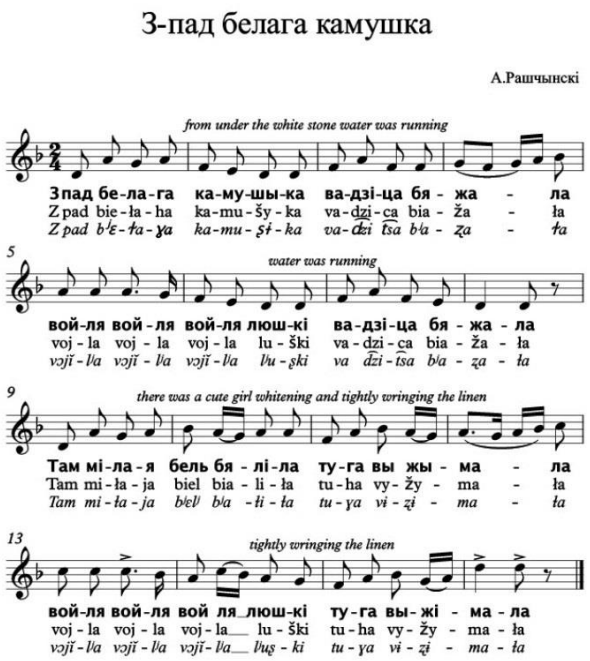
но его широкий спектр экзотических символов и диакритических знаков усложняет задачу дирижёров и певцов, если они недостаточно изучили данный тип алфавита. За рубежом при подготовке певцов значительное внимание уделяется изучению МФА, существуют отдельные предметы, посвящённые этому объекту [4; 6]. Однако большое количество диакритических знаков позволяет выделять мельчайшие оттенки звука, необходимые для узкой фонетической транскрипции. Зачастую эквивалентом этих знаков может явиться только фонетический комментарий для определённых звуков, не имеющих эквивалентов в родном языке и поэтому представляющих наибольшую сложность для зарубежных исполнителей. Существуют программы, которые позволяют как придать звуковую форму знакам МФА, так и озвучить практически любой язык при помощи ввода текста.

Рассмотрим фрагмент произведения на белорусском языке, чтобы показать предлагаемую нами концепцию исполнительской адаптации нотации хоровой партитуры на белорусском языке для иноязычных исполнителей. Мы считаем, что для адаптации кириллицы в партитуре для иноязычного певца под оригинальным текстом надо использовать белорусский латинский алфавит («белорусскую латинку»), который в Беларуси употреблялся в определённый исторический период. Мы сравнили имеющиеся в работе Р. Калеты различные виды транслитерации белорусского алфавита и пришли к выводу, что наиболее подходящим из них для исполнительской адаптации нотации хоровой партитуры может быть именно «белорусская латинка» [5, с. 203 – 204]. Именно этот тип транслитерации, на наш взгляд, наиболее полно отражает оттенки некоторых звуков, чег нет в других видах транслитерации. Например, во время работы над исполнением обработки белорусской народной песни для хора А. Ращинского «З-пад белага камушка» мы выявили, что в слове «белага» используется «Ł» для обозначения твёрдого звука и «L» для обозначения мягкого; в словах «бяжала» и «люшкі» в латинском эквиваленте текста мы видим парные согласные буквы «ž» и «š» для обозначения всегда твёрдых белорусских звуков «ж» и «ш», которые значительно отличаются от английского звука «ʃ», выражающегося на письме как «sh», что и представлено в некоторых других видах транслитерации.

Следующим этапом работы над исполнительской адаптацией нотации хоровой партитуры для иноязычных исполнителей является использование знаков МФА в качестве транскрипции звуков белорусского языка, что несомненно позволит снять явления фонетической интерференции при пении иноязычным вокалистом. Так, в анализируемом нами фрагменте

А. Ращинского при работе над певческой дикцией необходимо опираться на МФА, чтобы избежать фонетической интерференции на согласный «г» в словах «белага» и «туга» (нотный пример 1).

Нотный пример 1.




Необходимо сделать подстрочный перевод оригинального текста партитуры, чтобы иноязычные певцы понимали семантику литературного слова, что будет способствовать раскрытию целостного художественного содержания исполняемого произведения. Мы считаем, что перевод необходимо сделать на английский язык, так как он объективно является языком международного общения.

Подводя итоги проведённой исследовательской работы по исполнительской адаптации нотации хоровой партитуры для иноязычных исполнителей, мы предлагаем следующий вариант подтекстовки: а) в первой строке представить аутентичный текст на белорусском языке; б) во второй – расположить транслитерированный текст на «белорусской латинке»; в) в третьей строке разместить транскрипцию, в которой представлены звуки МФА; г) курсивом сверху нотного стана написать перевод литературного текста на английский язык (нотный пример 1).

Рассмотрев источники по проблематике нотации литературного текста, мы выявили несколько направлений исследований в этой области, которые фокусируют своё внимание на: подробном изучении МФА для снятия фонетических сложностей при произнесении литературного текста [4; 6; 7]; исследовании основных правил разных систем транслитерации [5]; историче-

ском письменном варианте белорусского языка на латинице. По нашему мнению, до сих пор универсальный способ для исполнительской адаптации нотации не предложен, и поэтому его не существует в практике нотации хоровых партитур, что существенно ограничивает популяризацию белорусской хоровой музыки за рубежом.

Мы предлагаем следующие способы исполнительской адаптации литературного текста в партитурах на белорусском языке: использовать белорусский латинский алфавит для романизации белорусской кириллицы, использовать МФА в качестве транскрипции для снятия фонетических трудностей для иноязычных исполнителей, создать подстрочный перевод аутентичного текста музыкального произведения. Нами предложен подход по решению преодоления дикционных трудностей, связанных с фонетической интерференцией во время исполнения произведений на белорусском языке для иноязычных вокалистов, который заключается в необходимости сделать предварительную редакцию нотации литературного текста партитуры и представить её в виде адаптированной для иноязычных вокалистов подтекстовки белорусского языка.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Верещагин, Е. М. Кириллица [Электронный ресурс] / Е. М. Верещагин // Большая российская энциклопедия. – Режим доступа: https://bigenc.ru/linguistics/text/2066943. – Дата доступа: 09.01.2022.

2. Суперанская, А. В. Транслитерация [Электронный ресурс] / А. В. Суперанская // Большая российская энциклопедия. – Режим доступа: https://bigenc.ru/linguistics/text/4199710. – Дата доступа: 13.01.2022

3. Concise Oxford Companion to the English Language. Encyclopedia [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.encyclopedia.com. – Date of access: 12.01.2022

4. Duane, R. K. The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal / R. K. Duane. – Lanham ; Toronto ; Plymouth UK : The Scarecrow Press, Inc., 2010. – 342 p.

5. Kaleta, R. О транслитерации и транскрипции белорусских слов [Zasób elektroniczny] / R. Kaleta // Slavica Wratislavensia, 165. – Warszawa, 2017. – С. 193 – 207. – Tryb dostępu: docplayer.com/216548661-O-transliteracii-i-transkripcii-belorusskih-slov.html. – Data dostępu: 12.02.2022.

6. Mahaney, C. L. Diction for singers: a comprehensive assessment of books and sources : Doctoral dissertation [Electronic resource] / C. L. Mahaney ; The Ohio State University. – 2006. – Mode of access: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1148931700. – Date of access: 12.11.2021.

7. Wall, J. International Phonetic Alphabet for Singers: A Manual for English and Foreign Language Diction / J. Wall. – Dallas, Tex. : Pst, 1989. – 226 p.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблематике исполнительской адаптации подтекстовки литературного текста хоровых произведений на белорусском языке. Автор предлагает новый подход по решению преодоления дикционных трудностей, связанных с фонетической интерференцией во время пения произведений на белорусском языке для иноязычных вокалистов.

SUMMARY

The article is devoted to the problems of performing adaptation of the subtext of the literary text of choral works in the Belarusian language. The author offers a unique approach to overcoming dictional difficulties associated with phonetic interference while singing pieces of music in Belarusian for foreign vocalists.

***Ремишевский К. И.***

# ЭСТЕТИКА СМЕРТИ В БЕЛОРУССКОЙ ФРОНТОВОЙ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Протокольно-обвинительная парадигма фронтовой кинолетописи, занявшая доминирующие позиции к осени 1943 г., устранила ряд этических и эстетических запретов. Содержательные и формальные рамки экранного документализма существенно расширились [1]. На заключительном этапе войны и в первые послевоенные годы количество созданных документальных лент достигло своего максимума.

Новые приоритеты и возможности обусловили возникновение особой модели военных кинолент – фильмов-репортажей о судебных процессах над нацистами и коллаборационистами. Важной особенностью таких хроникальных выпусков стало включение в монтаж этически пограничного и крайне натуралистического киноматериала.

Первым фильмом этого направления стал двухчастный «Приговор народа», смонтированный московским режиссёром И. Сеткиной на основе хроники, снятой операторами киногруппы Северо-Кавказского фронта в июле 1943 г. в ходе судебного процесса над пособниками немецко-фашистских оккупантов в Краснодаре. В этом и последующих фильмах-репортажах достоверность зафиксированного подтверждалась тем, что суды проходили на местах совершённых преступлений, в присутствии местных жителей, уцелевших свидетелей.

В конце декабря 1943 г. на экраны вышла почти аналогичная по замыслу и монтажной структуре лента «Суд идёт! (о судебном процессе в г. Харькове)»

(режиссёр И. Копалин, операторы А. Лебедев, А. Лаптий, В. Фроленко, ЦСК). Дальнейшее развитие тема получила в фильмах «Судебный процесс в Смоленске» (режиссёр Э. Шуб, операторы А. Брантман, А. Левитан, ЦСДФ, 1946 г.); «Суд народов» (режиссёр Е. Свилова, операторы Р. Кармен, Б. Макасеев, С. Семёнов, В. Штатланд, ЦСДФ, 1946 г.), а также в белорусских лентах «Суд народа» (автор сценария М. Садкович, режиссёр Ю. Стальмаков, операторы М. Беров, И. Вейнерович, В. Цитрон, 1946 г.); «Бобруйский процесс» (автор сценария М. Садкович, режиссёр Ю. Стальмаков, операторы М. Беров, И. Вейнерович, В. Цитрон, В. Китас, 1947 г.). Выпуск таких лент прекратился после законодательной отмены в СССР смертной казни в мае 1947 г.

Обособленную группу документальных лент, в которых кадры геноцида и немыслимой жестокости по отношению к «недочеловекам» использовались без эстетических ограничений, составили кинокартины о массовом истреблении людей в лагерях смерти: «Майданек» (режиссёр И. Сеткина, операторы А. Софьин, Р. Кармен, В. Штатланд, ЦСДФ, 1944 г.); «Освенцим» (режиссёр Е. Свилова, операторы М. Ошурков, Н. Быков, К. Кутуб-Заде, А. Павлов, А. Воронцов, ЦСДФ, 1945 г.); польская лента «Майданек – кладбище Европы» (режиссёр А. Форд, операторы С. Воглы, Е. Ефимов, О. Самусевич, Р. Кармен, В. Штатланд, А. Софьин, А. Форберт, В. Форберт, студия «Фильм польски», 1945 г.).

В отличие от фильмов-репортажей о судебных процессах 1943 – 1944 гг., выносящих на экран сцены казней изменников и военных преступников подчёркнуто натуралистично, ленты о фабриках смерти шокировали злодеяниями, совершёнными за кадром.

С точки зрения общепринятой этики кинорепортажа и авторского осмысления фиксируемого на киноплёнку события, кинонаблюдение за мистическим переходом от живого состояния к неживому следует считать более глубоким вторжением на территорию божественного, сакрального знания, нежели экранное протоколирование уже свершившегося перехода, смерти де-факто.

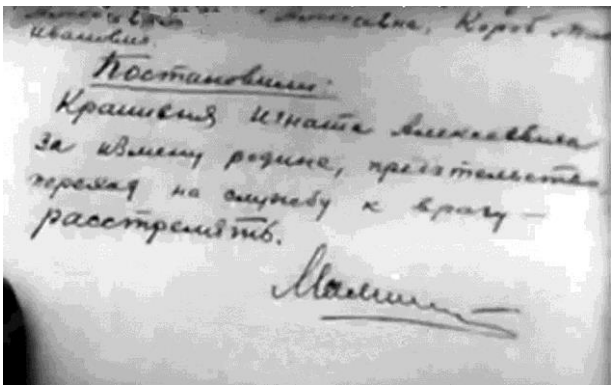
Вероятно, эти тонкие грани психологии восприятия экранного образа смерти в суровых условиях фронтового кинорепортажа не имели первостепенного значения, поскольку «ограничительные линии» в искусстве военного времени пролегают совсем не там, где их прочерчивает социальный консенсус мирного времени. В этой связи изучение всех сложностей, сопровождавших процесс почти одномоментного расширения эстетически допустимого во фронтовой кинодокументалистике, важно не только для теории, но и практики экранных искусств.

Два кинодокумента, которые будут проанализированы ниже, имеют непосредственное отношение к нашей национальной экранной культуре: они созданы белорусскими фронтовыми операторами на белорусской земле.

В пятой части полнометражного фильма «Народные мстители» (автор сценария, режиссёр В. Беляев, премьера фильма состоялась 19 августа 1943 г.) есть микроэпизод «Расстрел предателя», являющийся одной из ранних попыток художественной интерпретации эстетически спорного приёма хроникальной съемки умерщвления человека без остановки камеры.

Этот кадр кинолетописи вошёл в эпизод, посвящённый освобождению Бегомля белорусскими народными мстителями. Общие планы, запечатлевшие занятие посёлка партизанами бригады «Железняк» 24 июня 1943 г., служат прологом к исследуемым кинокадрам. Партизан приветствуют местные жители, многие из которых при немцах были вынуждены прятаться по погребам и подвалам. Мотивировочную функцию выполняет микроэпизод, смонтированный из кадров пепелища на месте хаты местной учительницы Елены Николаевны. Закадровый текст сообщает, что *«в этом доме жили её мать и брат. Гитлеровские звери сожгли их живьём по доносу старосты-предателя. Чья рука не поднимется к оружию, к неутомимой жажде мстить, мстить и мстить?!»* Далее следуют кадры зачистки Бегомля от немецких пособников. Местные жители передают в руки партизан поселкового старосту Игната Крашевского, приспешника оккупантов. Кадры оглашения приговора военно-полевым судом сопровождает дикторский комментарий: *«И будь ты проклят, презренный предатель! Страшная кара постигнет каждого, продавшегося врагу! Беспощаден приговор народа!»*

На среднем плане, зафиксировавшем расстрел изменника, отчётливо видно, что приговор приводят в исполнение местные жители, среди которых есть и мальчик лет двенадцати, ловко управляющийся с обрезом, и пожилой мужчина, вооружённый не винтовкой, как все остальные, а пистолетом.



Кадры приговора военно-полевого суда и расстрела предателя из полнометражного фильма «Народные мстители»

Существуют свидетельства, что этот эпизод даже в годы войны воспринимался с известной долей осторожности. Подобный вывод можно сделать, анализируя текст книги «Документальные фильмы о Великой Отечественной войне», вышедшей в 1947 г. Содержанию и обстоятельствам создания фильма «Народные мстители» в этом издании посвящено пятнадцать страниц [2, с. 71 – 85], причём далеко не все эпизоды автор описывает столь подробно, как сцену расстрела: *«…под конвоем ведут негодяя, продавшегося захватчикам. Вчера это был кровавый злодей, сегодня он – жалкое отребье, которому нет места среди живых на нашей земле. На площади* (в кинохронике нет площади, событие произошло на окраине посёлка. – *К. Р.*) *происходит суд. Приговор народа справедлив: предателя казнят на месте. И никто не станет искать его могилу»* [2, с. 72].

Принимая во внимание, что из одиннадцати кинооператоров, указанных в титрах ленты «Народные мстители», весной и летом 1943 г. съёмки в белорусских партизанских отрядах проводили лишь четверо – Н. Быков, И. Вейнерович, М. Сухова и С. Школьников (имя последнего в титрах ленты не указано), – представляется важным установить авторство кадров расстрела предателя в Бегомле.

Искусствоведческая атрибуция возможна либо на основе операторских съёмочно-монтажных листов, описывающих эти кадры и подтверждающих авторство, либо аналитическим способом, основанном на определении местонахождения конкретного кинохроникёра в определённый момент времени. Поскольку бегомльские монтажные листы пока не обнаружены, сфокусируемся на единственно возможном способе решения этого вопроса. В широком смысле проблема состоит в том, что сведения об обстоятельствах, датах заброcок и эвакуации фронтовых операторов из партизанских соединений рассредоточены в большом массиве научной, публицистической и мемуарной литературы послевоенных лет. Задача усложняется ещё и тем, что отрывочные сведения разных авторов противоречат друг другу, а в своих мемуарах кинохроникёры по ряду причин стремились не указывать дат, не конкретизировать локации своих съёмок и маршруты передвижения.

Усилиями уже упомянутого исследователя документалистики военных лет В. Смирнова были добыты важные сведения о партизанских киносъёмках Н. Быкова, одного из наиболее одарённых фронтовых операторов, работавшего тогда в паре с коллегой С. Школьниковым. Их заброска в партизанский отряд, действовавший на северо-востоке Витебщины, состоялась 10-11 февраля 1943 г. Решение о возвращении Н. Быкова и С. Школьникова было принято 14 мая, но эвакуация затянулась до 5 июня 1943 г., поскольку в тот момент у партизан не было ни одной приемлемой для посадки самолёта площадки [2, с. 79 – 80]. Установ-

ление дат прилёта и отлёта исключает участие этих двух операторов в съёмках освобождения Бегомля.

Подсказка обнаружилась в архивных документах Белорусского штаба партизанского движения (БШПД), хранящихся в фондах Национального архива Республики Беларусь. В телеграмме, составленной начальником оперативного отдела БШПД И. И. Рыжиковым 5 мая 1943 г., сообщалось: «В ночь на 5 мая сделано 19 самолёто-вылетов: Рыбаки 2 тонны, Халипы 1 тонна, Селявщина 12 тонн. В Бегомль завезены организаторы Петров, Курленко, начштаба Рябинин,кинооператоры Вейнерович, Сухова, Фролов. Летчик, завезший людей в Бегомль, сообщил, что на площадке дежурных не было. Бегомль горит» [3].Отметим, что в телеграмме речь идёт о тоннах заброшенного по воздуху груза, а «организаторы» – это представители БШПД.

Благодаря этому архивному документу удалось не только узнать точную дату второй заброски к партизанам группы известных кинодокументалистов, но и доказать, что кадры бегомльских событий в июне 1943 г. с высокой степенью вероятности были сняты И. Вейнеровичем и М. Суховой. Участие А. Фролова исключается, поскольку в немецком тылу он работал автономно, непродолжительное время и снял относительно немного материала.

Ещё более сложным для атрибуции и дискуссионным с точки зрения эстетики экрана является ранее не исследованный эпизод «Казнь немецкого оккупанта» из полнометражной ленты В. Корш-Саблина и М. Садковича «Освобождение Советской Белоруссии» (1944).Эти кадры ускользнули из поля зрения историков кино и киноведов потому, что они были включены только в первую, оригинальную версию ленты, а из второй и третьей, выпущенных, соответственно, в 1964 и 1974 годах, были изъяты.

Кадры пленения и повешения немецкого карателя из полнометражного фильма «Освобождение Советской Белоруссии»

Данный эпизод помещён авторами фильма в тематический блок, повествующий об ужасах, выпавших на долю белорусского народа в годы оккупации. По монтажной разметке это начало второй части фильма. Первый кадр: на общем плане остатки немецкого гарнизона с поднятыми руками оставляют свои позиции, сдаются в плен. Второй: ознакомление с изъятыми у немцев удостоверениями и другими документами. Третий: со связанными за спиной руками, в окружении партизан стоит молодой немецкий солдат, юный возраст которого свидетельствует о дефиците призывников. Четвёртый: повторяет предыдущий, но чуть крупнее. Пятый – средний план партизанского командира, ведущего допрос; по сути, это всего лишь служебная перебивка. Шестой: панорама по обезображенным телам женщины и девочки, лежащим на снегу. Седьмой кадр повторяет третий. Восьмой, самый продолжительный из всего эпизода: на общем плане на шею солдата набрасывают петлю, тело повисает в воздухе, затем от непроизвольных конвульсий оно начинает раскачиваться из стороны в сторону.

Дикторский текст, сопровождающий изобразительный ряд, сообщает зрителю, что *«это было в Ушачском районе. Разгромили партизаны немецкий гарнизон, взяли пленных. Среди них один оказался совсем молодой, прямо мальчишка. А как стали судить этого мальчишку, тут он всё сам рассказал. Рассказал, как целую нашу семью загубил… Вот они, лежат на снегу… Да что вы смотрите на этого выродка, вешайте его, вешайте! Ваш суд праведный!»* [4].

Важный для понимания авторских подходов вопрос заключается в том, насколько этот эпизод был важен в рамках глобального сюжетосложения картины (именно В. Корш-Саблин занимался концептуальной сборкой и монтажом фильма, а роль М. Садковича ограничивалась написанием дикторского текста). Принимая во внимание, с одной стороны, выверенность композиции фильма, а с другой – обилие хроникального материала, находящегося в распоряжении авторов, можно утверждать, что эпизод с повешением без существенного ущерба для целостности произведения можно было заменить другим, менее двусмысленным с морально-нравственной стороны. Более того, изучение оригинала рукописи дикторского текста, написанного М. Садковичем в январе 1945 г. [5, с. 5], проясняет два важных художественно-исторических аспекта. Во-первых, эпизод повешения был включён в монтажную ткань фильма на раннем этапе, не позднее декабря 1944 г., а значит виделся В. Корш-Саблину принципиально важным. Во-вторых, при написании закадрового комментария М. Садкович изобрёл и зафиксировал в тексте

рукописи весьма убедительный художественный приём, оправдывающий включение в фильм этих жестоких кадров. Он предложил начитать часть текста, включающую крик *«вешайте его, вешайте! Ваш суд праведный!»* голосом женщины – свидетеля преступления. Более того, стремясь обосновать правомерность введения в закадровый комментарий призывов к повешению, М. Садкович написал этот фрагмент текста не по-русски, а на сконструированном им самим деревенском жаргоне, некоем гибриде белорусской трасянки с украинским суржиком [5, с. 5].

Такое этнически окрашенное«оформление» эпизода В. Корш-Саблин отклонил: весь текст был начитан диктором Л. Хмарой по-русски.Сегодня решение В. Корш-Саблина представляется правильным потому, что единичное использование специфического приёма разрушило бы стилистику фильма, тем более что искусственно повторять его в других эпизодах картины – исключительно для поддержания приёма – не позволяла историческая природа изобразительного материала.

Провести достоверную историко-искусствоведческую атрибуцию этого эпизода в настоящее время невозможно. Предположительно, казнь гитлеровского карателя была снята в январе-феврале 1944 г., когда в Полоцко-Лепельской партизанской зоне находились пять фронтовых операторов: И. Вейнерович, М. Сухова, О. Рейзман, С. Школьников и Н. Писарев.

Подводя итог, отметим, что в рамках художественного осмысления темы смерти на документальном экране эпизоды расстрела бегомльского старосты-предателя («Народные мстители») и повешения юного гитлеровца под Ушачами («Освобождение Советской Белоруссии») содержат более мощный публицистический заряд, нежели материал более поздних фильмов, сконструированных по уже апробированным лекалам. Кадры, снятые белорусскими кинодокументалистами, стоят особняком от тематически близкого, хотя и не аналогичного хроникального материала, поскольку их авторы нашли в себе решимость интерпретировать факт «смерти без монтажных склеек» в качестве символического и неотвратимого акта всенародного возмездия, освободив себя от обязанностей придавать ему видимость судебной процедуры, проведённой в рамках формальных правил.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Ремишевский, К. И. Кинолетопись Великой Победы и её периодизация / К. И. Ремишевский // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 31. – С. 194 – 202.

2. Смирнов, В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне / В.Смирнов. – М. : Госкиноиздат, 1947. – 280 с.

3. Национальный архив Республики Беларусь – Ф. 1450. Оп. 23. Д. 5. С. 281. Телеграмма начальника оперативного отдела БШПД И.И. Рыжикова.

4. Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов. – Арх. номер 0872. Полнометражный документальный фильм «Освобождение Советской Белоруссии» (7 ч., 1944).

5. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 467. Оп. 1. Д. 19. Л. 1 – 19. Дикторский текст М. Садковича к документальному фильму «Освобождение Советской Белоруссии». Машинопись с авторской правкой, январь 1945 г. (предположительно).

РЕЗЮМЕ

На примере этапных документальных кинолент 1943 – 1944 гг. рассматриваются неоднозначные и потенциально конфликтные вопросы этики экранного воплощения табуированных аспектов фронтовой и партизанской жизни. Всестороннему анализу подвергнута «особая эстетика» ряда хроникальных кинодокументов военного времени, натуралистично зафиксировавших на киноплёнку процесс смерти человека и ставших провозвестниками тенденций гиперреализма в ряде кинопроизведений послевоенного периода.

SUMMARY

Ambiguous and potentially conflicting issues of the ethics of screen embodiment of taboo aspects of front-line life are considered on the example of landmark documentary films of 1943 – 1944. The «special aesthetics» of newsreel wartime film documents, which naturalistically recorded the process of a person's death and became heralds of hyperrealist's tendencies in the screen arts of the post-war period, were subjected to a comprehensive analysis.

***Соловьёва В. П.***

## К ТЕОРИИ СИНТЕЗА В МЮЗИКЛЕ

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

*(Поступила в редакцию 23.09.2021)*

Мировое театральное искусство XX в. – обширное поле для исследования. Для данного периода характерно активное появление множества экспериментов и новаторства в театре. Среди существующих жанров и видов сценических искусств появляется усиленное тяготение к синтезу, который выражается в абсолютно новой форме музыкального театра – мюзикле, который возник в 40-е годы XX в. в США.

Одним из тех, кто говорил о синтезе в театре и предвидел развитие мюзикла в будущем, ещё до его появления, был А. Я. Таиров. В книге «О театре» он достаточно внимания уделил описанию концепции синтетического театра.

Однако уже тогда автор поднял проблему взаимодействия всех элементов синтетического театра, которая актуальна и на сегодняшний день. Она заключается в том, что под «синтетическим театром» многие понимают тот театр, «в котором поочерёдно даются то драма, то опера, то оперетта, то балет, то есть театр, механически соединяющий разные виды сценического искусства» [3, с. 93].

Мюзикл, зародившийся в Америке в конце XIX в., сформировался к середине XX в. и на данный момент являющийся самым успешным и популярным видом театра, имеет связь с театром Древней Греции. В статье «Музыкальное шоу. От синкретизма к синтезу» Р. Р. Яруллина широко рассматривает связь древнегреческого театра и любого современного музыкально-сценического представления: «…синкретизм таких видов искусства, как музыка, театр, поэзия, танцы, между которыми существует диалектическая связь. Все виды эстрадного жанра, а собственно и современное музыкальное зрелище – шоу берут своё начало именно с этих времён» [8, с. 180].

Древнегреческий театр не был подобен мюзиклу в буквальном смысле. Вопрос синтеза всех выразительных средств (визуальных, пластических, звуковых, поэтических) заключался в уяснении и «нерасчленённом» отображении мира, в восприятии которого воедино сливались не только разные виды искусств, но и само понимание жизни во всех его проявлениях.

Возвращаясь к проблеме синтеза в современном музыкальном театре, следует вспомнить, что многие попытки объединения такого большого спектра элементов в единое целое были недостаточно качественны. Джером Керн («Плавучее шоу» / «Showboat», 1927 г.) говорил, что «музыкальный театр должен быть в первую очередь театром, художественная форма которого означает выступление на сцене актёров, которые используют элементы драматургии совместно с песнями, чтобы раскрыть некоторые аспекты человеческой жизни» [10]. Интеграцию всех элементов удалось завершить композитору Р. Роджерсу и автору либретто О. Хаммерстайну в мюзикле «Оклахома!» / «Oklahoma!» (1943), который способствовал рождению мюзикла. Британский критик Джон Тейлор говорил о данном произведении: «Идея состояла в том, чтобы приблизить мюзикл к искусству оперы, основанном на органическом синтезе диалога, песни, танца и музыки, и заставить каждый элемент свойственным ему способом продвигать развитие действия, не отдавая предпочтения чему-то одному» [5, с. 129 – 130].

Считается, что в мюзикле главным художественно-выразительным средством является музыка. Это не совсем так. Как показало исследование,

«на мюзикл ходят не ради музыки и даже не ради популярных исполнителей. Главным мотивом для посещения мюзикла стала история, положенная в основу сюжета, а вторым – зрелищность» [4, с. 447]. Несмотря на то, что музыка играет достаточно важную, направляющую роль в мюзикле, нам важно именно то, каким образом она вплетена в целостную композицию спектакля. В мюзикле, как в сценическом произведении, важно всё: режиссура, музыка, сценография, хореография, актёрское исполнение. Художественная целостность отдельно взятой постановки зависит от того, насколько удачно в своей комбинации сложились эти элементы. Например, в мюзикле «Дракула: между любовью и смертью» (2006 г., Канада) отсутствуют привычные массовые танцы, однако точное использование в спектакле парных пластических номеров, проработка внешних черт персонажа (жестикуляция, походка, темпоритм движений) «работают» на целостное восприятие постановки и не перегружают действие.

Диалоги часто употребляются как разговорные сцены. Они – одно из ключевых выразительных средств в мюзикле. Несмотря на то, что это небольшие по сравнению с песнями фрагменты спектакля, тем не менее, они очень важны. Текстовые реплики совершают значимый поворот в сюжете мюзикла и подводят к песне. Если из некоторых мюзиклов убрать разговорные сцены, то сюжет может стать бессвязным. В первую очередь это касается тех мюзиклов, тексты песен которых построены на аллегориях и образах, отражают чувства героя, а не действие, происходящее на сцене.

Песня вообще может быть не привязана к сюжету изначально. Например, в киномюзикле «Мулен Руж» (2001 г., США) все композиции уже были всемирно известны, но настолько подходили под замысел, что их существование в фильме стало очень органичным.

Если из мюзикла убрать все музыкальные композиции, то останется понятным краткое изложение событий, но характеры персонажей будут поверхностны, а сюжет без эмоциональной составляющей, без глубоко созданного образа, без выражения чувств героя не будет интересен зрителю. Поэтому грамотное соединение разговорных сцен и песен является ключом к композиционной целостности спектакля.

Однако, как показывает практика, наличие разговорных сцен в мюзикле вовсе не обязательно. Функция диалога, если его нет между музыкальными партиями, трансформируется непосредственно в тексты песен, если мы говорим о некой вербальной передаче информации, в частности, сюжета и мотивов персонажей. Интонация исполнения партий может приобретать сти-

листические особенности разговорной речи и иные оттенки звучания: «Пение в мюзикле отличается особой исполнительской манерой. Это скорее напевание, допускающее интонации речи (по-речевому интонируемые отдельные слова, восклицания, вскрики, пение-шёпот), а также более свободное ритмическое прочтение, при котором ритм, зафиксированный в нотном тексте, лишь берётся за основу». Также партии нескольких исполнителей могут стать полноценным диалогом, выраженным в песне [2, с. 154].

Главное качество хороших разговорных сцен – это их способность «растворяться» в песне при переходе. Если переход от разговорных сцен к песне неестественный, то у зрителя не сложится целостного восприятия сценического произведения, и зритель услышит эту разрозненность, даже если отдельные фрагменты постановки будут восприниматься им положительно. То же самое касается и возвращения к диалогу от песни. Т. Кудинова отмечает, что «приём “смытого” начала и конца в музыкальном номере» снимает четкость ограничения одного номера от последующего и напоминает о его принадлежности к целому [2, с. 157].

Каждая песня в мюзикле не просто бездумно поставленный фрагмент. Песня – выражение чувств героя, которые возникают в ответ на некое событие в сюжете. В Америке каждый, кто неравнодушен к мюзиклу, знает поговорку: «Когда эмоции становятся слишком сильными для речи, вы поёте; когда это становится слишком сильным для песни, вы танцуете» [9].

Джуди Кей, актриса многих бродвейских мюзиклов («Звуки музыки», «Иисус Христос – суперзвезда», «Скрипач на крыше» и др.) и обладательница премии Тони за роль Карлотты в мюзикле «Призрак оперы», высказывает похожие мысли по поводу песни в мюзикле: «Я считаю, что песня является продолжением диалога. Это диалог. Он построен на музыке, но это абсолютно диалог, и поэтому формирование персонажа и рассказ истории просто перемещаются через сказанное слово в песню» [9].

Монтаж в мюзикле происходит чаще всего по принципу контрастности, то есть каждая следующая сцена в спектакле отличается по темпоритму, атмосфере, настроению, содержанию от последующей. Это позволяет не только управлять вниманием зрителя, но и создать динамичные переходы в развитии сюжета. Авторы книги «Мюзиклы: знаменитые и легендарные», говоря о значимости песен в мюзикле, приводят такое сравнение: «…песни для мюзикла – нечто вроде колёс в этом “транспортном средстве”. Если им уделено слишком мало внимания, то и не происходит ожидаемого движения» [5, с. 198].

От содержания темы каждого музыкального номера зависит дальнейшее развитие истории. Поэтому целостная взаимосвязь драматургической основы и песенной составляющей очень важна. Композиционное построение и развитие сюжета в мюзикле зависит от каждого нового сюжетного поворота, или «события», которое помогает в развитии сюжета.

Говоря о синтезе художественно-выразительных средств в мюзикле, важно сказать о хореографии. Если при рассмотрении диалогов мы опирались на их взаимосвязь с песенной составляющей, то при рассмотрении места хореографии в мюзикле наиболее тесной является её связь с музыкой. Т. Н. Кудинова называет эту связь «синтезом высшего порядка» [2, с. 169].

Синтезом высшего порядка они называются не случайно. В отличие разговорных сцен, которые в большинстве случаев несут в себе прямой смысл сказанного, сочетание музыки и танца – двух наиболее образных видов искусств, которые привлекают внимание зрителя своей яркостью и недосказанностью, органично существуют в общей постановочной и драматургической линии спектакля.

Хореография в мюзикле может существовать как самостоятельный вид искусства, то есть может с помощью танца выражать замысел как отдельного номера, так и постановки в целом. Например, в мюзикле «Дракула: любовь сильнее смерти» (2011 г., Франция) история Б. Стокера раскрывается с помощью ведущей роли хореографии. Главный персонаж – Граф Дракула – не произносит во время спектакля ни слова. Его чувства и вся действенная линия выражаются исключительно через танец.

Также роль хореографии в мюзикле раскрывается через пластику персонажей. Характерные особенности роли, выраженные в его мизансценах, мимике позволяют существовать в полноценно созданном образе от начала действия и до самого финала. При чёткой отработке внешних пластических характеристик героя, его переходы через разговорные сцены, песни и танцы не будут выбиваться из общей картины время от времени.

Рассматривая сценографию как важный элемент любого спектакля, не только драматического, но и музыкального, отметим, что искусство сценографии – это главный визуальный компонент спектакля. Как известно, большинство информации к нам поступает именно с помощью восприятия зрительных образов. Поэтому сценография любого спектакля является наиболее выразительным средством выражения замысла спектакля и воздействия на зрителя. К сценографии спектакля мы относим: декорацию, костюм, грим, театральный свет, реквизит и режиссёрскую мизансцену.

Само по себе искусство сценографии – синтетическое. Кроме того, мы рассматриваем сценографию наряду с другими художественно-выразительными средствами мюзикла, и их взаимосвязь между собой. На первый план в данном случае выходит связь сценографии и музыки: «В отличие от сценографии драматического спектакля, для которой главным является драматургическое произведение, сценография музыкального отталкивается от музыки, на её основе художником создаётся визуальный образ спектакля, который в итоге спаивается с музыкой» [7, с. 45]. Учитывая специфику музыкального театра, такое утверждение помогает рассмотреть сценографию в мюзикле со стороны его образной составляющей. Декорации и музыка на сцене не только дополняют друг друга, но и помогают приобрести новую форму выражения: «…декорация “олицетворяет” музыку, которая, в свою очередь, “озвучивает” декорацию, расписывает её своими красками-настроениями» [2, с. 161].

Именно образное решение в сценографии подходит музыкальному театру, что ещё раз подтверждает то, что созвучие музыки и сценографии имеет наиболее тесную связь: «Сценографический образ строится не на сюжете, а на действии, то есть он призван буквально невидимое, абстрактное, умозрительное сделать видимым, воспринимаемым на чувственном уровне. Сценографический образ принципиально апеллирует к чувственному, эмоциональному восприятию, собирая как бы квинтэссенцию, смысл и транслируя его через определённую систему знаков» [6, с. 330].

При всей художественной составляющей сценографии мюзикла наиболее масштабные постановки часто используют её как средство для достижения большей зрелищности. Размеры и объём декораций, яркость и необычное решение костюма, частая смена освещения сцены, использование экранов и т. д.: «Будучи синтетическим по своей природе, театральное зрелище представляет собой сложную знаковую систему, кодирующую информацию одновременно на нескольких языках – музыкальном, художественном и драматическом. Именно она создаёт “интегративный образ”, целостное полотно, где для полноты понимания и переживания необходимо владеть навыками разных видов эстетического восприятия» [1, с. 84].

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Крылова, А. В. Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений [Электронный ресурс] / А. В. Крылова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-muzykalnyy-teatr-v-mnogoobrazii-zhanrovyh-resheniy. – Дата доступа: 15.02.2020.

2. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова. – М. : Советский композитор, 1982. – 175 с.

3. Таиров, А. Я. О театре: записки режиссёра, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров ; коммент. Ю. А. Головашенко [и др.]. – М. : ВТО, 1970. – 603 с.

4. Ушкарёв, А. А. Театральная публика: разрушая стереотипы [Электронный ресурс] / А. А. Ушкарёв // Вопросы театра. – 2018. – №1-2. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnaya-publika-razrushaya-stereotipy. – Дата доступа: 17.10.2020.

5. Ханиш, М. Мюзиклы. Знаменитые и легендарные / М. Ханиш, Г. В. Краснова. – М. : АСТ, 2018. – 335 с.

6. Чепинога, А. В. Сценография и театрально-декорационное искусство в оперном театре XX века / А. В. Чепинога // Культура и цивилизация. – 2016. – № 1. – С. 328 – 351.

7. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі: гісторыя і сучаснасць / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 375 с.

8. Яруллина, Р. Р. Музыкальное шоу. От синкретизма к синтезу / Р. Р. Яруллина // Внедрение результатов инновационных разработок: проблемы и перспективы : сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. : в 3 ч., Уфа, 15 августа 2017 г. – Уфа, 2017. – Ч. 3. – 222 с.

9. The American Musical [Electronic resource] // Public Broadcasting Service. – Mode of access:__https://www.pbs.org/thinktank/transcript1261.html. – Date of access: 26.10.2020.

10. Young, C. M. «Attention must be paid» cried the balladeer: the concept musical defined» [Electronic resource] / C. M. Young // University of Kentucky Master's Theses. – Mode of access: https://uknowledge.uky.edu/gradschool_theses/535. – Date of access: 5.06.2021.

РЕЗЮМЕ

Мюзикл – один из самых популярных театральных жанров. В статье рассматривается тема синтеза элементов мюзикла как вида театра. Особое внимание уделяется рассмотрению этих элементов как по отдельности, так и в сочетании между собой. Автор акцентирует внимание на синтетической природе музыкального театра и на художественном синтезе его элементов, а не на механическом соединении музыки, диалога, танца и сценографии.

SUMMARY

The musical is one of the most popular theatrical genres. The article addresses the subject of the synthesis of musical theatre elements. Particular attention is given to considering these elements separately and combining with each other. The author focuses on musical theatre synthetic nature and on the artistic combination of its elements, rather than the mechanical combination of music, dialogue, dance and scenography.

***У Юехун***

# ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*
*(Поступила в редакцию 12.03.2022)*

С древних времён и до наших дней китайцы привыкли коллективно называть пение и танцевальную музыкальную деятельность «музыкой», которая представляет собой всеобъемлющую форму искусства, включающую музыку, поэзию, танец и другие виды искусства. Как один из древнейших видов искусства танец впервые появился в первобытном обществе. Существует множество различных взглядов на происхождение танца. Одно мнение состоит в том, что танец возник в результате труда, с чем многие согласны. В китайской книге «Ци Хай» говорилось: «Танец возник из труда, в сочетании с поэзией и музыкой, и является одним из самых ранних видов искусства в истории человечества». Таким образом, через танец могут быть выражены личные эмоции и потребности людей.

Другой аргумент заключается в том, что танец происходит от боевых искусств, которые, в свою очередь, произошли от охотничьей деятельности в первобытном обществе. Люди практиковались в боевых искусствах, чтобы добиваться лучших результатов на охоте. На многих фресках есть танцы, изображающие охотничьи сцены: на фресках Хуашань танцоры изображены с хвостами или головами животных, танцующие в их шкурах; на фресках Иньшаня люди держат длинные хвосты животных, они собрались, чтобы станцевать и почувствовать радость от принесённой добычи.

Третья теория заключается в том, что танец возник благодаря церемониям колдунов [1]. Этот танец был популярен ежегодно в период Весны и Осени и период Сражающихся царств.

В древние времена танец являлся частью жизни первобытных людей, и его основными чертами были образы «тотема», «жертвоприношения», «охоты», «рождения» и «смерти». Благодаря первобытному сознанию в различных аспектах постепенно сформировались такие религиозные верования, как поклонение тотему. Тотемы являются общими знаками и символами кланов.

У каждого клана были свои тотемы. Большинство из них изображало животных, растения или природные явления. Первобытные люди верили, что тотемы могли дать им защиту, здоровье и долголетие. Люди использовали танец, чтобы показать свои тотемные ритуалы, поэтому танец мог появиться только в религиозной деятельности того времени. Например, танец Нува –

«Ле Ле», который восхвалял изобретение рыбацких инструментов народом Фуси, их тотем – «рыба». Император Ниутоян считался предком народа Цян, их тотем – «овца». Танец императора Яна «Фу Ли» и песня «Урожай» отдавали дань уважения достижениям императора Яня в обучении людей сеять и улучшать сельское хозяйство. Его почитали как Шэньнуна. Танец Инь Цань – это своеобразные физические упражнения против болезни Инь и простуды. В танце Гэ Тяня «Гуань Ле» люди пели песню из восьми стихов и танцевали с хвостом тотемного животного, молясь об увеличении урожая и числа домашних животных и птиц. Тотем первоначального клана Ся – дракон, а созданный позже танец дракона дошёл до наших дней, и дракон также стал символом Китая. Люди И в Ляншане в Китае когда-то использовали «тигра» в качестве тотема. Пятнистая глиняная посуда с тигровыми пятнами, обнаруженная в провинции Ганьсу, является продуктом поклонения тотему. Люди И до сих пор сохранили танец «Двенадцать зверей и танец богов». Среди тотемов этнических меньшинств Северо-Восточного Китая есть «Золотая лягушка» и «Цзюмэн», а в Дунлане, Баме, Фэншане, Тяньэ и других уездах национальности Гуанси-Чжуан до сих пор сохраняются церемонии для лягушек. Танец тотема лягушек на празднике Магуай показывает, что тотемы и танцы тотемов тесно связаны.

С развитием социальной истории человечества, установлением рабовладельческого, а затем феодального общественного строя танец постепенно избавлялся от форм выражения, бытовавших в первобытном обществе, в нём нашла воплощение художественная и религиозно-политическая деятельность.

Во времена династии Шан танцы делились на танцы ведьм и музыкальные танцы. Первая группа является продуктом религиозного танца в первобытном обществе, а вторая – это песни и танцы для знати. В первые годы династии Чжоу в полной мере использовалась политическая роль музыки и танца. «Да Сен», «Да Шао» Ю Шуня, «Да Ся» Ся Юя, «Да Ху» Шан Тана, «Да Ву» Чжоу Увана известны под общим названием «Танец шести династий» и использовались для жертвоприношений. Например, «Танец Ли» династии Шан – это жертвенный ритуал, когда люди просили о дожде для хорошего урожая. Танец Нуо опера также возник из ритуала жертвоприношения с целью изгнания призраков.

Во времена династии Хань представление «Байси» включало в себя различные народные действия, такие как музыка, танцы, акробатика, боевые искусства и бурлеск [3]. Чтобы приветствовать иностранных гостей на поли-

тическом уровне, династия Хань учредила независимое образование «Юефу» для подготовки профессионалов.

В династии Хань музыка и танец получили широкое развитие, расширились выразительные возможности танца, обогатились его эмоции, возникли разнообразные танцевальные формы, объединившие несколько видов искусства. Эти достижения также связаны с появлением песни и музыки танцевальной оперы. Династия Хань считается наиболее представительной в истории Китая. Благодаря стабильности феодальной системы в такой социальной среде процветала экономика и улучшалась жизнь людей, развивались музыка и танцы. Танец династии Хань известен как второй этап в истории древнего китайского танца после династии Шань.

Династия Тан была объединённой династией великих князей, которая улучшила многие аспекты экономики, политики и культуры, а также являлась самой могущественной династией в Китае. Танец этого периода не только сочетал в себе характеристики Чжоу, Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Северной, Южной и других династий, но также добавлял черты собственных династий. Танцевальное представление стало доступным не только для знати, но и для небогатых людей. В династии Тан существовало 46 видов мелодий со сложным ритмом, строгой структурой и новыми формами пения и танцев. «Неоновая одежда и одежда из перьев» во французской музыке известна как венец танца династии Тан – «золотого века танца».

Танец династии Сун создал новую форму выступления в уникальном стиле, названном «командным танцем». Опера Задзю появилась позже, в династии Северная Сун. В некоторых случаях представление в основном состояло из танца Байси, командного танца и оперы Задзю. Они развивались и влияли друг на друга.

Династия Юань была эпохой обширных культурных обменов. На этом культурном фоне танцы расширили границы участия. Танцы были в основном монгольскими, увеличилось число их разновидностей.

Оперное искусство династии Юань называется Юань Задзю, и его движение «кэ» в танцевальном исполнении в основном связано с движениями, включающими мимику, танец и особенно навыки боевых искусств. В опере Юань Задзю есть много достойных работ, сосредоточенных на танце, например, «Ху Сюань» Ань Лушаня в «Осенней ночи Тан Минхуана с индусским дождём», «Неоновая одежда и перья» Ян Гуйфэй. В навыках боевых искусств оперы Юань Задзю также преобладают такие танцевальные элементы, как спарринги персонажей, кувырки и т. д.

Художественные средства оперы Юань Задзю выражены в лирике, музыке и танце, а также данная опера является символом традиционной китайской культуры [2].

Придворные танцы династии Юань включали в себя группу бодхисатв, в ней были музыка и танцы, которые пропагандировали буддизм. В древнем Китае в китайских религиозных танцах присутствовали элементы даосизма и буддизма, придворные танцы династии Юань также были полны религиозных красок. Самым известным буддийским танцем династии Юань являлся «Танец шестнадцати небесных демонов», созданный императором Юань Шунем [5]. Его можно было видеть только во дворце, а простым людям запрещалось смотреть на него.

Народные танцы династии Юань имели ярко выраженные национальные особенности, их репрезентативными видами являлись танец андай, чама, танец с фонариками и танец с чашей. Андай – древнейший народный танец, в далёкие времена исполнявшийся для отпугивания призраков, а в наше время ставший одним из народных танцев. Танцы фонарей происходили из религиозных церемоний. Названные народные танцы династии Юань теперь стали одной из форм массового развлечения.

Династия Юань сосредоточилась в основном на монгольской музыке, танце и пластическом искусстве, она не только продолжила собственные традиции, но и впитала в себя преимущества других этнических групп, поэтому сделала очевидный прогресс в плане содержания, формы и художественного стиля.

Позже, во времена династий Мин и Цин, танец как независимая форма исполнительского искусства постепенно пришёл в упадок, в нём участвовало лишь очень небольшое количество профессионалов [7]. Здесь не было профессиональной танцевальной группы, но во время основных традиционных фестивалей народные песни и танцы воспринимались как развлечение.

Танцы династий Мин и Цин в основном делились на три категории: придворный, народный и оперный танец [6]. Китай – многонациональная страна, каждый народ имеет свой образ жизни, историю, религию, культуру и обычаи. Поэтому сформировались разнообразные этнические танцы. В то время профессиональные танцевальные представления были очень редки, а более популярные народные искусства, такие как музыка, танцы, акробатика, боевые искусства и т. д., объединялись, чтобы сформировать комплексную парадную исполнительскую группу. Во время фестивалей эти шествия часто появлялись на улицах, важную роль в коллективе группы играли янко, танец

льва, танец дракона, кнут, ходули и другие представления. Большинство из этих танцев сформировалось и быстро развивалось именно в то время, они сохранились до наших дней.

Определённой высоты достигло и развитие драматургии, появились новые формы танцевального исполнительства. Драматический танец сохранял черты древнего китайского искусства и имел характеристики китайского классического танца. Поэтому в оперном танце этого периода сформировались традиционные танцевальные техники исполнения. Со времён династии Цинь китайский танец претерпел изменения и исполнялся во времена разных династий. Это длительный процесс развития, который заложил основу современного танца.

Развитие древнего китайского танца прошло через пиковый период династий Хань и Тан [6]. С непрерывным развитием оперы традиционный придворный танец постепенно перестал быть самостоятельным представлением и стал формой искусства, которую люди высоко оценивали. Период Китайской Республики (1912 – 1949) был особым в развитии китайской литературы по искусству, а также важным этапом взаимного прогресса западной и традиционной китайской танцевальной культуры [4].

В Китайской Республике того времени существовало четыре основных вида танца: художественно-просветительский, социально-развлекательный, танец школьного эстетического воспитания и танец демократической революции [8]. В этот период танец стал более демократичным, так как на него сильно повлияло современное западное направление мысли, в то же время традиционная идеология и культура Китая также подверглись преобразованиям. Именно с этого времени женщины смогли свободно выходить из дома и получать образование, а искусство стало более доступным. Под влиянием прогрессивных идеологических тенденций танец времён Китайской Республики также выражал процесс демократизации современного китайского общества. С древних времён и до указанного времени в опере было много женских ролей, но их всегда исполняли мужчины. Из-за официальных ограничений и светских предрассудков актрисы были лишены возможности появляться на сцене. Династии долгое время запрещали актрисам играть на сцене публично.

Танец времён Китайской Республики открыл для национального танцевального искусства новый путь, придерживаясь позиции цивилизованности, а также отвечая запросам современного общества, сочетая идейно-просветительскую направленность, он органично вбирает в себя и интегри-

рует традиционные и современные, отечественные и зарубежные танцевальные техники и формы. Трансформация танцевальной культуры и модернизация образовательных концепций создали новое направление в танцевальной китайской культуре.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – М. : Гранд ; Фаир-пресс, 2001. – 448 с.
3. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М. : Наука, 1983. – 277 с.
4. Тянь Чжун. История китайского театра / Чжун Тянь, Чэн И. – Пекин : Музыка, 2002. – 102 с.
5. Фу, Сихуа. Обзор юаньской драмы / Сихуа Фу. – Пекин : Цзоция, 2002. – 243 с.
6. 马薇.马维丽着.中国少数民族舞蹈发展史[M].人民音乐出版社，2002.

РЕЗЮМЕ

В статье представлена история появления и развития танцевального искусства Китая. Автором презентованы существующие теории появления танцевального искусства.

SUMMARY

The article presents the history of the emergence and development of Chinese dance art. The author presents the existing theories of the emergence of dance art.

***Цзань Хуамэйцо***

## ТЕАТРАЛЬНАЯ АРИЯ В ДЕЙСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ СПЕКТАКЛЯ ТРАДИЦИОННОГО ТИБЕТСКОГО ТЕАТРА «АЧЕ ЛХАМО»

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 11.03.2022)*

Традиционный тибетский театр – целостная форма искусства, в которой органично сочетаются вербальные и пластические компоненты, такие как пение, повествование, комические интермедии с диалогами, импровизация, танцы, пантомима и др. Несмотря на то, что каждый из них занимает значительное место в системе представлений «аче лхамо», наиболее важными в развитии сценического действия являются театральные арии, называемые *rnam-thar* и сравнимые с вокальными формами европейского музыкального театра. Практически всем ариям «аче лхамо» присваивается имя, состоящее из имени персонажа и ряда наименований, которые на русский язык могут

быть переведены как «песня» (gdans, glu) и «мелодия» (rta).

Кроме этого, название *rnam-thar*, данное тибетцами законченному по построению вокальному эпизоду спектакля, буквально означает «полное освобождение», что неслучайно совпадает с одноимённым агиографическим литературным жанром, лежащим в основе либретто представлений «аче лхамо». В связи с данным фактом итальянский театровед А. Аттисани отмечал, «что каждая ария, названная rnam-thar, показывает, что пение в лхамо – это не декоративный акт или своего рода поэтическая интерлюдия, а, напротив, акцент, который подчёркивает поворотный момент в действии, решающий шаг, по крайней мере, для абсолютного главного героя, идущего к высвобождению от уз сансары» [2, с. 435]. Поэтому исследование вокальных арий традиционного тибетского театра «аче лхамо» актуально не только с позиций музыковедения, но и театроведения, а именно с точки зрения их функциональности в контексте развития сценического действия.

Цель статьи – выявить особенности функционального использования театральной арии в действенной структуре спектакля традиционного тибетского театра «аче лхамо».

До сего дня вокальная музыка традиционного театра Тибета остаётся недостаточно изученной. В советских и постсоветских научных работах она, будучи экзотическим явлением, не привлекала внимания учёных. Такие авторы, как Б. Владимирцов, А. Федотов и другие, анализируя особенности тибетского театра, в основном, рассматривали сюжеты или визуальный образ представлений «аче лхамо», не обращаясь к его вокальной составляющей.

В восточной научной практике (исследователи из КНР) кроме многочисленных фиксаций *rnam-thar*, собранных в результате полевых экспедиций, также представлены аналитические работы. В них внимание авторов сконцентрировано, прежде всего, на музыковедческом изучении зафиксированных образцов и сравнении особенностей музыкального материала на основе его регионального происхождения [7]. Реже затрагиваются «правила использования традиционного оперного пения», например, связь *rnam-thar* с характером исполняемой роли и феномен заимствования арий персонажей из других сценических произведений [8]. В работах тибетцев зарубежья осмысляется тот факт, что ослаблению внимания к функциям *rnam-thar* в представлении способствует фольклоризация традиционного театра, изъятого сегодня из обрядового контекста и перенесённого на сцену. В результате сложилась практика создания новых арий путём смешения «“нот” rnam-thar из всех опер», что «размывает стройность мелодической организации» отдельного

представления [6, с. 28].

Исследования западных авторов, изучающих Тибет, преимущественно посвящены монастырскому пению, относительная терминология и знания о стилистике которого не являются актуальной основой для изучения музыки тибетского театра, имеющей иную природу. В числе работ, затрагивающих некоторые вопросы вокальной музыки в традиционном театре Тибета, стоит выделить статью в британском музыкальном словаре [5] и отдельные публикации бельгийского театроведа И. Генрион-Дурси [3; 4]. В этих работах вокальная музыка рассматривается не только как самобытный феномен с уникальной формой, интонированием и исполнительскими техниками, но и как важная часть сценического произведения, наполняющая его особенными смыслами.

Основываясь на материалах полевых экспедиций и интервью с актёрами «лхамо» в Лхасе, И. Генрион-Дурси выявляет, что традиционная классификация *rnam-thar*, в первую очередь, основывается на гендерном разделении, а не на социологической принадлежности персонажей (король, королева, слуга и т. д.) или на характерах их героев (лама и злой лама и т. д.) [3, p. 132]. Таким образом, разделение происходит на самом обобщенном уровне, формируя при этом значительное различие, прежде всего по типу голоса, между мужскими и женскими образами-мелодиями. Исследователь определяет и другие особенности *rnam-thar*, среди которых выделяется продолжительность арии, которая указывает на значимость героя в спектакле и его высказывания в конкретный момент представления, что существенно влияет на организацию сценического действия, а также связь *rnam-thar* с образами-эмоциями, что делает их в некотором смысле универсальными.

Театральные арии «аче лхамо» создавались многими поколениями актёров в процессе развития этого театра. Обширность драматургического материала, каждый раз адаптированного к обстоятельствам и стилю различных трупп, означала, что каждая постановка отличалась от другой.

Среди практиков существует большое разнообразие мнений. Согласно мнению актеров Тибетского института исполнительских искусств (Химачал-Прадеш, Индия), который продолжает традиции труппы Кьормулунг (одна из ведущих трупп до вхождения Тибета в КНР), всего в восьми основных спектаклях «лхамо» было около ста тридцати театральных арий (тринадцать из которых присутствуют только в «Норсан» – наиболее «богатом» в вокальном аспекте представлении). Артисты из Лхасы (У-Цанг, Тибет, КНР), продолжающие традиции труппы Кьормулунг, называют около ста арий в восьми

основных представлениях. При этом, как отмечает А. Аттисани, «обозначение “около” выражает позицию самих актёров <…> поскольку до сих пор никто не разработал таксономию, которая строго отделяет исходную матрицу каждой арии от вариантов и пересечений» [2, с. 432].

Ещё более сложная картина представлена в традиционном исполнении *rnam-thar* в Кхаме, Амдо и соседних китайских провинциях, на которые сильное влияние оказывает тибетская культура. В театральных представлениях данного географического региона *rnam-thar* изначально были ближе к местным мелодиям и в процессе развития вобрали в себя всё лучшее из народной песни, церемониальной и культово-обрядовой музыки [7, с. 5 – 6].

Весь объём театральных арий, входящих в представления «аче лхамо», как правило, разделён между действующими лицами, и основным типологическим принципом является исполнение каждым главным героем (король, королева, принц, мать, министр и т. д.) «своей арии», которая должна быть узнаваемой в течение всего представления, независимо от сценической ситуации и значения поэтического текста. Этот принцип лежит в основе условности театра «аче лхамо» и заключается в том, чтобы каждый раз вызывать у зрителя конкретные ассоциации. Подобные типовые мелодии можно отнести к музыкальным «сигналам» либо к «лейтариям», поскольку они имеют «функцию, аналогичную лейтмотивам и лейттемам в европейской опере, но делают это с большей степенью условности» [1, с. 208].

Второй типологический принцип определяет закреплённость комплекса арий за конкретным спектаклем. Как отмечает основатель труппы «лхамо» Тибетского института исполнительских искусств Н. Церинг, «актёр при “озвучивании” схожих персонажей в каждом представлении должен придерживаться определённой мелодии и не смешивать их» [6, с. 28]. Более того, певец обязательно должен закончить мелодию, с которой он начал, независимо от её продолжительности, при этом никакие изменения в процессе исполнения не допускаются.

Впоследствии схема использования арий значительно обогащается, усложняется, обретает отдельные нюансы, которые формируют типологические черты. В их числе уже упомянутая выше возможность одному персонажу быть охарактеризованным последовательно несколькими мелодиями, как правило тремя, но бывает и более. Например, для характеристики королевы-матери в спектакле «Норсан» необходимо последовательно задействовать целых восемь разных мелодий-арий.

Достаточно часто в представлениях традиционного тибетского театра

«аче лхамо» встречаются заимствования мелодических отрывков из других спектаклей, в том числе относящихся к репертуару других трупп. Данная практика способствует адаптации и включению подобных музыкальных мотивов в «партитуру», что приводит к формированию «групп общих арий», для которых характерна демонстрация типизированного, «стандартного» состояния героя. В «аче лхамо» к этой группе относятся прежде всего «грустные (меланхолические или печальные) песни», которые были ранее перенесены из спектаклей «Падма Одбар» и «Нансэ» в другие представления. В оригинале Падма Одбар (главный герой – принц) поёт «грустную песню» как свою «особую арию» в течение всего представления независимо от настроения или сценического действия, а «грустная песня» Нансэ (главная героиня) используется в одноимённом спектакле в трагических или кульминационных сценах (например, сцена прощания с ребёнком). В подобных случаях передача эмоций осуществляется благодаря ладовой окраске и структуре мелодии, а не реалистической интерпретации текста.

К этой же группе относятся и «общие песни», благодаря которым осуществляется иллюстрация состояния любого героя спектакля, как главного, так и второстепенного. Употребляемые в различных ситуациях сценического действия, данные арии несколько видоизменяются и адаптируются согласно ходу действия. При этом другие средства музыкальной выразительности (темп, фразировка, нюансировка, штрихи и т. д.) и исполнительские техники в большей мере дифференцируют образы. Как отмечает Н. Церинг, в спектакле «Нансэ» есть арии второстепенных характерных персонажей ламы и мясника, у которых «могут быть одни и те же ноты», но арию «ламы актёр должен петь как духовный лидер, дающий настоящее религиозное учение, и побуждать людей <…> а rnam-thar мясника <…> так, чтобы зрители пугались, потому что мясники пугают» [6, с. 28].

Также в системе традиционных тибетских представлений «аче лхамо», возможны ситуативные заимствования «особых арий» из других спектаклей, однако это осуществимо лишь при соблюдении основополагающих правил. Во-первых, персонажи должны совпадать по рангу, а во-вторых, текст арии должен быть либо идентичным, либо предварительно согласованным [8]. Опираясь на даный факт, А. Аттисани объясняет богатство вокальной части представлений труппы Кьормулунг, которая во время своих длительных гастролей по стране активно заимствовала мелодии арий из репертуара других трупп [2, с. 292]. К числу исключений эксперты относят арии из спектакля «Норсан», так как арии из этой оперы не могут быть заимствованы или пере-

несены в другие представления.

Наряду с «особыми ариями», как правило, предназначенными для конкретных героев в отдельных пьесах, можно говорить о значительном мелодическом сходстве между вокальными и музыкальными партиями одного персонажа в разных представлениях, а также между героями схожего социального статуса в одном спектакле. Например, все арии короля легко отличать от арий других персонажей: королям всегда поручается одна мелодия, её характер соответствует властности данного образа. Это одинаково применимо и к «длинной мелодии короля», более витиеватой по звучанию, которая исполняется в торжественные моменты сценического действия, и к «короткой мелодии короля», звучащей, в основном, в так называемых интермедиальных эпизодах, позволяя певцу отдохнуть. В дополнение к характерной мелодии, короля определяет и специальная техника интонирования – «медленные и отстранённые глоттализации» [5, с. 457]. Некоторые «собственные мелодии», характерные для основных персонажей второго плана, зачастую создаются по образцу мелодий (учитывается звуковысотный и метроритмический аспект) наиболее похожих на них главных героев, которые лишь немного варьируются. Например, министр в спектакле «Падма Одбар» заимствует «собственную мелодию» из мелодии короля, где первая часть арии соответствует полностью, и лишь во второй части уловимы мелодические отличия.

Канонически так сложилось, что актёр-певец должен придерживаться своей собственной мелодии, однако она никогда не должна исполняться одинаково. Напротив, допускаются некоторые стилистические изменения, ритмические и мелодические вариации, в том числе посредством изменения регистров звучания. Как правило, подобные вариативные изменения используются в кульминационных драматургических моментах. В научном пространстве это явление обозначают «глоттализациями» или «вариациями или колебаниями горла» (*mgrin-khug*). Проводя аналогии с европейскими практиками, А. Аттисани сравнивает их с фиоритурами, которые также включают переходы между различными регистрами [2, с. 438 – 439]. Лучшие актёры могут вводить в вокальные номера элементы речитатива, такие как рыдания, смех, восклицания и т. д., но это скорее будет исполнено условным, и даже гиперболизированным образом, не имеющим отношения к реализму.

В спектакле «аче лхамо» ария – это своего рода промежуточная кульминация, в которой достигается эмоциональная вершина выступления актёра в отношении определённой сценической ситуации. Каждая сцена, подразумевающая исполнение арии, драматургически выстраивается по следующей

схеме: декламация или речитатив (иногда завершающийся названием арии, которое зачитывает чтец) – вводный танец персонажа, сопровождаемый барабаном (и/или тарелками) с определённым ритмическим «лейтмотивом», который идентифицирует его – театральная ария *rnam-thar*, исполняемая соло в сопровождении хора – танцевальная интермедия.

Ария, как правило, не сопровождается инструментальным аккомпанементом и исполняется в статичной позе – стоя, сидя или стоя на коленях. В разных исполнительских традициях это может быть или «обособленная фронтальная декларация», обращённая к аудитории (труппы Лхасы) или «обращение к другим персонажам» (труппа Тибетского института исполнительских искусств). Но, даже если на сцене исполнитель к кому-то обращается, это все равно воспринимается как театральный монолог, который длится от одной до трёх минут. При этом, как отмечает И. Генрион-Дурси, актёры в целом «не заинтересованы в создании иллюзии персонажа на сцене <…> Любая идентификация, которая была достигнута во время сцены, немедленно сметается кружащимися коллективными танцами и громкими ударами барабана» [4, с. 201 – 202]. Например, главная героиня в драме «Нансэ» в сцене прощания со своим ребёнком около трёх минут поёт трогательную арию («грустная песня»), затем резко прерывающуюся танцем под аккомпанемент перкуссии.

Пение солиста обычно перемежается короткими хоровыми разделами. Как отмечает А. Атиссани, «актёр обычно поёт две строки стиха за раз (строфа арии аче лхамо состоит из шести строк). После этого для того, чтобы позволить солисту перевести дыхание (это, по крайней мере, повторяющаяся мотивация), хор продлевает звучание заключительного тона каждой строфы, исполняя её витиеватые украшения, в конце которых певец-солист-актёр продолжает свою собственную мелодию» [2, с. 436]. Это исключительно стилевой приём, значимость которого не следует соотносить с подобным подходом в античной драме, то есть при исполнении арии в спектакле «аче лхамо» хор не взаимодействует с персонажем. Это подчёркивает и тот факт, что исполнять партию хора могут все присутствующие на сцене члены труппы, независимо от исполняемых ими ролей, также в этом процессе могут принимать участие актёры, ушедшие отдыхать за кулисы.

Общий принцип экспонирования героев и их сценических действий заключается в подведении повествования и непосредственно действия к кульминационному моменту, когда герой выступает с арией. Остальные компоненты театрального представления подчиняются этой цели, а подготовленная

публика, воспитанная в данной культурной парадигме, хорошо это понимает. Именно арии воспринимаются зрителем как драматургически важные моменты сценического действия.

Таким образом, театральная ария является важным смыслообразующим элементом традиционных тибетских представлений «аче лхамо». Будучи достаточно канонизированной частью театральных спектаклей, со временем она претерпевает некоторые изменения, благодаря чему появляется возможность более свободного её применения. На самом раннем этапе своего развития определённая театральная ария в «аче лхамо» или их комплекс должны были использоваться исключительно в отдельном театральном спектакле и соответствовать определённому действующему персонажу. С течением времени конкретные театральные арии начинают использоваться в различных спектаклях, а также закрепляются за персонажами, с которыми раньше не были связаны. Несмотря на определённую свободу применения театральных арий, обязательным условием является соблюдение достаточно строгих правил, таких как предварительная согласованность смыслового содержания текста, из спектакля которой решено позаимствовать театральную арию, а также статусное совпадение персонажей, которые непосредственно будут исполнять вокальную партию.

Театральная ария в «аче лхамо» строго подчинена драматургии пьесы и сценическому действию. С этим связано деление арий на различные группы, каждая из которых вызывает у аудитории определённую ассоциативную реакцию, благодаря чему восприятие спектакля становится доступным разным категориям зрителей.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Нгуен, Л. Традиционный театр в современной культуре Вьетнама : дис. ... д-ра культурол. : 24.00.01 / Л. Нгуен. – Новосибирск, 2009. – 315 л.

2. Attisani, A. A ce lha mo. Studio sulle forme della teatralità tibetana / A. Attisani. – Firenze : Leo S. Olschki editore MMI, 2001. – 616 p.

3. Henrion-Dourcy, I. Explorations in the vocal art of the lhamo performer : commenting a demonstration by Tenzin Gönpo / I. Henrion-Dourcy // Lungta, Journal of Tibetan history and culture (Special issue, The singing mask: Echoes from Tibetan opera). – 2001. – № 15. – P. 119 – 141.

4. Henrion-Dourcy, I. The Art of the Tibetan Actor: A lce lha mo in the gaze of Western Performance Theories / I. Henrion-Dourcy // Revue d'Etudes Tibétaines. – 2017. – № 40 – P. 179 – 215.

5. Tibetan music III : Traditional music : 5. Lha-mo // The New Grove dictionary of music and musicians : in 29 vol. / ed. by S. Sadie. – 2. ed. – London : Grove, 2001. – Vol. 25. –

P. 456 – 457.

6. Tsering, N. Ache lhamo is my life / N. Tsering. – Turin : Legenda, 1999. – 37 p.

7. 李娜. 变易与恪守: 南木特藏戏传承研究[D].福建: 福建师范大学, 2016 : 148. = Ли, Ньа. Изменение и сохранение: исследование наследия тибетской оперы Наньмутэ : дис. … д-ра философии: музыковедение (этномузыкология) / Ньа Ли ; Фуцзянский педагогический университет. – Фуцзянь, 2016. – 148 л.

8. 次仁朗杰,卫英. 略论藏戏唱腔(囊达)的演唱艺术[J]. 西藏艺术研究, 2009 (1) : 64 – 68. = Цыжэнь, Ланцзе. О певческом искусстве тибетского оперного пения (нанда) / Ланцзе Цыжэнь, Вэй Ин // Исследования тибетского искусства. – 2009. – № 1. – С. 64 – 68.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросу использования театральной арии в контексте развития сценического действия в спектаклях традиционного тибетского театра «аче лхамо». Автор определяет значение театральной арии в представлении, выделяя при этом её характерные особенности.

SUMMARY

The article is devoted to the issue of using the theatrical aria in the context of the development of stage action in the performances of the traditional Tibetan theater «ache lhamo». The author determines the meaning of the theatrical aria in performance, while highlighting its characteristic features.

***Чжоу Кэсинь***

## КИТАЙСКИЕ УЧЕБНЫЕ СПЕКТАКЛИ XXI В.

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 09.03.2022)*

Учебный спектакль прочно укоренился в системе театрального образования. Он является «итогом постижения всех специальных дисциплин и профессиональных навыков <…> как для артистов, так и для режиссёров» [1, с. 185]. Позволяя продемонстрировать приобретённые навыки и умения, он способствует практическому осмыслению и закреплению полученных знаний. В высшем образовании Китая, как и за рубежом, внимание специалистов всё больше сосредоточено на развитии обучения с помощью учебного спектакля. В последнее десятилетие были заложены основы для систематических репетиций и стабильной постановки учебных спектаклей. По масштабу представлений и качеству развития этого направления выделяются отдельные учебные заведения**.**

2021 год внёс серьёзные изменения в учебные планы каждого университета. Виной всему глобальная пандемия. В прошлом году все университе-

ты были закрыты для посещения, и многие смогли перейти на онлайн-формат занятий. И если для цикла гуманитарных дисциплин это было вполне актуально, то для специальных дисциплин в сфере театрального искусства, где необходимо лично контактировать с преподавателем, перенимать у него знания, проводить постоянные репетиции и взаимодействовать с другими актёрами, такой метод обучения оказался практически невозможным. По этой причине правительство способствовало восстановлению репетиционного режима, но без свободного посещения спектаклей публикой. Таким образом, институты, используя репетиционную базу, постепенно смогли воссоздать собственные театральные труппы и центры по изучению театрального мастерства. Институт искусств провинции Цзилинь, например, соотнёс свои возможности с реалиями и сократил крупные мероприятия до представлений с вокальными ансамблями, исполняющими отрывки из спектаклей традиционной драмы. Это позволило артистам получить необходимый опыт для создания последующих полномасштабных образовательных и театральных постановок [2].

В последние годы систематическая работа исследователей по данной теме довольно скромна. В театральном образовании не хватает обобщения опыта, который можно было бы свести в единый комплекс. Дальнейшее развитие научно-методической базы театрального образования в Китае, повышение полноты и эффективности образовательного процесса способствует качественному повышению его уровня.

Учебный спектакль как метод обучения актёрскому мастерству изучался рядом китайских исследователей. Дун Тяньжань, анализируя векторы развития современного образования, рассуждает о важности учебного спектакля [3]. Ма Вэнь отмечает разрыв между студенческой драмой и реальным рынком драмы [4]. Муясайэр Тохути подчёркивает необходимость реформирования механизма преподавания драмы и акцентирует важность использования учебного спектакля [5]. Отметим, что практика создания учебного спектакля применяется и за рамками театральной школы. В статье Лю Суйцинь и Мэнь Цинбао описаны преимущества такого метода в освоении общеобразовательных программ [6].

В данной статье рассматриваются особенности использования метода учебного спектакля в китайской театральной школе на примере последних постановок, созданных студентами ряда высших учебных заведений.

Театр является синтетическим видом искусства и играет всё более важную роль в системе преподавания в высших учебных заведениях Китая.

Введение учебных спектаклей в программы театральных образовательных учреждений способствовало повышению уровня подготовки студентов. Театр как сложный синтетический жанр смог обеспечить возможность перехода актёрской подготовки от изоляции к сплаву разных искусств. Такое слияние различных образовательных и творческих дисциплин приведёт к всестороннему развитию системы образования актёра.

Благодаря взаимодействию Китая и других стран в области театрального искусства, в Поднебесной часто ставят спектакли по иностранным пьесам. В учебных постановках сегодня можно увидеть как собственно национальные театральные спектакли, представления с элементами кунгфу труппы атлетов и танцоров, современные китайские драму и балет, традиционный и современный китайский танец, так и их интеграцию с произведениями классической драматургии. Среди учебных постановок этого жанра в 2020/2021 учебном году особой популярностью пользовались спектакли по пьесам У. Шекспира.

В качестве одного из наиболее ярких примеров можно привести учебный спектакль «Сон в летнюю ночь», поставленный в Центральной академии драмы в Пекине. В его основе лежат две театральные культуры: английская песенно-драматическая структура (пьеса) и китайская танцевально-пластическая партитура с символическим, знаковым выражением ролей. Показательной стала сцена из мифа о любви-смерти Пирама и Фисбы. Шекспировские персонажи не только двигались в стиле традиционного китайского театра, но и пели свои знаменитые реплики на мотивы известных китайских мелодий. Здесь инновационные подходы к авторскому тексту означают не разрушение великого произведения, а скорее особый взгляд на него и, прежде всего, выбор средств для реализации своего «инновационного» замысла. «Сон в летнюю ночь», несомненно, стал настолько ярким экспериментом, что студентам и всей команде художников по свету, костюмеров, гримёров, видео- и звукооператоров, а также сценографов удалось оживить его лишь на последних этапах производства [7].

Помимо интерпретации классического зарубежного репертуара, в учебной группе Центральной академии драмы уделяется внимание и современной драматургии. Например, в 2018 г. одним из дипломных проектов стала адаптация пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» – спектакль под названием «Потом все собаки сбежались и вырыли собаке могилу». Работая с британскими театральными педагогами, студенты и режиссёры представили новый взгляд на сценарий и творчество, нарушив присущее драме мышление. В

спектакле четыре человека размышляют о трагедии самого существования. Акцент делается не на сам драматический текст, а на сочетание выразительных элементов, каждый из которых имеет свою роль в сюжете и придаёт силу произведению в целом. Движения каждого тела и голоса продуманы, и при точном исполнении они становятся гармоничным целым, подобно поэзии, которая связывает и обсуждает смысл и форму всей пьесы. Эти движения образуют крошечные, хаотичные возмущения, которые отвлекают зрителей от восприятия и размышлений. В то же время актёры отказываются от своей уже исчерпавшей себя рациональности и вступают в царство экспрессивности и поэзии. В результате они становятся авторами, внося энергию в «свою правду», а не в «так называемую правду». Это отличный способ обучения. Он отходит от традиционного китайского способа драматического образования и интегрирует западные идеи. Он позволяет актёрам свободно общаться в этом исследовательском поле, пробуждая эмоции, а затем становясь своего рода уникальным языком для общения со зрителями и обмена взаимным опытом [8].

Центральная академия драмы также является пионером и новатором в области преподавания и репетиций традиционных китайских пьес. В 2020 г. преподаватели и студенты поставили спектакль «Белая змея», основанный на интерпретации китайских народных традиций. «Легенда о белой змее» – история, способствующая развитию китайской культуры, была поставлена студентами факультетов актёрского мастерства, режиссуры, пекинской оперы, а также факультетов танца и оперы. Эта постановка является первым межфакультетским проектом; сотрудничество обеспечило студентам ценную художественную практику, воплотило в жизнь концепцию «большой драмы» и создало выдающееся произведение искусства.

В последние годы различные учебные театральные постановки ставятся в многофункциональных учебных заведениях. Одним из примеров является Педагогический университет провинции Шэньси, где создана собственная труппа для воплощения учебных спектаклей [9]. Три структурных подразделения университета – Центр изучения искусства, Консерватория, Театральный институт – выпускают отдельные учебные постановки.

Центр изучения искусства каждые два года готовит учебную постановку по произведениям западной классики. Он уже полностью оборудован для создания учебных постановок, их репетиций и публичных показов. Платформа для развития театра выдвигает систематические и конкретные требования к регулированию и анализу собственных достижений в области

образования. Эти учебные эксперименты играют всё более важную роль в обучении в современных условиях. Консерватория стремится к сочетанию различных народных традиций. Не обходят своим вниманием студенты и шедевры мировой классики. Например, в качестве учебного спектакля была поставлена опера Д. Верди «Аида» [9].

Наибольшей инновационностью отличается процесс создания учебных спектаклей в Театральном институте Педагогического университета провинции Шэньси. Два года назад был изменён учебный план и характер преподавания театрального искусства в соответствии с образовательной моделью «осуществлять задуманное» и концепцией «театр для образования». Целью этой модели стала возможность дать студентам чувственный опыт театра как синтетического вида искусства, активизировать студенческие труппы, хореографические группы, оркестры, сценографов и другие группы с дополнительными театральными специальностями, а также развить общие навыки и умения студентов. Институт включил в свою учебную программу оперные и театральные репетиции факультета и магистратуры, иностранные языки, хореографию, пластику и другие дисциплины.

В 2021 г. все театральные репетиции проходили строго по расписанию и в порядке подготовки сцен спектакля. Именно следование графику репетиций позволило вовремя вывести их на главную сцену в рамках учебной постановки. Исполнители каждой сцены имели возможность репетировать два раза в неделю в индивидуальных классах, репетиции проходили под руководством художественного руководителя. Всё это обеспечило эффективность каждой репетиции и высокое качество исполнения. В учебном плане особое внимание уделялось занятиям по пластике и фонетике (иностранный язык).

Рассматривая дополнительные курсы, следует отметить, что они добавляют разнообразие и комплексность в процесс обучения. К ним относятся курсы по анализу произведения искусства, вокалу, фонетике иностранных языков, сценическому мастерству, пластике и т. д. Всё это позволяет студентам понять и осмыслить, что такое театр, почему и как интерпретировать свои роли в спектаклях. Каждая репетиция позволяет планомерно и постепенно создавать целостное драматическое произведение.

Расширение возможностей для практики – частично онлайн, частично офлайн – становится для них важным стимулирующим фактором. Так, Театральный институт традиционно приглашает известных иностранных профессоров. В 2019/2020 учебном году в этом ракурсе был успешно протестирован онлайн формат. Перед премьерой учебного спектакля режиссёр и продюсер

из Токийского университета искусств в прямом эфире учили студентов, как создать художественный образ на сцене и как стать настоящими артистами. В качестве жанра для тренинга была выбрана древняя китайская народная опера. В 2020/2021 учебном году прошли совместные постановки с представителями театрального искусства из России. Руководитель курса из ГИТИСа отметил, что из-за разного национального менталитета китайские и российские студенты воспроизводили одну и ту же эмоцию совершенно по-разному [9]. Однако они не стеснялись подходить друг к другу и просить обменяться техниками. Таким образом, кроме налаживания коммуникации, значительно повысился уровень исполнительского мастерства студентов. Успешный опыт подобных процессов «обмена» с зарубежными учреждениями доказал, что как сами репетиции, так и их интеграция в театральные учебные программы важны и будут возобновлены, когда границы будут открыты и разрешено свободное передвижение по миру.

Благодаря государственной поддержке, учебные спектакли становятся мощным примером для подражания для начинающих артистов. Организация и формирование театральных коллективов является основой профессионализма как для преподавателей, так и для студентов. Коммерциализация студенческих постановок создаёт возможности для профессионалов в области театрального менеджмента использовать свои знания и навыки. Современность требует, чтобы работа театральной постановки, её реализация, продвижение и реклама соответствовали требованиям рынка. Для этого необходимо выйти за пределы университета и столкнуться с проблемами бизнеса на практике. Позитивное сотрудничество способствует тому, чтобы будущие специалисты как можно скорее приобрели практические навыки координации и управления крупными коммерческими проектами в театральной индустрии.

В настоящее время наблюдается рост популярности метода учебного спектакля в театральной школе Китая. Учебный спектакль даёт студентам возможность применить полученные знания на практике, что позволяет систематизировать и закрепить изученный материал. Практика актёрского и режиссёрского мастерства является потребностью образовательного процесса, так как профессия, помимо теоретических знаний и компетенций, требует от специалиста наличия развитого креативного мышления и художественно-эстетического восприятия. Развитие этих профессиональных навыков затруднительно без применения их на практике.

В китайских театральных учебных заведениях широко распростране-

ны как внутренние спектакли, организуемые студентами театральных школ, так и международные спектакли в рамках театральных фестивалей с участниками из разных стран. Международные совместные спектакли расширяют кругозор студентов, дают возможность перенять бесценный опыт иностранных коллег, научиться новым техникам исполнительского искусства. Китайские студенты активно участвуют в международных проектах. Здесь стоит также отметить важность использования современных технических средств как инструмента, позволяющего расширить возможности взаимодействия между театральными школами по всему миру и вывести международное театральное сотрудничество на потенциально новый уровень своего функционирования.

В связи с развитием взаимодействия Китая с другими странами, в том числе в области театра, репертуар театральных постановок также претерпевает изменения. Помимо традиционных китайских постановок в настоящее время на сцене учебных театров можно отметить также зарубежную драму, довольно часто русские сюжеты становятся основой для спектаклей китайских студентов. Интеграция русских классических произведений в репертуар учебных театров связана с особым сближением Китая и России.

Частым явлением, которое можно наблюдать при создании учебного спектакля, также являются режиссёрские ремейки в процессе создания постановки, при этом переработка авторских сюжетов не ведёт к искажению оригинального замысла. С помощью ремейков режиссёры добиваются оживления классических пьес, эффекта «свежего взгляда» на известные образы. Также новые подходы к постановке классики позволяют использовать инновационные актёрские методы и современные технические средства создания спектаклей. Также отмечены коррективы, внесённые в процесс создания и исполнения студенческих спектаклей, связанные с COVID-19. Несмотря на сложности, возникшие из-за изменения эпидемиологической ситуации, учебный спектакль продолжил своё существование как часть образовательного процесса студентов театральных школ Китая.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Григорьянц, Т.А. Учебный спектакль как система взаимодействия трёх авторов / Т. А. Григорьянц, Л. С. Печкурова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 185 – 189.

2. 吉林艺术学院. = Институт искусств провинции Цзилинь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.jlart.edu.cn/. – Дата доступа: 21.06.2021.

3. 董天然. 中国高等戏剧教育国际化发展研究—评《中国高等戏剧教育国际化

实践研究》[J]. 中国高校科技, 2021 (06): 112. = Дун, Т. Исследование международного развития высшего драматического образования Китая / Т. Дун // Наука и технологии в китайских университетах. – 2021. – № 6. – С. 112.

4. 马雯. 从乌镇戏剧节特设“青年竞演单元”分析高校戏剧教育的实践[J]. 中国戏剧, 2021(10): 88 – 89. = Ма, В. Анализ практики учебного спектакля в университетах на примере «Молодёжной конкурсной секции» театрального фестиваля в Вужене / В. Ма // Китайская драма. – 2021. – № 10.– С. 88 – 89.

5. 木亚赛尔·托乎提. 论“教育戏剧”的教学模式在戏剧教学中的应用[J]. 新疆艺术学院学报, 2021, 19: 112 – 117. = Муясайэр, Т. О применении «учебного спектакля» в преподавании драмы / Т. Муясайэр // Журнал Синьцзянского художественного института. – 2021. – № 19. – С. 112 – 117.

6. 刘穗琴, 门庆宝. 教育戏剧在基础教育中的实践探究[J]. 戏剧之家, 2021(17): 50 – 51. = Лю, С. Изучение практики учебного спектакля в базовом образовании / С. Лю, Ц. Мэнь // Драматический театр. – 2021. – № 17. – С. 50 – 51.

7. 中央戏剧学院官网. = Центральная академия драмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: //web.zhongxi.cn/jyjx/bks/jxdg/.– Дата доступа: 15.07.2021.

8. 中央戏剧学院表演系2018级话剧影视表演双学位班教学实习演出剧目《所有狗都跑来了》上演. 中央戏剧学院官网. 2021-12-10. = Поставлен спектакль «Все собаки бегут» на факультете исполнительского мастерства [Электронный ресурс] // Центральная академия драмы. – Режим доступа: http://www.chntheatre.edu.cn/zxxwdt/xsxw/14762.html. – Дата доступа: 10.12.2021.

9. 陕西师范大学. = Шэньсийский педагогический университет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.snnu.edu.cn/. – Дата доступа: 21.01.2021.

РЕЗЮМЕ

Статья представляет анализ китайского учебного спектакля XXI в. как средства для обучения студентов на основе опыта китайских театральных академий. Исследуются проблемы китайского театрального образования на современном этапе. Анализ китайского опыта даёт возможность усовершенствовать систему образования театральных учебных заведений; китайский опыт служит основой для достижения высокого уровня профессионализма и всестороннего развития будущих актёров. Непрерывное использование образовательных экспериментов ведёт к обогащению методологии системы драматического образования.

SUMMARY

This article presents an analysis of the educational drama students’ performances as a XXI century tool for teaching students through the experience of Chinese theater higher educational institutions. The article explored the problems of Chinese theater education at this stage. Analysis of the Chinese experience can diversify the educational system of theater schools; Chinese experience serves as the basis for achieving a high level of professionalism and all-round development of future actors. The continuous use of educational experiments leads to the enrichment of the methodology of the drama education system.

*Чу Вэньшо*

# КИТАЙСКО-БЕЛОРУССКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАМКАХ РЕАЛИЗАЦИИ ИНИЦИАТИВЫ «ОДИН ПОЯС – ОДИН ПУТЬ»

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*
*(Поступила в редакцию 21.02.2022)*

В 2013 г. в ходе визита в страны Центральной и Юго-Восточной Азии Председатель КНР Си Цзиньпин выдвинул инициативы по совместному строительству «Экономического пояса Шёлкового пути» и «Морского Шёлкового пути XXI века» (далее – инициатива совместного строительства «Один пояс – один путь»). Основной смысл инициативы совместного строительства «Один пояс – один путь» заключается в содействии политическим контактам, связыванию объектов инфраструктуры, беспрепятственной торговле, увеличению финансовых оборотов и расширению связей между народами со странами, расположенными вдоль маршрута, в соответствии с принципом «совместных консультаций, строительства и использования», для создания сообщества взаимного политического доверия, экономической интегрированности и культурной терпимости, сообщества общих обязательств и общей судьбы [1].

Беларусь является одной из ключевых стран, играющих важную роль в расширении «Экономического пояса Шёлкового пути» на запад, не только обеспечивая экономическую поддержку строительства инициативы, но и передавая в Китай самобытную национальную культуру народа. Музыкальное искусство, являясь неотъемлемой частью культурного обмена, способствует укреплению отношений между двумя народами. Беларусь имеет богатые музыкальные традиции, сложившуюся ещё в советское время сбалансированную и упорядоченную систему музыкального образования и, как результат, довольно высокий уровень музыкального образования [2]. Основной целью система ставила воспитание музыкантов-исполнителей высокого класса, чьё профессиональное образование сочеталось бы со всесторонним общим интеллектуальным, художественным и духовным развитием. Сегодня в стране созданы необходимые условия для плодотворного музыкального обучения, воспитания, разностороннего интеллектуального и художественного развития детей и молодёжи, которые имеют возможность добиваться высоких творческих результатов и впоследствии поступать практически в любые музыкальные ВУЗы Беларуси и зарубежья. В стране действуют государственные и негосударственные образовательные учреждения, школы и различного

рода детские студии, предполагающие большую свободу в своих приоритетах, программах, методах обучения и воспитания, достигая при этом значительных результатов в формировании личности каждого конкретного человека.

Современное китайское музыкальное образование опирается на западную систему музыкального образования [3], поэтому сотрудничество между двумя странами в данной области – это не только сближение музыкальных традиций, но и взаимное обучение, перенимание опыта и образовательных систем. После установления дипломатических отношений сотрудничество между Китаем и Беларусью в области музыкального образования начало активно расширяться, особенно после выдвижения китайской инициативы «Один пояс – один путь» (2013) и установления китайско-белорусского всестороннего стратегического партнёрства (2016). Обе стороны заключили ряд соответствующих соглашений, что открыло возможности для развития многопланового сотрудничества между двумя странами в области экономики, торговли, науки, техники и образования. Взаимодействие в сфере музыкального образования двух стран отражается в следующих аспектах. Прежде всего, развивается межуниверситетское сотрудничество в области музыкального образования: между Белорусским государственным университетом культуры и искусств (БГУКИ), Белорусской государственной академией музыки (БГАМ), Белорусским государственным педагогическим университетом имени М. Танка и Китайской консерваторией Пекина, Чжэцзянской консерваторией, Педагогическим университетом Цюйфу и другими учебными заведениями. При этом пандемия не оказала большого влияния на динамику расширения двусторонних связей. В октябре 2021 г. БГУКИ онлайн одновременно подписал соглашения о сотрудничестве с Гуйчжоуским педагогическим университетом, Гуйчжоуским университетом Миньцзу и Бицзейским институтом инженерных наук, заложив основу для практического сотрудничества, совместного использования возможностей с целью расширения взаимодействия и планирования общего развития [4]. Число приезжающих по обмену студентов с каждым годом увеличивается, а уровень образовательной подготовки становится более высоким. Например, в 2018 г. в БГАМ обучалось 800 иностранных студентов, из них 200 – из КНР [5]. В настоящее время 12 выпускников консерватории Педагогического университета Цюйфу обучаются в аспирантуре БГУКИ по специальности «теория и история искусства».За долгие годы сотрудничества БГУКИ с различными учреждениями образования КНР было подготовлено более 2,5 тысяч магистрантов в сфере искусствоведения.

Помимо сотрудничества в области музыкального образования между университетами двух стран существуют различные дополнительные возможности для расширения взаимодействия, например, деятельность Институтов Конфуция, Китайского и Белорусского культурных центров. В целом, сотрудничество между странами имеет далеко идущие перспективы.

Китай и Беларусь расположены в разных географических зонах и имеют различные историко-культурные корни, поэтому музыкальные культуры двух стран сильно отличаются по стилю и музыкальному строю. В условиях совместного строительства «Одного пояса – одного пути» музыкально-культурные обмены между Китаем и Беларусью становятся всё более тесными, расширяется творческая коммуникация.

С целью дальнейшего культурного взаимодействия двух стран 4 сентября 2014 г. правительство КНР и правительство Республики Беларусь подписали «Соглашение о создании Белорусско-китайского межправительственного комитета по сотрудничеству». 21 декабря 2016 г. в Минске был создан «Китайский культурный центр», а 30 мая 2017 г. в Пекине – «Белорусский культурный центр». Возникновение этих центров обеспечило более стабильную платформу и пространство для взаимодействия в областях музыки и искусства, различные формы организации музыкальной деятельности позволили перейти от простой демонстрации музыкальных представлений к исследованию и преподаванию музыки.

С 2014 г. в Беларуси стали традиционными китайские торжества по случаю празднования Нового года («Праздник Весны»), важной частью которых является совместное выступление китайских и белорусских художественных коллективов. Каждое выступление отличается разнообразием и красочностью, отражая высокий исполнительский уровень китайских и белорусских артистов. В этих торжествах принимали участие хор Педагогического университета «Небо» (Тянькун), студенческий коллектив Хунаньского педагогического университета, ансамбль Даляньского университета иностранных языков, симфонический оркестр Белорусского радио, Белорусский государственный ансамбль танца, студенческий хор БГАМ и другие.

Осенью 2019 г. в Минске в зале Белорусской государственной филармонии состоялся концерт симфонической музыки «Чистый Китай», в котором приняли участие Чаншаский симфонический оркестр и Белорусский государственный академический симфонический оркестр. Коллективы исполнили государственные гимны Китая и Беларуси. Впервые белорусскому зрителю были представлены симфоническая поэма «Ода Красному знамени»,

скрипичный концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» в исполнении скрипачки Лао Ли. Также оркестр исполнил три классических китайских произведения: «Цветок жасмина», «Река Люян» и «Радостная весть из Пекина», представив самобытные китайские мелодии и передав колорит провинции Хунань. В концертной программе прозвучали «Ария» для скрипки Л. Абелиовича в исполнении скрипачки Ю. Стефанович, Четвёртая симфония П. И. Чайковского. Благодаря двусторонним обменам и сотрудничеству между оркестрами двух стран установились дружественные отношения, коллективы смогли подарить публике двух стран незабываемые эмоции. Выступление китайского оркестра должно было положить начало большому гастрольному туру по странам, расположенным вдоль «Одного пояса – одного пути», который в связи с распространением эпидемии COVID приостановили.

В рамках реализации инициативы «Один пояс – один путь» между Китаем и Беларусью проводятся различного рода музыкальные мероприятия: концерты, творческие встречи, вечера и другие проекты. Мероприятия в области музыкального образования всегда сопровождаются организацией проведения определённого количества выступлений, что обогащает их содержание, позволяет народам обеих стран иметь более глубокое понимание музыкальной культуры страны-партнёра, постепенно устраняет стереотипы, когнитивные ограничения между культурами, культурный этноцентризм и культурное непонимание, позволяя перейти от ощущения взаимной чуждости к двустороннему взаимодействию. Также сотрудничество в области музыкального образования усиливает интеграцию музыкальных и культурных элементов двух стран.

Строительство инициативы «Один пояс – один путь» способствует развитию многовекторного сотрудничества Китая и Беларуси, а углубление взаимодействия в сфере образования активизировало музыкальный и культурный обмен между двумя странами, что, с одной стороны, принесло в Беларусь большое количество музыки с китайским колоритом, которая не только раскрывает связь между музыкальными культурами двух стран, но и позволяет Беларуси лучше понять Китай, повышает привлекательность китайской культуры [6], в определённой степени обогащает элементы и материалы белорусского музыкального творчества (белорусские композиторы могут использовать китайские элементы в своём творчестве), открывает новую материальную музыкальную культуру и создаёт совершенно новые музыкальные эффекты [7]. С другой стороны, происходит знакомство китайских зрителей с традиционными белорусскими мелодиями, которые можно использовать для

расширения кругозора студентов, обогащения их запасов музыкального материала, творческого вдохновения и включения в свои произведения белорусских музыкальных элементов для создания новых музыкальных произведений. Разнообразие стилей этнической музыки говорит о том, что человеческие чувства универсальны, но проявляются по-своему в каждой культуре [8].

Национальная культура несёт в себе исторический уровень развития страны, она представляет собой сплав материальных благ и духовного богатства в многолетней жизни нации, культуру, обладающую максимальным национальным своеобразием и самобытностью. Содействуя реализации политического курса создания связи между народами двух стран, она способствует укреплению китайской культурной «уверенности в себе» и одновременному пониманию и впитыванию уникальной национальной культуры Беларуси, для того, чтобы больше не ощущать Беларусь чуждой страной и, благодаря возникновению большого интереса к её национальной культуре, способствовать расширению обмена в области национальной культуры между двумя странами. Сотрудничество в области музыкального искусства и образования позволяет учиться друг у друга с целью совершенствования собственных образовательных систем, формирования в обществе атмосферы любви и уважения к традициям народов.

Таким образом, выдвижение инициативы совместного строительства «Один пояс – один путь» создало платформу для экономического, торгового и других путей взаимодействия и развития связей между Китаем и другими странами, в результате чего музыкально-культурные обмены также обогащаются и наполняются новым содержанием. На этапе первых побед необходимо идти вперёд и стимулировать расширение и углубление культурных обменов для достижения конечной цели – установления связи между народами, взаимного политического доверия, экономической интеграции и культурной терпимости.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. 王玉主.一带一路. = Ван, Юйчжу. «Один пояс, один путь» [Электронный ресурс] / Юйчжу Ван.−Режим доступа: https://baike.so.com/doc/7487210-7757266.html. −Дата доступа: 17.01.2022.

2. 袁晨斐.白俄罗斯与中国音乐教育的对比[J].齐鲁艺苑. = Юань, Чэньфэй. Сравнение китайского и белорусского музыкального образования / Чэньфэй Юань // Мир литературы и искусства княжеств Ци и Лу. – 2007. – № 5. – С. 82 – 93.

3. 韦晓远.中国传统音乐教育体系建构综述[J].艺术评鉴,2019(02):68-71. = Вэй, Сяоюань. Обзор создания системы китайского традиционного музыкального образования / Сяоюань Вэй // Художественная критика. – 2019. № 2. – С. 68 – 71.

4. 我校与白俄罗斯国立文化艺术大学签署. = «Наш университет подписал договор с Белорусским государственным университетом культуры и искусств» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.baijiahao.baidu.com/s?id=1714815930881095162&wfr=spider&for=pc. – Дата доступа: 17.01.2022.

5. Китай углубляет образовательное сотрудничество в рамках «Одного пояса, одного пути» – компания «Цзиньцзиле» посещает три крупных минских ВУЗа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/256831463_238503 – Дата доступа: 11.02.2022.

6. 韩璐娇,杨怡.中国传统音乐在“一带一路”沿线国家白俄罗斯的交流与传播[J]. 牡丹,2020(18):44-45. = Хань, Луцзяо. Музыкальные обмены и распространение традиционной китайской музыки в Беларуси, стране, расположенной вдоль «Одного пояса, одного пути» / Луцзяо Хань, И Ян // Мудань. – 2020. – № 18. – С. 44 – 45.

7. 夏天. "中国元素"渗透– 白俄罗斯音乐作品[J].民风.,2008 (19):63-64. = Ся, Тянь. Проникновение «китайских элементов» – белорусские музыкальные произведения / Тянь Ся // Народные нравы и обычаи. – 2008. – № 19. – С. 63 – 64.

8. 雷默.音乐教育的哲学[M].2003(05) = Лэй, Мо. Философия музыкального образования / Мо Лэй. –2003(05). – 342 с.

РЕЗЮМЕ

Инициатива совместного строительства «Экономического пояса Шёлкового пути» и «Морского Шёлкового пути XXI века», предложенная Председателем КНР Си Цзиньпином, представляет собой план широкого международного строительства с опорой на Китай, реализация которого принесёт как взаимную экономическую выгоду Китаю и странам-партнёрам, так и углубление культурного взаимодействия между ними. Беларусь, как узловая страна в строительстве «Одного пояса – одного пути», занимает важное место, при этом страна обладает уникальной музыкальной культурой. В данной статье рассматриваются важные аспекты и формы сотрудничества между Китаем и Беларусью в сфере музыкального искусства и образования.

SUMMARY

The joint construction initiative of the «Silk Road Economic Belt» and «XXI Century Maritime Silk Road» proposed by President Xi Jinping is a grand international construction plan based on China. After its implementation, it will bring common economic benefits to China and other countries. Deepen cultural exchanges between partner countries. Belarus, as a key country in the construction of the «Belt and Road», has a pivotal position and has a unique music culture. This article discusses important aspects and forms of cooperation between China and Belarus in the field of music education.

***Ян Сы И***

# О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ БЕЛОРУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДЕТСКОГО И ЖЕНСКОГО ХОРОВ

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

В панораме творчества современных белорусских композиторов видное место занимают произведения для детского и женского хоров, созданные в русле художественного осмысления белорусского фольклора. Жанрово-стилевой диапазон данного направления творчества белорусских композиторов достаточно широк. Это и обработки народных песен, и авторские хоровые произведения на народные тексты, и хоровые фольклорные циклы, кантаты. В свой репертуар белорусские хоры включают произведения Е. Атрашкевич, Г. Гореловой, С. Бугасова, В. Кузнецова, А. Ращинского, Л. Шлег и других. Вместе с тем, большое количество партитур современных белорусских композиторов, в которых на протяжении последних десятилетий шёл процесс художественного осмысления белорусской народной певческой традиции, находится в личных архивах авторов в виде рукописей и малодоступен широкому кругу исполнителей. Возможно, именно низкий процент опубликованности музыкального материала также является причиной, по которой белорусские искусствоведы мало внимания обращают на музыку для детского и женского хоров фольклорного жанрово-стилевого направления, специальных работ на эту тему не имеется. Всё это актуализирует цель статьи – выявление основных направлений творческого поиска в области художественного освоения белорусской народной певческой традиции современными белорусскими композиторами в музыке для детского и женского хоров. Для достижения поставленной цели мы провели поиски в различных нотных хранилищах Беларуси, включая и личные архивы авторов музыки. В данной работе будем опираться на наиболее характерные примеры из доступных нам образцов хоровой литературы для детского и женского хоров, художественное содержание которой связано на уровне обусловленности с фольклором.

Считаем необходимым в процессе анализа произведений опираться на следующую типологию органики детского хора: младший детский хор, средний детский хор, старший детский хор, хор мальчиков, юношеский хор. При этом особое место занимает концертный детский хор, исполнительский потенциал которого позволяет включать в репертуар партитуры, состав испол-

нителей которых обозначен композитором как «женский хор». Заметим, что авторы музыки не указывают тип детского хора, для которого предназначена партитура, что требует специального внимания исполнителей и искусствоведов. На практике концертные детские хоры в свой репертуар охотно включают произведения для женского хора, если художественное содержание соответствует эстетическим критериям детского хорового исполнительства.

Жанрово-стилевая линия обработок народных песен базируется на специальной концепции композитора, в центре внимания которой – сохранение оригинального фольклорного источника. К таким партитурам отнесём, например, обработки А. Ращинского «Была ў матулі адна дачушка», «Ой, ляцелі жураўлі», «Пасылала баба дзеда». Автор делает свободную хоровую фактурную обработку народной песни, применяет полифонические приёмы (имитационная, подголосочная полифония), различные техники хорового изложения (тембровое варьирование, включение и выключение голосов). Свободные обработки народных песен (например, триптих для женского хора «Туман-туман-матушка», «З-пад белага камушка», «Ой, там, на гарэ» А. Ращинского) характеризуются главенством вариантного принципа развития музыкального материала; претворением в музыке разных форм самобытного народного многоголосия, где ведущим является гетерофонный принцип формирования вертикали и кратковременное минимальное отступление голосов от унисона; использованием техники остинато; тембровой драматургией; влиянием народного исполнительства на строение фактуры (завершение строф хоровыми репликами, использование огласовок в подтекстовке) и другими чертами.

Следующую группу составляют произведения, в которых есть не обусловленное наличием цитатного материала авторское прочтение, интрепретация, воплощение фольклорной интонации. В таких произведениях присутствует индивидуальная трактовка фольклорного жанрового фактора как самостоятельной выразительной категории. Например, «Ой, ты, доля» из «Лірычнай кантаты» Г. Гореловой на народные слова. Автор ообращается к жанру плача и воплощает характерные для него музыкальные признаки, среди которых выделим такие типовые приёмы структурообразования, как вариантное развитие, сопровождающееся постепенным регистровым повышением; остинатные фразы, основанные на небольших по объёму нисходящих мотивах, насыщенных внутрислоговыми распевами.

Широкое использование фольклорного литературного текста (без оригинальной мелодии) наблюдается в партитуре С. Бугасова «Дзявочыя

гаворкі». Здесь композитор использует потенциал четырёхголосного хора: важнейшим средством выразительности является хоровая фактура. Композитор обращается к фольклорному литературному тексту («гаворкам») и создаёт композицию, движущей силой развёртывания которой является фактурный и тематический контраст. Каждая новая «гаворка» имеет своё уникальное ритмо-интонационное и фактурное воплощение, а гибкое ритмическое и интонационное движение обеспечивает эффект постоянной обновляемости музыкального процесса.

Принцип контраста лежит в основе баллады А .Ращинского «Брацетка і сястрыца» на народные слова. Композитор использует характерное для жанра баллады постепенное насыщение эмоционального тонуса в процессе развёртывания сюжета, а также разнообразные приёмы хорового письма в их контрастном сопоставлении. Это имитационная полифония с дублировками голосов, хоровые педали, фактурные наслоения, гетерофония, шумовые эффекты (отстукивание ритма ногой), насыщение и разрежение хоровой фактуры за счёт включения и выключения голосов и другое.

Жанрово-типизированные средства фольклора применяются в группе сочинений, в которых композиторы используют различные приёмы жанрового заимствования из фольклорных первоисточников, то есть образцов, на которые ориентирован творческий поиск автора. В качестве примера обратимся к хоровому циклу для детского хора В. Кузнецова «Калыханкі». В основе первой части «Няхай кату ўсё ліха» лежит принцип повторения одной фразы, в основе которой – главная и достаточно краткая тема, состоящая из двух контрастных мотивов, последний из которых как бы «застывает» на последнем звуке и переходит в хоровую педаль. Мелодию сопровождает гетерофонное развёртывание в верхних и нижних голосах, создающее пространственный эффект «наслоения» фактуры. Монотонность повторяющегося тематического материала, «скованность» ритмической структуры, в которой триольное ядро сменяется синкопированными «раскачиваниями», идёт от характерных принципов структурирования в жанре колыбельных. Во второй части («Люлі, люлі дзіцятка») композитор использует имитационную полифонию в партиях сопровождения (средний и нижний голос). При этом имитируемая тема представляет собой краткую попевку, в которой «раскачивающийся» ритм опирается на контраст ровного и синкопированного движения и «застывает», образуя хоровую педаль, где два голоса сливаются в унисон. На этом фоне парит мелодия, структурированная таким образом, что её развитие постоянно возвращается

на основной тон и на нём останавливается в конце своего движения. Таким образом, в данной части в основе жанрового заимствования лежат характерные для жанра колыбельных приёмы структурообразования в области фактуры и тематизма. В третьей части («Апсік, апсік, каточак») в сопровождении основной мелодии используется фактурный приём, основанный на сочетании аккордового и гетерофонного принципов изложения, движение которого, как и в предыдущих частях цикла, в конце каждой фразы как бы «застывает» (в данном случае на квинтовых хоровых педалях). Интонационная структура темы состоит из кратких попевок ограниченного диапазона, мелодическое движение которых организовано в трёхдольном метре и строится вокруг основного тона, при этом развёртывание тематизма направлено к нижнему звуку, на котором, застывая, переходит в хоровую педаль. В четвёртой части цикла («Баю-баю») основным художественным приёмом является «наслоение» хоровой фактуры, которое основано на постепенном подключении голосов, а активные ритмо-интонационные структуры застывают в аккордовой педали. В пятой части («Пайшоў коцік у лясок») характерные для жанровой группы колыбельных краткие мотивы-попевки распределяются между голосами и с помощью приёмов имитационной и подголосочной полифонии, а также гетерофонных расслоений, тем самым создаётся полифонизированная хоровая ткань. При этом динамизации развития нет, так как голоса постоянно сходятся в унисонные хоровые педали. Характерный для колыбельных исполнительский приём многократной повторности на затихающей динамике используется автором в заключительном разделе последней части. Таким образом, хоровой цикл «Калыханкі» В. Кузнецова является ярким примером художественного осмысления народной певческой традиции в области жанровой группы колыбельных.

Обращение к другой области фольклорной жанровости – игровой сфере – лежит в основе хорового цикла В. Кузнецова «Ладушки», где дана авторская жанровая номинация «Весёлые игры для детского хора». Композитор вводит в палитру ткани различные темброво-фонические эффекты, идущие от фольклорной традиции. При этом жанровый состав цикла обусловлен программностью, идущей от игровой жанровой группы детского фольклора. В цикле пять частей: «Забаўлянка», «Заклічка», «Дражнілка», «Карагод», «Лічылка». В основе драматургии цикла – контраст, основанный на сопоставлении имитаций типичных жанровых признаков для каждого типа фольклорного источника. Композитор как бы заимствует фольклорную жанро-

вость у детской народной песенной традиции. В произведении применяется характерный для игрового детского песенного фольклора повторяющийся ритм, речевая интонация и речитация на одном звуке, моторная метрика, мелкое ритмическое движение и неизменный повтор дробных структурных единиц, нарастающая динамика. При этом порой минимизируется значение других средств выразительности за счёт повышения значения ритмического, декламационного начала. Композитор вводит в палитру темброво-фонические эффекты, игровые приёмы (хлопки в ладоши), привлекает ударные инструменты и ударно-характерные ритмические фигуры и их комбинации. На наш взгляд, оба цикла В. Кузнецова представляют собой пример «комплексного жанрового заимствования» (по А. Антоневич [1, с. 219]), где, по мнению автора, «ориентация на наиболее общие, фондовые признаки народного стиля сменяется комплексным жанровым заимствованием: воспроизведением обширного “набора” выразительных компонентов, характерных для конкретной жанровой модели» [1, с. 219].

Художественное осмысление фольклора в русле воссоздания инструментальной фольклорной звуковой среды является одним из ведущих выразительных приёмов в обработке для женского хора и балалайки Е. Атрашкевич «Ехаў пан-капітан». Композитор обращается к фольклорной инструментальной жанровости, которую использует как источник тембрового колорита и разнообразия. Партия балалайки в этом произведении не только выполняет функцию сопровождения, опираясь на исполнительские приёмы народной инструментальной музыки, но и является «равноправным действующим лицом» в процессе развёртывания музыкальной драматургии. Е. Атрашкевич средствами женского хора в сопровождении балалайки создаёт музыкальную сцену, в которой используются приёмы тембровой драматургии, персонификации тембровых групп и их контрастное сопоставление, темброво-фонические эффекты. Применяется и весьма распространённый приём современной техники хорового письма – «говорящий хор», глиссандо, а также графические приёмы записи партитуры. В целом, данная партитура является ярким примером тенденции к театрализации, характерной для музыки фольклорного жанрово-стилевого направления.

Одним из уникальных явлений в художественном осмыслении белорусской народной традиции современными композиторами можно назвать обработки песен для детских и женских хоров народного исполнительского направления, в частности «Пять обработок для женского хора» А. Ращинского. Композитор демонстрирует вокально-хоровую и исполни-

тельскую специфику хоров народной песни, среди которых ограничение диапазона хоровых голосов, не использующих регистровый микст, и их специфические темброво-тесситурные возможности. А. Ращинский использует различные формы народного многоголосия, где ведущей является гетерофония с многообразием приёмов строения «вертикали» и развёртывания «горизонтали» фактуры. При этом важнейшим средством выразительности является имитация приёмов аутентичного фольклорного вокального исполнительства, а также заимствование импровизационных техник и приёмов варьирования. При этом композитор успешно осуществляет нотную фиксацию труднодоступных для графической записи приёмов народного пения, таких как «огласовка», фольклорная мелизматика.

Подводя итоги, подчеркнём, что в произведениях для детского и женского хоров современные белорусские композиторы демонстрируют различные подходы к художественному осмыслению песенного фольклора. Среди них мы: сохранение оригинального фольклорного источника в обработке народной песни, с одной стороны, и отход от цитатного метода, использование фольклорного литературного текста (без оригинальной мелодии) – с другой; использование типовых приёмов структурирования и жанрово-типизированных средств (жанровое заимствование) из фольклорных образцов, на жанровые особенности которых ориентирован творческий поиск автора; воссоздание инструментальной фольклорной звуковой среды; тенденция к театрализации. Главным является, на наш взгляд, стремление композиторов к освоению именно закономерностей народного музыкального мышления и реализация основных его особенностей доступными для детского и женского составов исполнительскими средствами. Именно этот путь художественного освоения фольклора имеет дальнейшую перспективу развития, обновления композиторского творческого процесса в фольклорной жанрово-стилевой сфере.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Антоневич, В. А. Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор / В. А. Антоневич. – Минск : БГАМ, 2003. – 409 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению основных направлений творческого поиска в области художественного освоения белорусской народной певческой традиции современными белорусскими композиторами в произведениях для детского и женского хоров. Автор опирается на характерные примеры образцов хоровой литературы для детского и женского

хоров, художественное содержание которой связано с фольклором на уровне обусловленности.

SUMMARY

The article is devoted to finding the main tendencies of creative investigation in the field of artistic development of the Belarusian folk singing tradition by modern Belarusian composers in the works for children's and women's choirs. The author is based on the typical examples of choral literature for children's and women's choirs, the contents of which are connected with the folklore at the level of conditionality.

***Ярмолинская В. Н.***

# РЕПЕРТУАР КАК ВЫЯВЛЕНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ ТЕАТРА

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Творческий облик любого театра (драматического, музыкального, кукольного), его социокультурная и художественная значимость, равно как и гражданская позиция наиболее полно и последовательно выявляются через репертуар: выбор драматургической литературы и характер её сценической интерпретации. Именно текущий репертуар способен объективно показать как систему нравственных ориентиров и ценностей, так и идейно-художественную позицию театра.

Направленность репертуара по существу заложена в самом названии театров. Так, для Республиканского театра белорусской драматургии приоритетным направлением является работа с молодыми белорусскими драматургами с последующей постановкой их пьес, что не исключает воплощения национальной и мировой классики. На сцене театра в разное время были поставлены пьесы Я. Купалы, А. Макаёнка, Н. Матуковского, С. Ковалёва, Н. Рудковского, И. Сидорука, Е. Таганова, В. Панина, А. Карелина, А. Щуцкого, С. Бартоховой, Д. Балыко, С. Гиргеля, Д. Богославского и многих других известных и начинающих авторов.

Творчество Белорусского государственного молодёжного театра и Белорусского академического театра юного зрителя в соответствии с их названиями рассчитано на определённую зрительскую аудиторию, основу которой в первом случае составляет молодёжь, во втором – дети младшего, среднего и старшего возраста, а также юношество. Поэтому репертуарная афиша наряду со спектаклями для школьной, взрослой аудитории предполагает включение постановок для маленьких зрителей. В сегодняшней репертуар-

ной афише ТЮЗа: «Полёты вдвоём» М. Богдановича и А. Пашкевич, «Дикая охота короля Стаха» В. Короткевича, «Восемь любящих женщин» Р. Тома, а также известные сказки «Пиноккио», «Кот в сапогах», «Красная Шапочка» и другие.

Разнообразие названий характерно для драматических, кукольных и музыкальных театров Минска. Иной принцип формирования репертуара существует в областных и городских коллективах республики, где театр, как правило, является единственным (за исключением Гомеля) культурным центром. Поэтому их театральная афиша должна быть рассчитана на социально-дифференцированную аудиторию с учётом всех возрастных категорий зрителя.

Очевидно также, что репертуарная политика кукольных театров Беларуси чётко выверена и сориентирована на своего конкретного зрителя. Возможно, поэтому неслучайно отдельные постановки кукольных театров соперничают со спектаклями театров драмы и часто превосходят их по своему художественному уровню. Лидерство театров кукол в последние годы – одна из тенденций современного театрального процесса Беларуси. Так, спектакль «Пиковая дама» А. Пушкина Гродненского театра кукол (реж. О. Жюгжда) стал обладателем Гран-при VIII Международного фестиваля театров кукол, отмечен Призом зрительских симпатий на VI Международном фестивале театров кукол и анимационного кино для взрослых «Кукла тоже человек» (г. Варшава, 2011 г.), а также признан лучшим спектаклем II Национальной театральной премии Беларуси. Из премьерных спектаклей можно выделить: «Записки юного врача» М. Булгакова в постановке Е. Корняга (Белорусский государственный театр кукол), «Локис» С. Ковалёва в режиссуре О. Жюгжды (Гродненский театр кукол).

Что же касается музыкального театра Беларуси, то он продолжает соперничать с самим собой. И в нём очевидна необходимость обновления репертуара новыми произведениями белорусских авторов. Так, балеты для детей хотя и пишутся белорусскими композиторами, но обычно не берутся в постановочный план. Среди имеющихся в творческом багаже авторов назовём следующие произведения: балеты «Тарзан» и «Дюймовочка» В. Савчика, балет-мюзикл «Жила-была Ёлочка» Д. Долгалёва, балеты «Золотой ключик» и «Золушка» О. Ходоско (последний ставился в Латвийской национальной опере, 2006 г.), «Новогоднее счастье» А. Новохроста (по сказке Х. К. Андерсена «Девочка со спичками»), «Дюймовочка» В. Каретникова и т. д.

Обозначим тенденции развития современного театрального искусства Беларуси, которые заключаются, на наш взгляд, в следующем:

– ориентация репертуарной политики ряда театров в большей степени на зарубежную драматургию («Красавица из Линена» М. Донаха – Минский областной драматический театр, Гомельский городской молодёжный театр; «Больница на краю света» Х. Бойчева, «Игра в джин» Д. Ликобурна, «Целуй меня, Кэт!» С. и Б. Спивак – Театр имени Я. Коласа; «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса – Национальный академический драматический театр имени М. Горького; «Мышеловка» А. Кристи – Театр-студия киноактёра; «Похищение Джонни» О. Генри – Брестский театр драмы) и другие названия зачастую драматургии развлекательного характера;

– всё более частые постановки классической драматургии («Профит» («Доходное место») А. Островского – Республиканский театр белорусской драматургии; «Дядюшкин сон» по мотивам Ф. Достоевского – Могилёвский областной драматический театр; «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина – Гродненский областной драматический театр; «Крейцерова соната» по мотивам Л. Толстого, «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского – Национальный академический драматический театр имени М. Горького) и другие названия; в конечном итоге отдельные спектакли требуют серьёзного критического анализа;

– уход на второй план постановок современной белорусской драматургии, национальной классики, исключением в репертуаре являются немногие спектакли; очевидно исчезновение из репертуара пьес многих популярных молодых белорусских драматургов; тем не менее социально-нравственная тематика, проблемы современности по-прежнему остаются актуальными для театра;

– отсутствие пьес военной, патриотической тематики (исключением является «Не покидай меня!» А. Дударева – Минский областной драматический театр, г. Молодечно).

Открытием театрального сезона, на наш взгляд, стала «Фальшивая нота» Д. Карона Театра-студии киноактёра. Спектакль несёт в себе неразрешимые вопросы морали, личного выбора и нравственной ответственности человека за свои поступки. Обращает на себя внимание яркая, убедительная работа Владимира Мищанчука в главной роли.

Как показывает практика, зрители – будь то совсем юные, молодёжная аудитория и старшее поколение – любят смотреть хорошие, художественные, то есть качественные во всех своих составляющих спектакли. И в каждом из

таких сценических произведений зрителя притягивает профессионализм, который заключается в талантливом сочетании драматургии, режиссёрском замысле, актёрском исполнении, визуально-пластическом решении сценографа, работе композитора. Многие спектакли не имеют названных возрастных категорий. Они интересны любой аудитории.

Театр последнего десятилетия во многом отличается от театра начала XXI в. Он выделяется появлением и новой драматургии, и нового режиссёрского языка, продиктованного ею. Очевидно, что театру начала века были присущи масштабные полотна, такие как «Князь Витовт», «Чёрная панна Несвижа», «Ядвига», «Полочанка» А. Дударева, не только поставленные на Купаловской сцене, но и широко прошедшие в театрах страны и за её пределами. Театр выводил на свои подмостки настоящих героев, красивых и внешностью, и поступками. Они были идеалами конкретного времени, в чём-то примерами для подражания. Таким образом, театр знакомил с историей, стремился быть высокой трибуной. Появление новой драматургии Павла Пряжко, Дмитрия Богославского, Ивана Вырыпаева и других ранее неизвестных авторов продиктовало зарождение иного театра, не плохого и не лучшего, а театра нового времени. Режиссура отдельных современных постановок стремится не к масштабности, а, скорее, к камерности. Выводит совсем иного героя, нашего с вами современника, поднимает проблемы повседневности. Появляются спектакли, в которых персонажи говорят на языке улиц, молодёжи. И зрители, уходя после таких постановок, узнают в героях себя, своих друзей, близких и родных людей. Такой театр идёт в ногу со временем, а иногда опережает его. При этом современный театр имеет и свой взгляд на классику. Он приглашает её в наше время, всё с теми же проблемами, которые не устаревают столетиями. Таким примером может быть спектакль Республиканского театра белорусской драматургии с необычным названием «Профит» по мотивам «Доходного места» А. Островского в постановке А. Гарцуева. Всё те же знакомые (Жадов, Юсов, Белогубов, Юлинька и Полинька), но в спектакле – наши современники в стильных костюмах, платьях и кроссовках. Герои узнаваемы, и многие по их поступкам не вызывают сочувствия.

Популярность театра не падает на протяжении многих веков. Прежде всего потому, что театр – это живое искусство. Оно создаётся профессиональными актёрами на глазах у зрителя. И в этом его неиссякаемая сила. Театральное искусство является неотъемлемой частью духовной культуры современного общества. Большие и малые залы театров сегодня не пустуют. В

них по-прежнему стремятся люди самого разного возраста. Современного зрителя всё так же привлекает неразгаданное искусство переживания, на котором основывается и держится славянский театр, в том числе и театр нашей страны. Этот театр единственный, своеобразный и непохожий на другие. Его своеобразие не только в высоком профессионализме академической сцены, в мощной энергетике её лучших спектаклей, но и в каждом областном театре, драматическом и кукольном коллективе.

В современной театральной эстетике по-прежнему трудно выделить какое-то одно доминирующее направление. Различные течения, стили, направления сосуществуют в своеобразном перекрёстке гармонии контрастов. Театр сохраняет плодотворные традиции психологического реализма и активно усваивает модернистскую эстетику. Психологический вербальный театр, где главное внимание уделяется слову, является таким же жизнеспособным, как и условно-метафорический, ритуально-обрядовый, где предпочтение отдаётся невербальным средствам сценической образности: пластике, хореографии, пантомиме, музыке и т. д. В современном театральном искусстве продолжаются поиски новых театральных форм, приёмов и неожиданных средств визуальной выразительности.

На развитие и укрепление творческих связей большое влияние оказывают ставшие уже традиционными международные и республиканские фестивали, конкурсы, смотры сценического искусства, которые постоянно проводятся в нашей стране. Это фестиваль в городе Гомеле «Славянские театральные встречи», Международный фестиваль «Белая вежа» в городе Бресте; в городе Минске в октябре-ноябре с успехом проходит Международный театральный фестиваль студенческих и молодёжных театров «Тэатральны куфар», в рамках которого проводятся мастер-классы ведущих театральных деятелей России для студентов Белорусской государственной академии искусств и Белорусского государственного университета культуры и искусств, круглые столы практиков и теоретиков по вопросам современного театрального искусства. Продолжает развиваться на сцене Могилёвского областного драматического театра Международный молодёжный театральный форум «Март@контакт», а также «Республиканский фестиваль национальной драматургии имени Винцента Дунина-Мартинкевича», который проводится на базе Могилёвского театра драмы и комедии имени В. Дунина-Марцинкевича в Бобруйске; особенно престижным стал театральный конкурс «Национальная театральная премия», которая проводится раз в два года и демонстрирует состояние и развитие сценического искусства нашей страны.

Руководству театров страны в творческой деятельности, на наш взгляд, следует направить внимание на:

– формирование репертуара, ориентированного на социально дифференцированную аудиторию, сохранение нравственных ценностей, традиционных для нашего народа и его национального менталитета, духовное формирование нации и содействие её национально-культурному обновлению средствами сценического искусства, воспитание у зрителя, особенно у молодёжи, чувства патриотизма, уважения к старшему поколению.

– поиск новых театральных идей и расширение образных средств сценической выразительности;

– сочетание творческих традиций и новаций через совместную работу в спектаклях актёров разных поколений.

Приоритетным в деятельности театров должно стать:

– активное освоение белорусской классической драматургии и произведений, которые воспроизводят национальную историю;

– разработка современной проблематики, поиск и открытие имён новых белорусских драматургов;

– творческое сотрудничество с зарубежными театральными деятелями через фестивальное движение и опыт разных театральных школ;

– направленность на создание программных (этапных) спектаклей, которые бы определяли основные эстетические направления и творческие особенности каждого из коллективов;

– формирование репертуара с учётом наиболее полного раскрытия творческого потенциала труппы.

Такие подходы, постепенная и неотвратимая их реализация, на наш взгляд, не только окажут плодотворное влияние на творческое развитие национальной театральной культуры, но и будут способствовать её более активной и созидательной роли в современных процессах государственного строительства.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бузук, Р. Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе XXI стагоддзя / Р. Л. Бузук. – Мінск : БДІПК, 2004. – 254 с.

2. Гаробчанка, Т. Я. На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – 367 с.

3. Орлова, Т. Д. История театра в вольном изложении / Т. Д. Орлова. – Минск : Медисонт, 2010. – 235 с.

4. Орлова, Т. Д. Театральная критика нового времени / Т. Д. Орлова. – Минск : Літаратура і мастацтва, 2010. – 230 с.

5. Ярмалінская, В. М. Міжнародны тэатральны фестываль «Белая Вежа»: вопыт і школа майстэрства / В. М. Ярмалінская // Музычнае і тэатральнае мастацтва. – 2009. – № 1. – С. 137 – 149.

6. Ярмалінская, В. М. Сучаснае тэатральнае мастацтва Беларусі: рэжысура, акцёрскае майстэрства, сцэнаграфія / В. М. Ярмалінская // Беларускі гістарычны часопіс – 2011. – № 7. – С. 30 – 37.

РЕЗЮМЕ

Основным исследованием автора является репертуар как выявление концептуальной программы театра. Доказано, что репертуар способен показать как систему нравственных ориентиров и ценностей, так и идейно-художественную позицию театра.

SUMMARY

The author's main research is the repertoire – as the identification of the conceptual program of the theater. It is proved that the repertoire is able to show both the system of moral guidelines and values, and the ideological and artistic position of the theater.

***Ячная Т. А.***

# УЛАДЗІМІР ТЭРАЎСКІ І ЯНКА КУПАЛА: ДА ПЫТАННЯ АСАБЛІВАСЦЕЙ МАСТАЦКАГА ЗМЕСТУ ЛІТАРАТУРНАЙ АСНОВЫ ВАКАЛЬНЫХ ТВОРАЎ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2022)*

У рэчышчы пошуку літаратурнай асновы для вакальнага твора нацыянальныя кампазітары надаюць вялікую ўвагу беларускай літаратуры. Сучасныя выканаўцы вакальнай музыкі на беларускай мове імкнуцца да высокамастацкага ўзнаўлення, якое патрабуе спецыяльнага аналізу твора, яго партытуры. Пры гэтым аналіз мастацкага зместу літаратурнай асновы вакальнага твора – першапачатковы этап [1 – 3]. Для прафесійнага выканання і стварэння канцэпцыі трактоўкі музычнай цэласнасці спявак-вакаліст (або дырыжор хору) павінен глыбока ўнікнуць у мастацкі змест літаратурнай асновы, паколькі менавіта тэкст інспіруе шлях творчай думкі кампазітара. Вакальная музыка належыць да вобласці сінтэтычных жанраў (разам з музычна-тэатральнымі), у якіх шляхам сінтэзу слова і музыкі ствараецца сістэма мастацкіх вобразаў партытуры. Для вакальнага твора кампазітар (падобна да таго, як гэта адбываецца ў оперы), абірае і кампануе літаратурную аснову, стварае свайго рода «лібрэта». Такім чынам, літаратурны тэкст, як правіла, інспіруе мастацкую канцэпцыю, што паўстае ў выніку сінтэзу слова і музыкі ў партытуры. У сваю чаргу выканаўца, прыступаючы да аналізу партытуры,

таксама звяртае ўвагу спачатку на аўтара тэксту і саму літаратурную аснову. І калі аналізу музычнага тэксту, які ўключае ў сябе спасціжэнне музычнага жанру і стылю, формы, фактуры і іншых кампанентаў, у адукацыі музыканта нададзена дастаткова ўвагі, то выканальніцкі аналіз літаратурнай асновы вакальнага твора спецыяльна не прадугледжаны ў падрыхтоўцы прафесійных музыкантаў [4 – 7]. Між тым для стварэння выканальніцкай канцэпцыі патрабуецца глыбокае спасціжэнне мастацкага зместу літаратурнага тэксту. Менавіта сэнс слова дае падставу на стварэнне выканальніцкай канцэпцыі, а музыканты не валодаюць інструментамі спецыяльнага аналізу, які ставіць перад сабой мэту азначэння зместу слова. Выканальніцкаму аналізу вакальнага твора надаецца нямала ўвагі ў харазнаўчых працах У. Л. Жывава, Г. А. Дзмітрэўскага, Т. С. Багданавай і іншых [1; 2; 8], але да гэтага часу не распрацаваны алгарытм для выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту партытуры. Гэта актуалізуе праблематыку дадзенага артыкула, мэта якога – выяўленне асаблівасцей мастацкага зместу літаратурнай асновы вакальных твораў. Для дасягнення гэтай мэты за аснову ўзяты распрацаваны намі раней алгарытм выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту, прыменены на прыкладзе абранага намі твора.

Шмат кампазітараў звярталіся да тэксту верша Янкі Купалы «А хто там ідзе?», які ўвайшоў у цыкл хораў «Янка Купала» Андрэя Мдзівані. Рыгор Пукст напісаў кантату «А хто там ідзе?» для хору, салістаў і сімфанічнага аркестра. Кім Цесакоў стварыў араторыю «Мы – беларусы» на словы Янкі Купалы, Пімена Панчанкі і Максіма Танка, дзе ў пралогу і эпілогу гучыць верш «А хто там ідзе?». Але адзін з першых харавых варыянтаў быў напісаны Уладзімірам Тэраўскім і змешчаны ў зборніку «Беларускі лірнік» (1922). Таму далей мы будзем разглядаць менавіта гэты вакальны твор.

На нашу думку, першым этапам выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту павінна быць выяўленне асаблівасцей функцыянавання літаратурнай асновы твора ва ўмовах пэўнай сацыякультурнай парадыгмы.

Верш «А хто там ідзе» быў напісаны ў 1905 – 1907 гг., калі Янка Купала працаваў у Яхімоўшчыне памочнікам вінакура Сасноўскага на бровары ў маёнтку пана Любанскага. У пачатку XX ст. нацыянальная свядомасць беларусаў была вельмі слабай. Рэвалюцыя 1905 – 1907 гг. у Беларусі не перарасла ва ўзброенае паўстанне, але не магла не адгукнуцца ў думках беларускай інтэлігенцыі. Праз шмат гадоў сам Янка Купала так выказваўся пра свой верш: «Мне хацелася крыкнуць на ўвесь свет аб тым, як цяжка пакутуе народ пад прыгнётам цара і капіталістаў. Мне хацелася намаляваць вобраз народа,

які ідзе з рукамі ў крывавых мазалях, з нагамі ў лапцях і нясе на плячах сваю крыўду. Мне хацелася, каб гераічны і свабодалюбівы беларускі народ знішчыў усіх сваіх крыўдзіцеляў» [9]. Верш быў апублікаваны ў зборніку «Жалейка» у 1908 г.

Другім этапам з'яўляецца фундаментальнае разуменне генезісу і лексічнай семантыкі, а трэцім – вызначэнне асаблівасцей кампазітарскай (аўтарскай) трактоўкі літаратурнага арыгінала (ці першакрыніцы) у працэсе кампаноўкі літаратурнага тэксту вакальнага твора.

Арыгінальны верш напісаны лагаэдам (памер, калі ў вершаваных радках у строгай паслядоўнасці чаргуюцца розныя па характары стопы). Гэты невялікі па аб'ёму твор уражвае сваёй ёмістасцю. У ім Янка Купала разважае над лёсам беларусаў. У 16 радках ён малюе партрэт цэлага народа ў адзін з найбольш важных перыядаў яго гісторыі – калі беларусы ператвараюцца ў нацыю. Гэты верш перакладзены на больш чым восемдзесят моў.

Янка Купала пачынае свой твор з рытарычнага пытання, а потым нібы пашырае гэтае пытанне і надае яму больш канкрэтную форму. Але паэт не спяшаецца стварыць пытаннем нейкі вобраз. Ён дэманструе, што трапіць пад прыгнёт можа любы народ. Тое, што гэта беларусы, бачна толькі ў трэцім радку верша – адказ на пытанне, кароткі і рэзкі, нібы выбух.

Паэт выкарыстоўвае розныя формы гукапісу (паўторы аднолькавых гукаў, гукаспалучэнняў, рытмічных малюнкаў, слоў, словазлучэнняў і нават фраз), алітэрацыю, асананс, анафару, эпіфару, каб паказаць нарастаючы рух думак і пачуццяў, масавасць і згуртаванасць: *«А хто **там** ідзе, а хто **там** ідзе? У агромністай **такой** грама**дзе**?»*. Усё гэта аказвае пэўнае зрокавае і слыхавое ўздзеянне.

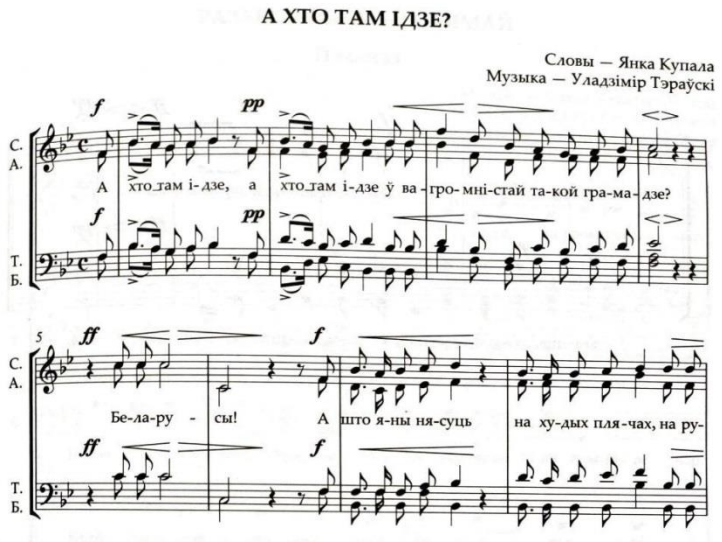
Выкарыстанне слова «агромністы» таксама звяртае на сябе ўвагу. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы дае наступнае азначэнне гэтага слова: «Агромністы – вельмі вялікі, велізарны» [10, с. 30]. «Беларуска-рускі слоўнік» вызначае слова як размоўнае, што малюе ўжо сацыяльны вобраз тых, хто рушыць гэтай грамадой [11, с. 115]. Суфікс «-іст-», з дапамогай якога ўтварыўся дадзены прыметнік, паказвае, што нехта ці нешта валодае чымсьці ў вялікай колькасці. Такім чынам, ужо з першых трох радкоў адчуваецца сіла і моц, якія паступова павялічваюцца і якія немагчыма спыніць.

З лексічнага боку цікавае слова «грамада», што даволі складана перакладаецца на іншыя мовы. З аднаго боку, гэта «натоўп», а з другога – «грамадства». Слова адначасова паказвае на колькасць і дэманструе, што людзі ў гэтым гурце звязаны моцнымі сацыяльнымі сувязямі. Гэта вельмі

важна, што на пытанні, пастаўленыя паэтам, адказвае менавіта не «натоўп», а «грамада» – людзі, якія ўжо усвядомілі сябе народам.

Амаль усе гэтыя сэнсы Уладзімір Тэраўскі здолеў адлюстраваць і ў музычным тэксце. Першая фраза ва ўсіх чатырох партыях ідзе ва ўнісон. У другой ужо гучыць чатырохгалоссе. У трэцяй ёсць музычныя паўторы з першых фраз. І адказ «Беларусы» зноў гучыць ва ўнісон, што дадае гэтай музычнай частцы закончаную форму (нотны прыклад 1).

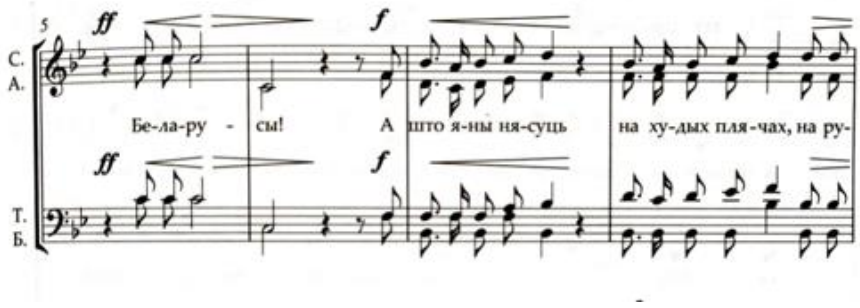
Нотны прыклад 1.

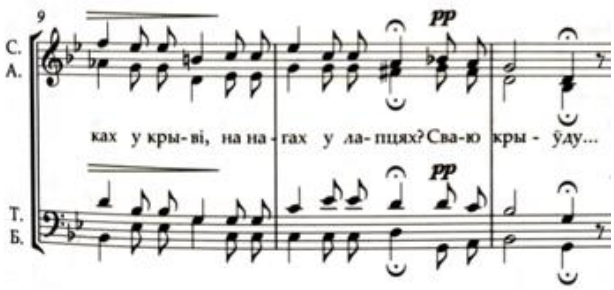



Увесь верш разбіты на лагічныя часткі па тры радкі. У двух радках сфармулявана пытанне, а трэці дае на яго адказ. У наступнай частцы верша амаль не выкарыстоўваецца гукапіс, але вялікая ўвага надаецца лексічнаму складніку слоў, якія абірае паэт. Яго цікавіць, што нясуць беларусы *«на худых плячах, на руках ў крыві, на нагах у лапцях»*. Ключавымі тут з'яўляюцца лексічныя адзінкі «худых, у крыві, у лапцях», якія адпавядаюць голаду, здзекам, катаванням. Такім чынам, вымалёўваецца вобраз пакуты, якая ідзе побач з беларускім народам. І гэтыя няшчасныя людзі нясуць на сябе крыўду.

У. Тэраўскі ў гэтай частцы ставіць дзве ферматы (на канцы пытальнага сказа і на самім адказе) і гэтымі паўзамі прыцягвае ўвагу слухача да тэксту (нотны прыклад 2).

Нотны прыклад 2.






«Крыўда» – адно з асноўных слоў верша (і харавога твора). На яго выканаўца абавязкова павінен звярнуць увагу, бо пад крыўдай тут разумеюцца няшчасце і боль. Слоўнік сінонімаў дае адпаведнікамі слову «крыўдна» «горка» і «балюча» (у пераносным сэнсе) [12, с. 261].

Наступныя шэсць радкоў верша вытрыманы у той жа манеры двухрадковага пытання і кароткага адказу. У гэтай частцы Янка Купала распрацоўвае тэму «крыўды», і тут ужо з'яўляюцца словы «бяда, гора», якія пацвярджаюць наша папярэдняе выказванне. Тут сустракаецца лічэбнік «мільён», прычым ён не адзін, які ўдакладняе слова «грамада» з першай часткі верша. Гэта не сотні людзей, і нават не тысячы. Гэта ўся Беларусь. Янка Купала паказвае, што менавіта незадаволенасць беларусаў жыццём падштурхнула іх вынесці сваю крыўду «на паказ», «на цэлы свет», разбудзіла іх нацыянальную свядомасць і прывяла да таго, што яны асэнсавалі сваю нацыянальную ідэнтычнасць.

Але У. Тэраўскі не ўключыў гэтыя шэсць радкоў у тэкст песні, напэўна, палічыўшы, што папярэдняй тэкставай інфармацыі дастаткова для раскрыцця тэмы. Дзякуючы гэтаму твор атрымаўся нават больш выразным, бо ўвага слухача не адцягваецца на дадатковую інфармацыю, а накіравана на самыя вострыя моманты літаратурнага тэксту.

Ніжэй прыведзены верш. Для таго, каб прааналізаваць, як кампазітар кампануе тэкст свайго твору, мы тлустым шрыфтам вылучылі агульны тэкст як для верша, так і для харавога твора, а звычайным шрыфтам пазначылі радкі, якія кампазітар прыбраў, калі кампанаваў літаратурны тэкст для свайго хору:

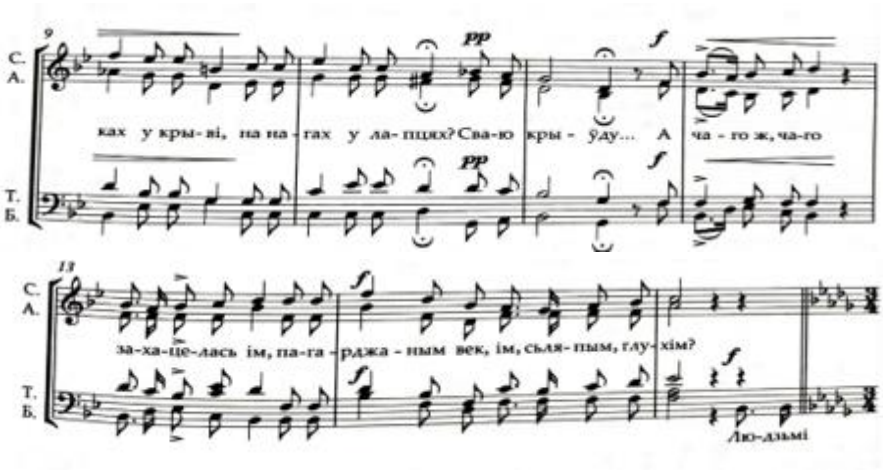
***А хто там ідзе, а хто там ідзе***
***У агромністай такой грамадзе?***
***– Беларусы.***
***А што яны нясуць на худых плячах,***
***На руках ў крыві, на нагах у лапцях?***
***– Сваю крыўду.***
*А куды ж нясуць гэту крыўду ўсю,*

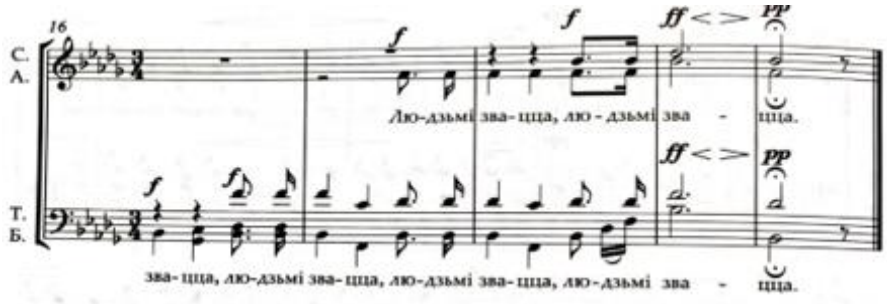
*А куды ж нясуць на паказ сваю?*
*– На свет цэлы.*
*А хто гэта іх, не адзін мільён,*
*Крыўду несць наўчыў, разбудзіў іх сон?*
*– Бяда, гора.*
***А чаго ж, чаго захацелась ім,***
***Пагарджаным век, ім, сляпым, глухім?***
***– Людзьмі звацца.***

Непасрэдная кульмінацыя верша – апошнія тры радкі. Яны раскрываюць жаданне ўсяго гэтага «сляпога, глухога, пагарджанага век» народа. Беларусы хочуць «людзьмі звацца», патрабуюць павагі, прызнання, жадаюць, каб іх лічылі нацыяй, каб знік Паўночна-Заходні край і на картах свету і ў сумленні іншых народаў з'явілася незалежная, вольная Беларусь. «Людзьмі звацца» – гэта не проста быць, існаваць, а з'яўляцца роўнымі іншым народам свету. Фраза «людзьмі звацца» стала лозунгам для шматлікіх пакаленняў беларусаў, якія ў розныя часы змагаліся за незалежнасць сваёй бацькаўшчыны.

У. Тэраўскі арыгінальна падышоў да коды. Пасля асцярожнага піянісіма і ферматы хор уступае на форта, меладычна паўтараючы пачатак твора. Але потым ідзе нарастаючая лавіна адказу (басы, пасля да іх далучаюцца тэнары, альты і сапрана). Галоўная фраза купалаўскага верша «людзьмі звацца» паўтараецца ў творы У. Тэраўскага чатыры разы (нотны прыклад 3).

Нотны прыклад 3.






Мы прыйшлі да высноў, што выканальніцкая канцэпцыя стварэння інтэрпрэтацыі вакальнай (харавой) музыкі патрабуе дасканалага ўяўлення аб сэнсе і змесце літаратурнага тэксту партытуры. Нацыянальная вакальная музыка жыве ў асяроддзі пэўнай моўнай культуры, інтэгравана ў сацыяльнае жыццё, абумоўлена ім. Таму навукова абгрунтаваная канцэпцыя выканальніцкага аналізу літаратурнага тэксту вакальных твораў уключае тры ўзаемазвязаныя этапы: 1) фундаментальнае разуменне генезісу і лексічнай семантыкі; 2) выяўленне асаблівасцей функцыянавання літаратурнай асновы твора ва ўмовах пэўнай сацыякультурнай парадыгмы; 3) вызначэнне асаблівасцей кампазітарскай (аўтарскай) трактоўкі літаратурнага арыгінала (ці першакрыніцы) у працэсе кампаноўкі літаратурнага тэксту вакальнага твора.

У выканальніцкім аналізе твора У. Тэраўскага «А хто там ідзе?», у аснову якога пакладзены верш Янкі Купалы, мы надалі ўвагу генезісу і лексічнай семантыцы літаратурнага арыгінала, якім карыстаўся аўтар музыкі, і прыйшлі да высновы, што тэкст Янкі Купалы мае вострасацыяльны генезіс і патрыятычны напрамак. Паэт выкарыстаў розныя формы гукапісу, каб паказаць нарастаючы рух думак і пачуццяў, масавасць і згуртаванасць. Янка Купала абраў своеасаблівыя лексічныя адзінкі для ўзмацнення вобразнасці. Мы выявілі асаблівасці функцыянавання літаратурнай асновы арыгінальнага твора, што выкарыстаў кампазітар, і паказалі, у якіх сацыягістарычных умовах і біяграфічных абставінах яны былі напісаны. На трэцім этапе выканальніцкага аналізу вызначаны асаблівасці кампазітарскай (аўтарскай) трактоўкі літаратурнай першакрыніцы ў працэсе кампаноўкі літаратурнага тэксту вакальнага твора; заўважана, што У. Тэраўскі не ўключае пэўныя радкі верша ў тэкст песні і тым самым робіць яе больш выразнай, бо ўвага слухача не адцягваецца на дадатковую інфармацыю, а накіравана на самыя вострыя моманты літаратурнага тэксту.

**ЛІТАРАТУРА**

1. Дмитревский, Г. А. Хороведение и управление хором: элементарный курс / Г. А. Дмитревский. – М. : Госмузиздат, 1957. – 106 с.

2. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика : учебное пособие для студентов ВУЗов / В. Л. Живов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.

3. Краснощёков, В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощёков. – М. : Музыка, 1969. – 300 с.

4. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, Ленинградское отд-е, 1960. – 55 с.

5. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. / В. А. Васина-Гроссман – М. : Музыка, 1972 – 1978. – Ч. 1. Ритмика. – 1972. – 149 с.

6. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972 – 1978. – Ч. 2. Интонация ; ч. 3. Композиция. – 1978. – 368 с.

7. Холопова, В. Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. – М. : Советский композитор, 1983. – 281 с.

8. Богданова, Т. С. Основы хороведения : учебное пособие / Т. С. Богданова – Минск : БГПУ, 2009. – 132 с.

9. Купала, Я. Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала ; прадм. У. Гніламёдава. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. – Т. 1. Вершы, пераклады, 1904 – 1907. – 462 с.

10. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / уклад.: І. Л. Капылоў [і інш.] ; пад рэд. І. Л. Капылова. – Мінск : БелЭн, 2016. – 968 с.

11. Беларуска-рускі слоўнік : у 3 т. / НАН Беларусі, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа. – 3-е выд. – Мінск : БелЭн, 2003. – Т. 1. А – З. – 1120 с.

12. Клышка, М. К. Слоўнік сінонімаў і блізказначных слоў / М. К. Клышка. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – 592 с.

РЕЗЮМЕ

В статье автор обращается к проблеме исполнительского анализа литературного текста вокальных произведений. Т. А. Ячная предлагает разработанный ею алгоритм осуществления данного типа анализа для создания высокохудожественной исполнительской концепции.

SUMMARY

In this article the author addresses the problem of performing analysis of the literary text of vocal works. T. A. Yachnaya offers an algorithm developed by her to implement this type of analysis for creating a highly artistic performance concept.

# РАЗДЗЕЛ III
# ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

***Азарова И. Б.***

## ВЛИЯНИЕ ПРИТЧЕЙ Ф. СКОРИНЫ НА ФИЛОСОФСКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКУЮ ПРОЗУ М. БОГДАНОВИЧА

*Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины*

*(Поступила в редакцию 10.03.2022)*

Франциск Скорина является крупнейшим культурным деятелем белорусского Средневековья. Он, по мнению таких исследователей, как А. Ф. Коршунов [1], Е. Л. Немировский [2], В. А. Чемерицкий, В. И. Мелешко, З. Ю. Копысский [3], О. А. Лойко [4], был одним из первых в славянском мире, кто обратился к фольклорному жанру притчи, поскольку видел его исключительно важное значение, отмечал глубокий символический смысл, роль этого дидактического жанра для популяризации практической мудрости.

Притча – дидактико-аллегорический жанр литературы – обладает рядом характерных особенностей: «1) возникает в некотором контексте, 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, особую символическую наполненность; 3) с содержательной стороны притча отличается тяготением к глубинной “премудрости” религиозного или моралистического порядка. Притча в своих модификациях есть универсальное явление мирового фольклорного и литературного творчества» [5].

Именно поэтому своё понимание сущности притчи Ф. Скорина изложил в предисловиях к таким книгам Библии, как «Притчи Соломона», «Премудрости Иисуса, сына Сирахова», «Екклесиаст» и других, в которых белорусский гуманист рассмотрел проблемы духовности и смысла жизни. Например, в предисловии к книге «Притчи Соломона» Ф. Скорина утверждал, что главное предназначение человека заключается в утверждении земной жизни, а объектом этики является проблема, *«яко ся имамы справовати и жити на сем свете»* [6].

В качестве безусловного жизненного ориентира, сборника важнейших моральных, нравственных, этических и других норм Ф. Скорина предлагал читать притчи: *«…притчи или пресловия, понеже иными словы всегда иную мудрость и науку знаменують, а иначей ся разумеють, нежели молвены бывають, и болши в*

*собѢ сокритых таин замыкають, нежели ся словами пишуть»* [6]. Известный гуманист чрезвычайно высоко ценил полезный для всех сословий и возрастов жанр – мудрых и необразованных, бедных и богатых, старых и молодых: «Ест бо в сих притчах сокрита мудрость, якобы моць в драгом камени, и яко злато в земли и ядро во ореху» [6].

Притчи Соломона содержат свод морально-этических норм, которые в переводе Ф. Скорины преображаются, традиционный библейский текст приобретает некоторую житейскую привычность и повседневность: *«Лучши есть позвану быти к капусте с любовию, нежели к тучному тельцу со враждою»* [6]. В притчи, обличающие ленность, органично вплетается лексика разговорного стиля: *«И доколе, ленивый, спишь, скоро ль встанешь от сна твоего? Маленько поспишь, маленько подремлешь, маленько сложишь руце твое абы поспал, и придет на тя... нищета и... убожество»* [6]. Поражает точность характеристики человека поверхностного и необязательного, так называемого «человека-бегуна», который, по мнению Ф. Скорины, *«есть муж непотребный... моргает очима, копочет ногою, перстом говорит, сердцем злым мыслит злая и по свя часы свары розсевает»* [6].

В комментариях к «Екклесиасту» белорусский гуманист констатировал многогранность и сложность жизненных ситуаций и позиций реального человека, многообразие его ориентаций в системе ценностей. К примеру, Ф. Скорина отмечал, что автор «Екклесиаста» *«пишет о науце всех людей посполите сущих в летех мужства, приводячи им на памець суету, беду и працу сего света, поняже в розмантых речах люди на свете покладают мысли и кохания своя; едины в царствах и панованиии, друзии в богатестве и в скарбах, инии в мудрости и в науце, а инии в здравии, в красоте и в крѢпости телесной, неции же во множестве имения и статку, а неции в роскошном ядении и питии и в любодеянии, инии теже в детях; в приятелех, во случаях и во иных различных многых речах. А тако единый каждый человѢк имать некоторую речь пред собой, в ней же ся наболей кохает и о ней мыслит»* [7].

Намного позже, четыреста лет спустя, белорусский поэт, писатель, духовный наследник Ф. Скорины М. Богданович обратился к древнему фольклорному жанру притчи, преобразовав его в авторский литературный жанр, тем самым определяя новое направление в формирующейся белоруской прозе – философско-аллегорическое. Именно М. Богданович первым в стихотворении «Безнадзейнасць» ввел в художественную традицию образ великого первопечатника и гуманиста – «доктара лекарскіх навук» [8].

Как и Ф. Скорина, М. Богданович обратился к фольклорному материалу, обработал его и создал сказку «Башня мира», всевременную и чрезвычайно акту-

альную. Она очень похожа на дидактико-аллегорические притчи Ф. Скорины по важности и глубине освещения общечеловеческих «вечных» вопросов.

М. Богданович творчески подошёл к обработке традиционного сказочного сюжета. В неком пространстве и времени, на перекрёстной грани четырёх ветров правил могучий царь. Всё было в его власти: Земля, Океан, Вулкан, Солнце, природные красоты и люди. Был он мудр, и сила его равнялась его мудрости. Время от времени шли войны, которые поощрял владыка, так как *«в них видел торжество силы и разума <...> А жизнь слабых была ничтожна в его глазах <...> Он был слишком велик, чтобы жалеть о ничтожном и слабом, – слишком мудр, чтобы сокрушаться о малом»* [9, с. 138 – 139]. Однако в одном он был уязвим, беззащитен и совершенно безотказен: его дочь, печальная царевна, обратилась к отцу с просьбой о постройке высокой хрустальной башни, с которой можно следить за миром. В случае войны или междоусобицы царевна забросала бы их клочьями белых облаков, ветры же, по её просьбе, засыпали бы глаза воюющих песком, а солнце закрыло бы источник света. Не по душе пришлась царю просьба дочери, но сильная отцовская любовь не позволила ему отказать. Однако попытки строительства башни оказались неудачными, так как строили её зодчие с «грязными руками» [9, с. 144]. Последняя реализация этого проекта на телах безгрешных младенцев и слезах их матерей тоже не увенчалась успехом. До сих пор «царь ищет зодчих с чистыми руками» [9, с. 144]. Эта «сказка» имеет глубокий философский смысл. Символическая хрустальная башня, построенная чистыми руками зодчих, воплощает высокую, но хрупкую мечту человека со светлыми помыслами о гармоничном мироздании. Бескомпромиссно подвергается осуждению культ зла и насилия. Грязные мысли не рождают добро. Каждый человек должен начать с себя, с собственного очищения.

В данном случае жанр притчи служит своеобразным ориентиром в мире морально-этических норм. Притча – универсальное явление мирового фольклора и литературного творчества. Её дидактико-аллегорический и афористический характер заключён в рамки библейских, фольклорных, авторских книг [10]. Для определённых культурных эпох, особенно тяготеющих к дидактике и аллегоризму, притча была центральным жанром, эталоном для других.

В начале XX в. М. Богданович будет осмысливать в аллегорических формах, как и его великий предшественник, новое, а именно понятие Красоты как высшей субстанции духовности и нравственности [11; 12]. Красота везде: в искренней мечте царевны о мире, она в «Сон-траве» – сказках и мечтах, которые входят в мир человека, наделённого умом и чувствами. Его душа ждёт чего-то необычного, тайного. Он никогда не станет потешаться над сказочником и предла-

гать ему заняться чем-то более земным. Такой *«послушает – послушает <... > и начнёт томиться бог весть о чём <... > Не найдёт себе покоя такой человек, будет он всю жизнь свою томиться, обо всём этом людям рассказывать»* [9, с. 56]. Прекрасны цветущие синие васильки среди золотых колосьев. И не поднимается рука человека вырвать их с корнем, потому что *«с детских лет красоту их полюбила душа <...> Пусть растут и радуют, как в детстве, сердце моё <...> хорошо быть колосом; но счастлив тот, кому пришлось стать васильком. Потому что к чему колосья, когда нет васильков?»* [9, с. 59]. Красота в Мадоннах, созданных художниками, которые, *«жаждая образ высшей красоты создать <...> попробовали в одном лице слить между собой черты и девственной, и материнской красы. Слить, понимаете, и образом этим завершить всё здание искусства, выросшее из преклонения перед женственностью и её красотой»* [9, с. 45].

Философско-аллегорическая проза молодого автора характеризуется выходом за круг земных проблем, разработкой общечеловеческих вопросов жизни на земле, обращением к образу Спасителя в миниатюре «Калейдоскоп жизни». Поэтому неслучайно высшей инстанцией выступает Христос с мудрой речью, что *«нет бесполезной красоты, ибо сама красота и есть то, от чего растёт душа человека»* [9, с. 59].

Жанр притчи, который М. Богданович пытался привить в начале XX в., оказался весьма плодотворным для реализации философской идеи в конце столетия в творчестве А. Адамовича, В. Быкова, соединив тем самым устремления Ф. Скорины и его потомков.

**ЛИТЕРАТУРА**

1 Коршунаў, А. Ф. Літаратурна-публіцыстычная спадчына Францыска Скарыны / А. Ф. Коршунаў // Прадмовы і пасляслоўі / Ф. Скарына ; аўт. пасляслоўя А. Ф. Коршунаў, М. І. Прашковіч. – Мінск, 1969. – С. 182 – 196.

2 Немировский, Е. Л. Франциск Скорина: Жизнь и деятельность белорусского просветителя / Е. Л. Немировский. – Минск : Мастацкая літаратура, 1990. – 597 с.

3 Скарына і яго эпоха / В. А. Чамярыцкі [і інш.] ; рэд. В. А. Чамярыцкі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 482 с.

4 Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд / А. А. Лойка ; пад рэд. Ю. С. Пшыркова. – Мінск : Вышэйшая школа, 1980. – 440 с.

5 Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/123924/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%87%D0%B0. – Дата доступа: 12.03.2022.

6 Скорина, Ф. «Притчи Соломона» [Электронный ресурс] / Ф. Скорина. – Режим доступа: https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01004087060?page=3&rotate=0&theme=white. – Дата доступа: 13.03.2022.

7 Библия. Еклесиастес, или Соборник премудраго царя Саломона Екклезиаст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://belbook.nlb.by/exhibits/show/skaryna/item/9#?c=0&m=0&s=0&cv=0. – Дата доступа: 12.03.2022.

8 Багдановіч, М. Вянок. Кніжка выбраных вершаў [Электронны рэсурс] / М. Багдановіч. – Рэжым доступу: http://rv-blr.com/literature/2693#313. – Дата доступу: 12.03.2022.

9 Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – Т. 2. Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы. – 600 с.

10 Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

11 Макарэвіч, А. М. Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст. / А. М. Макарэвич. – Магілёў: Выд-ва Магілёўскага дзяржаўнага ўн-та імя А. А. Куляшова, 1999. – 332 с.

12 Мушынскі, М. І. Навуковая і літаратурна-крытычная спадчына М. Багдановіча / М. І. Мушынскі // Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск, 1993. – Т. 2. Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы. – С. 446 – 480.

РЕЗЮМЕ

Предметом исследования статьи является фольклорный жанр притчи, к которому одним из первых обратился Франциск Скорина. Своё понимание сущности притчи он изложил в предисловиях к книгам Библии «Притчи Соломона», «Премудрости Иисуса, сына Сирахова», «Екклесиаст», где рассмотрел проблемы духовности и смысла жизни.

Как и Ф. Скорина, М. Богданович обратился к фольклорному материалу, создал сказку «Башня мира», похожую на дидактико-аллегорические притчи Ф. Скорины по важности и глубине освещения общечеловеческих «вечных» вопросов. Фольклорный жанр притчи, освоенный Ф. Скориной и развитый в начале XX в. М. Богдановичем, оказался весьма плодотворным для реализации философских идей в конце XX в.

SUMMARY

The subject of the article is the folklore genre of the parable, which was one of the first to be addressed by Francysk Skaryna. He sets out his understanding of the essence of the parable in the prefaces to the well-known anthological books of the Bible: «The Parables of Solomon», «The Wisdom of Jesus, the son of Sirach», «Ecclesiastes», in which the Belarusian humanist considers the problems of spirituality and the meaning of life.

Like F. Skorina, M. Bogdanovich turns to folklore material, creates a fairy tale «The Tower of Peace», similar to Skorina's didactic-allegorical parables in terms of the importance and depth of coverage of universal «eternal» issues. The folklore genre of the parable, mastered by F. Skorina, and which M. Bogdanovich is trying to instill at the beginning of the XX century, turned out to be very fruitful for the realization of a great philosophical idea.

*Аўсейчык У. Я.*

# СТАРАВЕРЫ БЕЛАРУСКІХ ПАВЕТАЎ ВІЦЕБСКАЙ ГУБЕРНІ Ў СЯРЭДЗІНЕ XIX СТ.: АРЭАЛЫ ПАСЯЛЕННЯ І КОЛЬКАСНЫ СКЛАД

*Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт*

*(Паступіў у рэдакцыю 21.02.2022)*

Адна з асноўных зон рассялення старавераў на тэрыторыі Беларусі лакалізуецца ў паўночна-ўсходняй яе частцы. Як сведчаць крыніцы, стараверскае насельніцтва перасяляецца на гэтыя землі яшчэ з XVIII ст. Аднак у крыніцах утрымліваюцца дастаткова фрагментарныя звесткі аб іх колькасці і асаблівасцях рассялення ў гэты перыяд у рэгіёне. Не хапае такіх звестак і напачатак XIX ст. Больш поўныя і сістэмныя даныя аб рассяленні стараверскага насельніцтва ў рэгіёнеадносяцца толькі да сярэдзіны XIX ст. У гэты перыяд значная частка гэтага рэгіёна тэрытарыяльна адносілася да Віцебскай губерні.

Мэта артыкула – выявіць арэалы рассялення стараверскага насельніцтва і ахарактарызаваць яго колькасны склад у сярэдзіне XIX ст. на беларускіх землях Віцебскай губерні. Крыніцамі для даследавання з’явіўся комплекс статыстычных матэрыялаў і архіўных даных.

Адносна сістэмныязвесткі аб колькасці старавераў на беларускіх землях адносяцца да канца 1830-х гадоў. Згодна з прадпісаннем міністра ўнутраных спраў ад 24 кастрычніка 1835 г. у губернях павінен быў ажыццяўляцца збор інфармацыі аб колькасці старавераў і іх храмаў. Звесткі павінны былі сістэматызавацца і штогод прадстаўляцца ў міністэрства [11, с. 151 – 152]. У адпаведнасці з прадпісаннем ажыццяўляўся збор даных па губернях, паветах і асобных населеных пунктах. Таму з гэтага часу маецца даволі сістэмнаяінфармацыя аб колькасці старавераў у беларускіх губернях і месцах іх пражывання.

Як вынікае з аналізу статыстычных даных, у сярэдзіне XIX ст. Віцебская губерня з’яўлялася лідарам па колькасці старавераў як сярод заходніх губерняў Расіі, так і сярод беларускіх губерняў. Згодна з архіўнымі данымі, у 1837 г.у губерні,без уліку Рэжыцкага і Веліжскага паветаў, налічвалася каля 22 тысяч старавераў [3, арк. 59 – 71 адв.]. Беларускі гісторык А. А. Гарбацкі падае гэтую лічбу за агульную колькасць стараверскага насельніцтва ў Віцебскай губерні [2, с. 105], што не адпавядае рэчаіснасці. Улічваючы той факт, што Рэжыцкі павет на працягу ўсяго перыяду з’яўляўся лідарам па колькасці старавераў у Віцебскай губерні, можна сувярджаць, што іх колькасць была значна большай за прыведзеную. Так, у 1838 г. у Рэжыцкім павеце налічвалася 15 742 стараверы. У той жа час у Веліжскім павеце старавераў, як сведчаць крыніцы, у гэты перыяд пражывала мала. Такім чынам, ужо ў 1837 г. у Віцебскай губерні пражывала каля

38 тысяч стараверaў. Даныя на наступны, 1838 г. таксама сведчаць аб такой жа лічбе стараверaў у Віцебскай губерні [3, арк. 59 – 71 адв.]. Гэтая колькасць заставалася даволі стабільнай на працягу сярэдзіны XIX ст. (з невялікім ростам у 1-й палове 1860-х гг.). Дынаміка колькасці стараверскага насельніцтва ў Віцебскай губерні прадстаўлена ў табліцы 1. Пры гэтым адзначалася наяўнасць у губерні значнай колькасці аднаверцаў. У 1-й палове 1860-х гадоў іх тут налічвалася каля 3 тысяч чалавек(у 1861 г. – 3 615, у 1865 г. – 3 117) [8, с. 613; 9, с. 293].

Табліца 1.

| Год | 1840 | 1843 | 1859 | 1861 | 1865 |
|---|---|---|---|---|---|
| Колькасць стараверaў (чал.) | 38 425 | 39 036 | 37 873 | 37 027 | 45 830 |

Складзена аўтарам на аснове: [4, арк.164 адв. – 165; 5, арк. 96 адв. – 97; 6, арк. 96; 8, с. 613; 9, с. 293].

Тэрыторыя Віцебскай губерні ахоплівала ўсходнія землі сучаснай Віцебскай вобласці, а таксама паўднёва-ўсходнія раёны Латвіі, раёны Пскоўскай і Смаленскай абласцей Расіі. Уадпаведнасці з адміністрацыйна-тэрытарыяльным падзелам таго часу беларускія землі знаходзіліся ў складзе Віцебскага, Гарадоцкага, Дрысенскага, Лепельскага і Полацкага паветаў. Як вынікае з аналізу статыстычных даных, асноўная колькасць стараверaў Віцебскай губерні пражывала якраз не на беларускіх землях. У сярэдзіне XIX ст. большая частка стараверaў (70%) Віцебскай губерні знаходзілася ў так званых латгальскіх паветах – Рэжыцкім, Дзвінскім і Люцынскім (сучасная тэрыторыя Латвіі). Акрамя таго, істотная колькасць стараверaў (10- 12%) налічвалася ў Веліжскім, Невельскім і Себежскім паветах, тэрыторыя якіх у сучасны перыяд адносіцца да Расійскай Федэрацыі. У той жа час, як сведчаць статыстычныя даныя, на беларускія землі прыпадала толькі каля 15% ад агульнай колькасці стараверaў Віцебскай губерні. У табліцы 2 прадстаўлены звесткі аб колькасці стараверaў у беларускіх паветах Віцебскай губерні ў 1837 – 1865 гг.

Табліца 2.

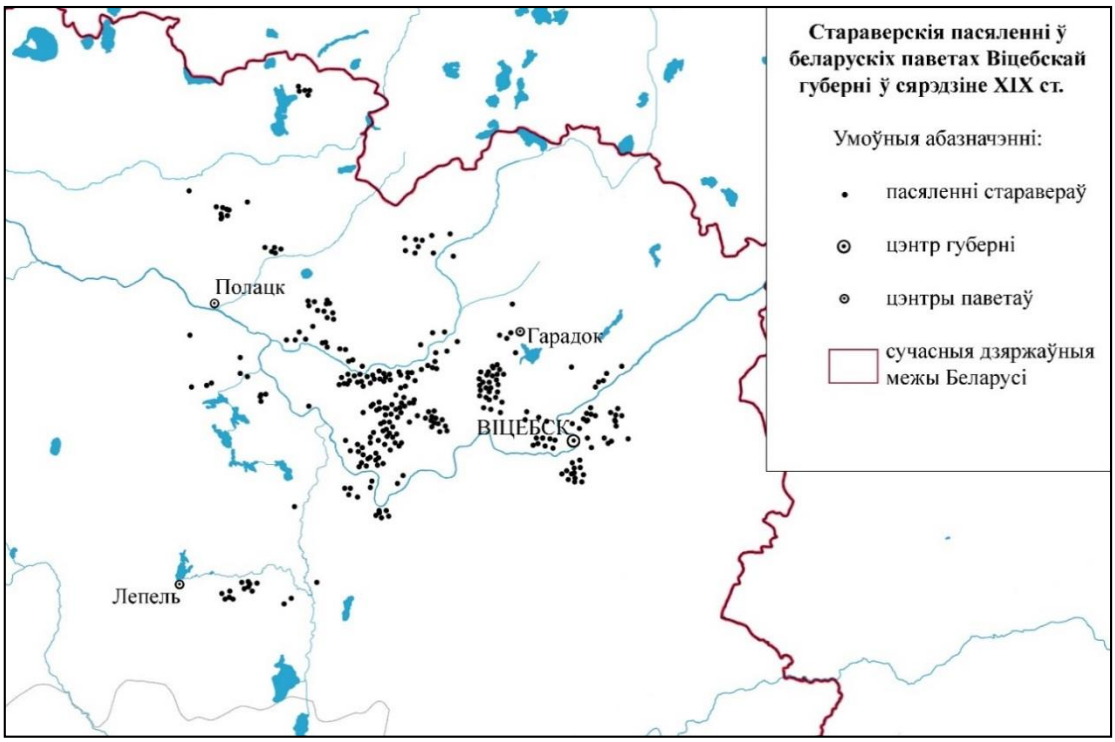
| Год | Колькасць стараверaў у паветах Віцебскай губерні (чал.) | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Віцебскі | Гарадоцкі | Дрысенскі | Лепельскі | Полацкі | Усяго |
| 1837 | 1 747 | 406 | 49 | 615 | 3 281 | 6 098 |
| 1838 | 1 792* | 262 | 163 | 498 | 3 321 | 6036 |
| 1843 | 1852 | 254 | 238 | 593 | 3934 | 6871 |
| 1861 | 1 412 | 225 | 268 | 367 | 2 141 | 4 413 |
| 1865 | 2 167 | 427 | 256 | 812 | 3 626 | 7 288 |

Складзена аўтарам на аснове: [3, арк. 24 – 91а; 5, арк. 96 адв. – 97, 8, с. 613; 9, с. 292 – 293].

*Згодна з рапартам ад 24 снежня 1838 г., па Віцебскім павеце (без горада) мясцовымі ўладамі былі пададзены звесткі за мінулы, 1837 г., паколькі не паспелі да справаздачнага тэрміна зрабіць падлікі. Але даныя па горадзе Віцебску былі пададзены ўжо за 1838 г. [3, арк. 77 – 78].

Звяртае на сябе ўвагу некаторае памяншэнне колькасці старавераў у беларускіх паветдадзеных рэгіёнах у пачатку 1860-х гадоў. Аднак калі прыняць да ўвагі, што ў дадзеных рэгіёнах у гэты час налічвалася значная колькасць аднаверцаў, то гэтае «памяншэнне» будзе зразумелым. Так, у 1861 г. у Віцебскай губерні (асноўная маса прыпадала на Полацкі і Віцебскі паветы) іх было 1 594 чалавекі, у 1865 г. – 1 431 [8, с. 613; 9, с. 292 – 293].

На аснове статыстычных даных канца 1830-х – 1-й паловы 1860-х гадоў складзена карта-схема рассялення старавераў на беларускіх землях Віцебскай губерні (малюнак 1).




Малюнак 1. Арэалы рассялення старавераў у межах беларускіх паветаў Віцебскай губерні ў сярэдзіне XIX ст.

Як вынікае з архіўных матэрыялаў і статыстычных даных, асноўная колькасць стараверскага насельніцтва беларускіх зямель Віцебскай губерні пражывала ў Полацкімі Віцебскім паветах (каля 80% ад усёй колькасці).З канца 1830-х да сярэдзіны 1860-х гадоў лідарам па колькасці старавераў быў Полацкі павет (такая сітуацыя захоўвалася да 1880-х гг.). У сярэдзіне XIX ст.

у павеце пражывалакаля паловы ўсіх прыхільнікаў «старой веры», што фіксаваліся ў беларускай частцы Віцебскай губерні. Большасць стараверaў Полацкага павета ў гэты перыяд пражывала ва ўсходняй яго частцы (у сучасны перыяд памежжа Полацкага і Шумілінскага раёнаў). Некаторая колькасць (267 чалавек у 1843 г.) была сканцэнтравана ў арэале на поўначы ад Полацка, цэнтрам якога была вёска Жарцы [5, арк. 13]. Невялікі куст стараверскіх вёсак размяшчаўся на поўдні ад Полацка, у ваколіцах возера Гомля. На 1843 г. у Полацкім павеце стараверы пражывалі ў больш чым ста населеных пунктах. Да сярэдзіны 1860-х гадоў колькасць вёсак у павеце, дзе фіксаваліся стараверы, некалькі вырасла, але неістотна [10, арк. 363 – 450; 5, арк. 17].

У сярэдзіне XIX ст. на тэрыторыі Віцебскага павета стараверы пражывалі дастаткова раўнамерна. На 1837 г. у павеце зафіксавана 47 населеных пунктаў (без уліку губернскага цэнтра), дзе было стараверскае насельніцтва [5, арк. 71]. А згодна з данымі на 1866 г., у павеце налічвалася ўжо звыш 70 населеных пунктаў, у якіхфіксаваліся стараверы [12, арк. 188 – 290]. Значная іх колькасць была сканцэнтравана ў ваколіцах самога Віцебска. Але найбольш істотная колькасць пасяленняў, дзе пражывалі стараверы, размяшчалася ў заходняй частцы павета.

У Гарадоцкім і Лепельскім паветах стараверaў налічвалася значна менш, чым у Віцебскім і Полацкім. Стараверы Гарадоцкага павета ў сярэдзіне XIX ст. амаль выключна пражывалі ў 1-м яго стане. На тэрыторыі павета яны сфарміравалі два невялікія арэалы: адзін – на поўначы (у Обальскай воласці), другі – на захадзе (у Мішневіцкай і Казьянскай валасцях; у сучасны перыяд – тэрыторыя Шумілінскага раёна) [3, арк. 67 адв. – 68; 12, арк. 366 – 396]. Асноўная маса стараверaў Лепельскага павета пражывала ў паўднёва-ўсходняй яго частцы (Гарадчэвіцкая, Цяпінская, Бешанковіцкая і Бачэйкаўская воласці). У сучасны перыяд гэта тэрыторыя памежжа Лепельскага, Чашніцкага і Бешанковіцкага раёнаў. На 1838 г. стараверы фіксаваліся ў 21 населеным пункце павета, а ў 1866 г. пасяленняў, дзе пражывалі стараверы, было ўжо больш за 30 [3, арк. 80 – 89; 10, арк. 8 – 90].

Як вынікае з даных, прадстаўленых у табліцы 2, у Дрысенскім павеце стараверaў пражывала мала. Да таго ж, як сведчаць матэрыялы, у сярэдзіне 1860-х гадоў амаль усе стараверы павета пражывалі ў яго 3-м стане. Пераважная большасць іхналічвалася ў мястэчку Прыдруйск (сучасная Піедруя, Латвія), а таксама вёсках Юхневічы і Аколіца Пустынскай воласці (у сучасны перыяд знаходзяцца на тэрыторыі Латвіі) [10, арк. 627 – 644; 3,

арк. 37 – 40, 66]. Такім чынам, асноўная колькасць стараверaў Дрысенскага павета ў сярэдзіне XIX ст. пражывала на сучасных землях Латвіі.

Большасць стараверaў Віцебскай губерні адносілася да беспапоўскага толку. У рэгіёне пражывалі федасееўцы і філіпаўцы [1, с. 47]. Аднак уафіцыйных дакументах таго часу, што змяшчалі даныя аб стараверскім насельніцтве, беспапоўскія сагласы пазначаліся вельмі рэдка. Часцей у рознага шэрагу рапартах і справаздачах стараверы-беспапоўцы згадваліся як «старобрядцы, не приемлющие священство», «раскольники, не признающие священства», «раскольники, не приемлющие священство, но поклоняющиеся иконам», «секта беспоповщины», або проста «беспоповщина» ці «беспоповцы». Часам яны называліся «Филипонами» ці «Пилипонами» [3, арк. 40; 4, арк. 6].

На тэрыторыі беларускіх паветаў жылі і стараверы-папоўцы веткаўскага сагласу. У агульнай структуры насельніцтва рэгіёна папоўцы складалі даволі значную частку. Так, згодна са статыстычнымі данымі, у 1843 г. папоўцы складалі 12,41% ад агульнай колькасці стараверaў Віцебскай губерні [5, арк. 96 адв. – 97]. У беларускіх паветах гэты працэнт быў значна вышэйшым. Згодна з данымі за той жа 1843 г., каля 1/5 ад агульнай колькасці стараверaў беларускіх паветаў былі папоўцы (20,78%) [5, арк. 96 адв. – 97]. Вялікая колькасць папоўцаў пражывала ў горадзе Віцебску, Віцебскім, Гарадоцкім і Лепельскім паветах. Так, у 1837 г. у Віцебску пражывала 419 беспапоўцаў і 251 паповец [3, арк. 70]. А ў 1843 г. у горадзе налічвалася 442 беспапоўцы і 237 папоўцаў [5, арк. 5]. У 1837 г. у Гарадоцкім павеце папоўцаў налічвалася 74 чалавекі, а беспапоўцаў – 319 [3, арк. 67 – 68]. А ў 1843 г. у павеце з 254 стараверaў папоўцы складалі амаль палову – 126 чалавек [5, арк. 96 адв. – 97]. Згодна з данымі за 1843 г., у Лепельскім павеце ўсе 593 стараверы былі аднесены да папоўцаў [5, арк. 96 адв. – 97]. У Полацкім павеце, як сведчаць архіўныя крыніцы, стараверaў-папоўцаў амаль не налічвалася.

У сярэдзіне XIX ст. большасць стараверскага насельніцтва беларускіх паветаў Віцебскай губерні з’яўлялася вясковымі жыхарамі. Як сведчаць статыстычныя даныя, сярод гарадоў Віцебскага, Полацкага, Гарадоцкага, Дрысенскага і Лепельскага паветаў стараверскае насельніцтва пражывала толькі ў Віцебску і Полацку. У іншых беларускіх павятовых цэнтрах Віцебскай губерні стараверaў не было (зусім невялікая іх колькасць па розных гадах налічвалася яшчэ ў Гарадку). У справаздачных дакументах таго часу даволі характэрнай была фармуліроўка, што ў астатніх гарадах, акрамя

Віцебска і Полацка, «раскольников и их церквей не находится» [3, арк. 22, 26]. Нават у канцы 1830-х гадоў колькасць стараверaў у Полацку і Віцебску, а таксама іх доля ад агульнай колькасці стараверaў павета была даволі значная. Так, у 1838 г. у Полацку налічвалася 266 чалавек, што складала 8% ад агульнай колькасці стараверaў у павеце, а ў 1843 г. – 284 (7,22%) [3, арк. 6; 5, арк. 96 адв. – 97]. Лідарам па колькасці стараверaў сярод беларускіх гарадоў Віцебскай губерні быў Віцебск. Так, у 1837 г. тут пражывала 670 стараверaў, што складала 38,35% ад агульнай іх колькасці ў павеце. А ў 1843 г. у горадзе налічвалася 679 прыхільнікаў старых абрадаў (36,66% ад агульнай колькасці) [3, арк. 70; 5, арк. 96 адв. – 97]. Аднак ужо ў 1860-я гады як сведчаць статыстычныя даныя, колькасць стараверaў у Полацку і Віцебску скарацілася. Так, у 1865 г. у Віцебску налічвалася толькі 392 чалавекі, а ў Полацку – 103. Дадзенае памяншэнне носіць выключна фармальны характар, паколькі ў гарадах у гэты час налічвалася значная частка аднаверцаў. Так, у тым жа 1865 г. у Віцебску іх пражывала 765 чалавек, а ў Полацку – 306 [9, с. 292]. Як сведчаць данясенні мясцовых улад, вялікая колькасць аднаверцаў у Полацку і Віцебску была толькі «на паперы». У рэальнасці гэтыя стараверы не наведвалі аднаверскіх храмаў і не прымалі аднаверскіх сакрамантаў [6, арк. 103 – 103 адв.].

У канцы 1830 – 1860-х гадах колькасць стараверскіх храмаў у рэгіёне была невялікая. У гэты перыяд стараверскія храмы (малельні) налічваліся толькі ў Полацкім і Віцебскім паветах, а таксама ў гарадах Полацку і Віцебску. У рапарце ад 24 снежня 1838 г. згадваецца пра адну стараверскую «часовню», якая знаходзілася ў вёсцы Падлазнікі Віцебскага павета. Аднак, згодна з данымі за 1843 г., стараверскіх малельняў у павеце ўжо не налічвалася [3, арк. 22, 76; 5, арк. 96 адв. – 97]. На 1840 г., у Віцебску налічвалася 3 стараверскія малельні (2 папоўцаў і 1 беспапоўцаў) [4, арк. 87]. Але ўжо ў 1843 г. у горадзе, згодна з афіцыйнымі данымі, была толькі адна каменная малельня беспапоўцаў (у 1-й частцы горада) [5, арк. 5 адв.]. Найбольшая колькасць стараверскіх храмаў знаходзілася ў Полацкім павеце. Так, у 1840 г. у Полацку была 1 малельня, яшчэ 4 у павеце [4, арк. 162 адв. – 164]. Даныя за 1843 г. таксама сведчаць аб адной стараверскай малельні ў Полацку і яшчэ 4 у павеце. Архіўныя матэрыялы таксама даюць звесткі яшчэ аб аб 2 «часовнях» у павеце (у в. Шмана і Сідараўшчына) [5, арк. 13 – 17]. Аднак у агульнай ведамасці па Віцебскай губерні за гэты ж год у Полацкім павеце (без горада) указана толькі 3 малельні [5, арк. 97]. У

Гарадоцкім,Лепельскім і Дрысенскім паветах стараверскіх храмаў у гэты перыяд не фіксавалася.

У адпаведнасці з дзяржаўнай палітыкай на працягу 1840-х – 1-й паловы 1860-х гадоў адбывалася актыўнае закрыццё стараверскіх храмаў і перавод саміх старавераў у аднаверцы. Так, ужо ў 1866 г. у рэгіёне функцыянавала 3 аднаверскія цэрквы. Дзве з іх былі ў Віцебску (Благавешчанская і Успенская, якая была перабудавана ў 1852 г. з малельні беспапоўцаў), адна – у Полацку (Свята-Духава, пабудаваная ў 1858 г.) [6, арк. 103 – 103 адв.; 7, с. 384]. У той жа час у 1866 г. згадана толькі адна малельня ў вёсцы Забор'е Міхайлоўшчынскай воласці Полацкага павета. Але яна была закрыта («запячатана») у 1865 г. Акрамя яе ў данясеннях паліцэйскіх упраў згадваецца па Полацкаму павету аб зусім разбураных стараверскіх храмах у вёсках Жарцы і Латкава [7, с. 387 – 388].

Такім чынам, на аснове аналізу крыніц прыходзім да наступных высноў. Значная частка стараверскага насельніцтва Віцебскай губерні ў сярэдзіне XIX ст. пражывала на сучасных беларускіх землях. На беларускія паветы прыпадала каля 15% ад усёй колькасці старавераў губерні. Асноўная іх частка ў гэты перыяд пражывала ў Полацкім і Віцебскім паветах. У Гарадоцкім і Лепельскім паветах іх налічвалася значна менш, а асноўная колькасць старавераў Дрысенскага павета фіксаваласяна сучасных латвійскіх землях. Большасць старавераў рэгіёна адносілася да беспапоўскага толку. Але ў беларускіх паветах губерні (за выключэннем Полацкага) налічвалася таксама істотная колькасць старавераў-папоўцаў. У сярэдзіне XIX ст. большасць стараверскага насельніцтва з'яўлялася вясковымі жыхарамі. Сярод гарадоў рэгіёна стараверы пражывалі толькі ў Віцебску і Полацку. У іншых беларускіх павятовых цэнтрах Віцебскай губерні яны не фіксаваліся (зусім невялікая іх колькасць па розных гадах налічвалася яшчэ ў Гарадку).

**ЛІТАРАТУРА**

1. Волков, В. И. Сведения о начале, распространении и разделении раскола и о расколе в Витебской губернии / В. И. Волков. – Витебск : Тип. Губернского правления, 1866. – 21, 85 с.

2. Гарбацкі, А. А. Стараабрадніцтва на Беларусі ў канцы XVII – пачатку XX стст. / А. А. Гарбацкі. – Брэст : БрДУ, 1999. – 202 с.

3. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 7602.

4. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 8095.

5. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 10543.

6. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 52098.

7. Памятная книжка Виленского генерал-губернаторства на 1868 г. / ред. А. М. Сементовский. – СПб. : Тип. К. Вульфа. – [4], II, 499 с.

8. Памятная книжка Витебской губернии на 1863 год. – Витебск : Тип. Губернского правления, [б. г.]. – [1], 7, 642, 57 с.

9. Памятная книжка Витебской губернии на 1867 год. – СПб. : Тип. К. Вульфа, 1867. – VIII, 319, 118 с.

10. Сведения о населённых местах Витебской губернии, собранные губернским статистическим комитетом МВД по предписанию Министра внутренних дел от 9 апреля 1859 г., для подготовки издания Полного списка населённых мест Российской империи. – Ч. II [Дело]: 1866 г. – 614 л. [Электронный ресурс] // Российский государственный исторический архив. (РГИА). – Ф. 1290. Оп. 4. Д. 103. – Режим доступа: https://www.prlib.ru/item/466671.

11. Собрание постановлений по части раскола. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Тип. М-ва внутренних дел, 1875. – [4], 694, 65 с.

12. Списки населённых мест Витебской губернии по уездам, станам, приходам со сведениями об их расположении и народонаселении. – Ч. I [Дело]: 1866 г. – 646 л. [Электронный ресурс] // РГИА. – Ф. 1290. Оп. 4. Д. 102. – Режим доступа: https://www.prlib.ru/item/466832.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности размещения старообрядческого населения в белорусских уездах Витебской губернии в середине XIX в. Выявлены основные ареалы проживания, прослежена динамика численности и расселения старообрядцев (в целом по региону и по отдельным уездам Витебской губернии). Источниками для исследования стал комплекс статистических материалов и архивных данных.

SUMMARY

The article considers the peculiarities of the Old Believers' population distribution in the Belarusian uzds of Vitebsk province in the middle of the XIX century. The main habitats are revealed, the dynamics of the Old Believers' number and settlement (in the whole region and in some counties of Vitebsk province) are traced. The sources for the study are a complex of statistical materials and archival data.

***Белявина В. Н.***

# А. И. ЗАЛЕССКИЙ – ЭТНОГРАФ И ИСТОРИК (К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

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

*(Поступила в редакцию14.03.2022)*

Известный белорусский этнограф и историк Адам Иосифович Залесский 17 лет руководил сектором этнографии в системе Национальной академии наук Беларуси. Его историко-этнографические труды не потеряли актуальности и в настоящее время. Родился Адам Иосифович 4 апреля 1912 г. в крестьянской семье в деревне Кимейка Сенненского района Витебской области. Жил вдвоём с матерью, так как отец умер, когда ребёнку едва исполнилось четыре года.

После окончания семилетней школы и шестимесячных учительских курсов в 1931 – 1935 гг. А. И. Залесский работал учителем младших классов в школах Плещеницкого, Дзержинского и Хойникского районов БССР. В 1935 г. он поступил на историко-географическое отделение Минского учительского института. Завершив учёбу и получив диплом с отличием, с 1937 г. преподавал историю и являлся заместителем директора Минского педучилища. Одновременно учился на вечернем отделении исторического факультета Минского государственного педагогического института им. А. М. Горького, который с отличием окончил в 1940 г.

С 1940 по 1941 гг. А. И. Залесский являлся аспирантом Института истории Академии наук БССР по специальности «археология». Учёба в аспирантуре была прервана войной. 6 июля 1941 г. он был мобилизован в ряды Советской Армии и до конца Великой Отечественной войны воевал в дей-

ствующих частях Западного (позднее 3-го Белорусского) фронта. За время войны прошёл путь от рядового солдата до капитана, заместителя командира части. За заслуги в боях с немецкими захватчиками командование наградило А. И. Залесского двумя орденами Красной Звезды и медалями «За оборону Москвы», «За взятие Кёнигсберга», «За победу над Германией».

После демобилизации из армии (сентябрь 1945 г.) работал старшим преподавателем истории СССР, деканом факультета в Курском педагогическом институте, заочно учился в аспирантуре при Московском городском институте им. В. П. Потёмкина. Там же в начале 1951 г. защитил кандидатскую диссертацию. В 1953 г. А. И. Залесский был избран по конкурсу заведующим сектором этнографии и фольклора Института истории АН БССР, а в 1955 – 1957 гг. одновременно являлся заместителем директора этого института.

В июне 1957 г. постановлением Совета Министров БССР на базе сектора искусства Института литературы и сектора этнографии и фольклора Института истории АН БССР был создан Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук БССР (ИИЭФ АН БССР) как комплексное учреждение для изучения материальной и духовной культуры белорусов. Директором института был назначен академик АН БССР П. Ф. Глебко, а его заместителем по научной работе и заведующим сектором этнографии – А. И. Залесский.

Первоначально в институте насчитывалось 25 сотрудников и 3 человека административного персонала. Поэтому главной задачей руководства учреждения, в котором проводились исследования в области этнографии, фольклора, театра, кино, музыки, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, была подготовка специалистов высшей квалификации через аспирантуру. П. Ф. Глебко и А. И. Залесским было очень много сделано по подготовке научных кадров и успешному развитию науки в республике. Через десять лет после создания института в нём уже работало 77 человек, из них 25 кандидатов, 4 доктора наук, 1 член-корреспондент и 1 академик АН БССР.

По инициативе А. И. Залесского в Беларуси после долгого перерыва начала развиваться антропология – наука о биологической природе человека. В 1965 г. в ИИЭФ АН БССР была открыта аспирантура по специальности «антропология» и при секторе этнографии создана группа антропологии. Для этого А. И. Залесский ездил в Москву и лично договорился с ведущими российскими учёными-антропологами о научном руководстве белорусскими аспирантами и выборе приоритетных для Беларуси тем их диссертаций.

А. И. Залесский был первым учёным-этнографом, исследовавшим условия жизни, быт и формы сопротивления фашистам мирного населения Беларуси в годы Великой Отечественной войны, положив начало новому направлению в этнографической науке республики. Под его руководством и при непосредственном участии в течение 1954 – 1964 гг. (вначале с этнографами Института истории, а с 1957 г. с сотрудниками сектора этнографии ИИЭФ АН БССР) ежегодно проводились маршрутные и стационарные экспедиции с целью изучения жизни мирного населения и форм его сопротивления врагу во время немецко-фашистской оккупации Беларуси в 1941 – 1944 гг.

А. И. Залесский с местным жителем и участником экспедиции в урочище «Калоды» на месте стоянки партизанского семейного отряда. Россонский район, Витебская область, 1956 г.

Во время экспедиций А. И. Залесским и другими исследователями были записаны десятки бесед с бывшими командирами партизанских отрядов и соединений, воспоминания сотен рядовых партизан, рассказы местных жителей, которые из-за угрозы физического уничтожения фашистами целыми деревнями уходили в леса под защиту партизан. При боевых партизанских отрядах они организовывали так называемые «семейные лагеря» и находились там по несколько месяцев, а иногда и больше года, до освобождения территории их расположения Советской Армией.

Собранный А. И. Залесским и участниками экспедиций уникальный полевой материал, ярко свидетельствующий о проводимом немцами геноциде белорусского народа, в значительной мере вошёл в монографии «В партизанских краях и зонах. Патриотический подвиг советского крестьянства в

тылу врага (1941 – 1944 гг.)» (Москва, 1962 г.), «Быт беларускіх сялян у партызанскім краі)» (Минск, 1960 г.), «Белорусский народ в годы Великой Отечественной войны» (в соавторстве с И. С. Кравченко, Минск, 1959 г.), «В тылу врага» (Минск, 1969 г.), «Героический подвиг миллионов в тылу врага» (Минск, 1970 г.), «Дарогамі партызанскай Беларусі» (Минск, 1974 г.). Эти книги внесли существенный вклад в историческую литературу о мужестве и патриотизме белорусского народа в годы Великой Отечественной войны, получили широкое признание общественности, высокую оценку Академии наук СССР и Института военной истории Министерства обороны СССР. В IV томе фундаментального труда «История Великой Отечественной войны Советского Союза» А. И. Залесский назван в числе лиц, оказавших редакции тома помощь материалами и консультациями, а в V и VI томах этого издания он являлся соавтором отдельных разделов.

Остатки землянки на месте стоянки партизанского отряда «товарища Изоха». Фото М. Я. Гринблата, 1949 г.

При авторском участии А. И. Залесского и под его руководством коллективом белорусских этнографов был подготовлен и опубликован обобщённый этнографический очерк «Белорусы» в книге «Народы европейской части СССР» (из многотомной серии «Народы мира») (М., 1964). Он активно публиковал статьи по различным проблемам белорусской этнографии в журналах «Вопросы истории», «История СССР», «Исторические записки», «Советская этнография», «ВесціАкадэміінавук БССР. Серыя грамадскіх навук», украинском этнографическом журнале «Народна творчість та етнографія», выступал с докладами на многих конгрессах, научных сессиях, международных и республиканских конференциях.

А. И. Залесский и научный сотрудник Л. И. Минько с бывшей партизанкой. Брестская область, 1958 г.

В 1963 г. А. И. Залесский защитил докторскую диссертацию «Советский патриотизм крестьянства в условиях немецко-фашистской оккупации Белоруссии (1941 – 1944 гг.)», а в 1964 г. получил учёное звание профессора. Много внимания и сил он отдавал работе с аспирантами. В 1950 – 1960-х годах им была создана школа молодых этнографов, разрабатывающих основные проблемы белорусской науки. Под научным руководством А. И. Залесского 12 аспирантов защитили кандидатские диссертации.

А. И. Залесский среди сотрудников сектора этнографии и группы антропологов. Институт искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР, 1968 г.

С 1970 г. и до выхода в 1981 г. на пенсию А. И. Залесский работал в Институте истории АН БССР в должности старшего научного сотрудника и заведующего сектором сбора и публикации документов и исторических ме-

муаров. Под его руководством историками было подготовлено и опубликовано несколько сборников воспоминаний участников революционных событий и борьбы против немецко-фашистских оккупантов на территории Беларуси в годы Великой Отечественной войны. В 1970-х годах в Институте истории он являлся руководителем теоретического семинара и директором школы «юный историк».

Все годы своей работы в Академии наук Беларуси А. И. Зеленский активно занимался общественной деятельностью. Он восемь лет был членом-корреспондентом Комитета по охране памятников культуры, архитектуры и искусства ЮНЕСКО, десять лет работал председателем Минской областной организации общества «Знание», членом правления Всесоюзного общества «Знание», членом Белорусского республиканского Совета ветеранов Великой Отечественной войны, членом художественного совета при Министерстве культуры БССР, выступал с лекциями перед населением.

За активную пропаганду научных знаний был награждён двумя Почётными грамотами Верховного Совета БССР, Почётным знаком Советского Комитета ветеранов Великой Отечественной войны, знаком «Отличник погранвойск» II степени, медалью «За доблестный труд».

А. И. Залесский является автором 130 опубликованных научных работ (монографий, научно-популярных очерков, брошюр, статей в журналах, сборниках, газетах) общим объёмом более 120 авторских листов.

После выхода на пенсию А. И. Залесский несколько лет был на общественных началах председателем клуба «Исторические знания» при минском Дворце ветеранов. В клубе постоянно устраивались встречи с Героями Советского Союза, писателями, преподавателями ВУЗов, учёными-историками, уцелевшими жителями сожжённых белорусских деревень, свидетелями расправ немецких карателей с мирным населением в годы Великой Отечественной войны и другими.

Полевые материалы, собранные А. И. Залесским и участниками экспедиции в 1954 – 1964 гг., хранятся в архиве отдела народоведения Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (фонд 6, описи 4, 5).

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена научная деятельность этнографа и историка А. И. Залесского, отмечен его вклад в изучение условий жизни, быта и форм сопротивления фашистам мирного населения Беларуси в годы Великой Отечественной войны.

SUMMARY

The article considers the scientific activities of the ethnographer and historian A. I. Zalessky, noted his contribution to the study of living conditions, life and forms of resistance to the Nazis of the civilian population of Belarus during the Great Patriotic War.

***Васюкевич О. Ю.***

# МЕТОДОЛОГИЯ, МЕТОДЫ И ИСТОЧНИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ МЕЖЭТНИЧЕСКОЙ БРАЧНОСТИ В БЕЛАРУСИ В XX – НАЧАЛЕ XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*
*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Масштабные социальные, политические и экономические перемены, происходящие в последние десятилетия, привели к расширению контактов между различными государствами, культурами, этносами, конфессиями. Рост мировой интеграции способствует к взаимодействию во всех сферах жизни современного общества. Активные внешние миграции в Беларусь повлияли на этноконфессиональную структуру общества, дополнив её рядом исторически новых для республики этнических групп. По данным переписи 2019 г., в Беларуси каждый седьмой житель является представителем небелорусского этноса, что создаёт предпосылки заключения межнациональных браков. В этом плане актуальным представляется исследование смешанной семьи, поскольку оно позволяет лучше понять и глубже раскрыть закономерности и последствия современных этнических процессов, происходящих на территории республики. Тем не менее, вплоть до настоящего момента межэтническая брачность в Беларуси не становилась предметом комплексного этнологического исследования, несмотря на то, что подобное явление было достаточно распространено на протяжении всего XX в. Так, в 1936 г. доля смешанных браков от всех, заключаемых в БССР, была равна 19,4%, в 1979 г. – 20,1%, в 1989 г. – 24,6%.

Методологической основой исследования являются теоритические положения этнологов Ю. В. Бромлея [1; 2], О. А. Ганцкой, Л. Н. Терентьевой [3; 8 – 10], А. П. Пономарёва [5], Л. В. Раковой [6], А. А. Сусоколова [7].

Изучение межэтнической брачности, как любое научное исследование, следует основывать в первую очередь на общенаучных принципах историзма, объективности и системности.

Принцип историзма, предполагающий рассмотрение смешанных браков в исторической динамике, позволяет проследить изменения численности

межэтнических семей в общей структуре населения, отношение населения к таким бракам.

Принцип объективности предполагает опору на факты и явления с учетом как положительных, так и отрицательных сторон, является основополагающим, так как межэтнические браки – явление сложное и противоречивое, вызывающее различные мнения. Одни утверждают, что смешение культур, которое ведёт к утрате уникальных черт этноса в результате процессов ассимиляции, интеграции и консолидации, несомненно, негативное явление. Другие отстаивают мнение, что только при диалоге культур и контакте с различными цивилизационными смыслами наша культура обнаруживает собственные смыслы и формирует новые, обращённые к иному образу.

Принцип системности подразумевает под собой изучение любого явления как комплекса взаимодействующих элементов, представляющих органически целостное образование, обладающее собственными качественными характеристиками, которые могут не содержаться в частях, формирующих данную систему элементов. Применение названного принципа в исследовании межэтнических браков обусловлено тем, что смешанная в этническом отношении семья – это сложная система, включающая не только элементы духовной и материальной культур каждого из супругов, но и сформированную в результате такого взаимодействия новую культуру.

Логика исследования обуславливает использование таких общих (теоретических) методов исследования, как структурно-типологический, хронологический, метод исторической индукции, синтез и сравнение.

Структурно-типологический метод, суть которого заключается в разделении изучаемой совокупности объектов на обладающие определёнными свойствами упорядоченные и систематизированные группы, позволяет выделить среди набора комбинаций смешанных браков, возникающих на территории Беларуси, четыре типа союзов для их дальнейшего сравнения: простые смешанные браки (между представителями близких в культурном плане этносов), с одинаковым вероисповеданием супругов; простые смешанные браки с супругами разной веры и конфессии; сложные межэтнические браки (между представителями этносов, сильно отличающихся в сфере духовной и материальной культуры) между единоверцами; сложные смешанные браки между иноверцами [4].

Хронологический метод, применяемый при изучении одной стороны явления в её последовательном развитии, используется при исследовании

динамики численности смешанных браков и позволяет проследить изменения в отношении к ним в обществе на протяжении XX – начала XXI в.

Метод исторической индукции, то есть восхождения от частного к общему, даёт возможность на основе всей совокупности полученных и проанализированных источников сделать ряд сравнительно широких обобщений, например, о том, что в смешанные браки вступают чаще молодые люди, нежели белорусы более старшего возраста [6].

Метод синтеза, который позволяет рассмотреть изучаемый объект по частям, а затем объединить данные в общее знание о нём, особенно актуален при исследовании межэтнических браков, поскольку различные комбинации этносов в паре создают свои, совершенно различные духовные и материальные культурные особенности.

Метод сравнения применяется для сопоставления изучаемого объекта с уже изученным для нахождения черт сходства либо различий между ними; необходим при исследовании духовной и материальной культуры в межэтнических семьях для выявления их отличий от белорусских семей.

Из частных (эмпирических или практических) методов исследования были использованы контент-анализ, статистический анализ и полевые этнографические исследования.

Метод контент-анализа подразумевает выявление и оценку характеристик информации, содержащихся в текстах и речевых сообщениях, таких как книги, газетные или журнальные статьи, объявления, выступления, официальные документы. Контент-анализ позволяет внедрить в научное исследование не только классические источники (документы, переписи населения), но и информацию из интернет-форумов, социальных сетей, где зачастую обсуждаются проблемы смешанных браков.

Метод статистического анализа необходим для работы со статистическими источниками, такими как переписи населения, дающими этническую информацию разнообразного характера в систематизированном и упорядоченном виде. Для статистической обработки и анализа целесообразно использование программы SPSS, позволяющей построить таблицы и наглядно изучить результаты собранного материала.

Важным методом изучения межнациональных семей являются полевые этнографические исследования, которые включают интервьюирование по тематическим опросникам, анкетирование, наблюдение, аудиофиксацию интервью.

Метод интервью, предполагающий личный разговор с информантами, имеет относительно строгую форму общения, поэтому может применяться реже беседы, которая представляет собой более непринуждённую и доверительную форму общения. Это связано с тем, что тема семьи и брака является весьма личной для большинства людей, им проще поделиться сведениями о том, какие сложности возникают в семье из-за разницы культур или о том, как отреагировали родные на выбор супруга другой национальности, в более доверительной, неформальной обстановке, нежели в условиях строго стандартизированного интервью.

Метод анкетирования незаменим для работы с большим количеством респондентов, в данном случае уместно его использование для сбора информации об отношении населения к смешанным бракам, поскольку проведение анкетирования в онлайн-формате позволяет опросить жителей всех уголков республики без проведения экспедиции.

Наблюдение позволяет дополнить материалы, собранные путём опроса, более мелкими и детальными замечаниями, например, о речевом этикете в семье.

Эмпирическая и информационная база для исследования смешанных браков может быть крайне обширна. В работе, как правило, используется несколько различных видов источников.

Первая группа – это данные, полученные в ходе полевых этнографических экспедиций: материалы интервью и бесед, анкетных опросов. В результате интервью с супругами, состоящими в смешанном браке, можно получить информацию, касающуюся особенностей взаимодействия духовной и материальной культуры в таких семьях. Беседы с детьми, чьи родители – представители двух разных этносов, могут дать полезную информацию касательно факторов, влияющих на этническую идентификацию, изменение языковой ситуации в среде потомков от смешанных браков. Анкетные опросы по теме отношения населения республики к межэтническим союзам дают ценные сведения относительно приемлемости смешанных браков для самих респондентов, разницы в восприятии браков с иноэтническими супругами женщин-белорусок и мужчин-белорусов, категорий этнических групп, с которыми белорусы могли бы вступить в брак.

Вторая группа источников – статистические данные: материалы переписей населения, демографические ежегодники, издающиеся Национальным статистическим комитетом Республики Беларусь, а также ежегодные отчёты о работе отделов ЗАГСов за прошедший год, публикуемые на сайтах район-

ных исполнительных комитетов. Данная группа источников позволяет делать выводы о распространённости межэтнических браков в различные исторические периоды, а также о доле смешанных в гражданском отношении браков в современный период. Данные переписей имеют исключительную ценность, поскольку позволяют установить общую этническую картину, а также помогают определить динамику этнических процессов путём сравнения материалов нескольких переписей.

Треть группу источников составляют законодательные акты, относящиеся к вопросам семьи и брака в Советском Союзе и Республике Беларусь. Данный тип источников содержит информацию, касающуюся юридического урегулирования официальной государственной позиции по отношению к бракам между людьми, принадлежащими к различным этническим группам.

Четвёртая группа источников – данные различных социологических опросов, проведённых Институтом социологии Национальной академии наук Беларуси. Репрезентативные выборки социологических исследований включают более 1 500 человек, что даёт возможность экстраполировать результаты на всё население республики. Благодаря сведениям, полученным в результате анализа данных источников, возможно, например, делать выводы об уровне социальной дистанции по шкале Богардуса, о влиянии национальности отца и матери на национальное самоопределение ребёнка, сравнивать представления белорусов и детей от смешанных браков о том, что значит в их понимании «быть белорусом», а также выявить среднюю долю смешанных браков в репрезентативной выборке.

Пятая группа источников – это содержание различных интернет-форумов, личных аккаунтов в социальных сетях «Вконтакте», «Facebook», «Инстаграм», «Тик Ток», посвящённых семейной жизни с супругом другой национальности, воспитанию детей-билингвов; статьи в газетах и журналах, рассказывающие о том, как выйти замуж за иностранца. В данных источниках можно найти информацию относительно отдельных аспектов взаимодействия духовной (методы воспитания в семье, языковые процессы, семейные обряды и праздники) и материальной (одежда, пища, интерьер жилища) культуры, взаимоотношений в смешанных семьях.

Таким образом, разработка методологии исследования межэтнических браков является актуальной задачей на современном этапе, поскольку изучение данной проблематики позволит заполнить белые пятна в белорусской этнологической науке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бромлей, Ю.В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1983. – 412 с.

2. Бромлей, Ю.В. Современные проблемы этнографии: очерки теории и истории / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1981. – 390 с.

3. Ганцкая, О. А. Исследование семьи в аспекте этнических процессов : доклад / О. А. Ганцкая, Л. Н. Терентьева ; VII Междунар. социологический конгресс. – М. : [б. и.], 1970. – 10 с.

4. Пирен, М. И. Социалистическая культура межнационального общения / М. И. Пирен. – Львов : Свит, 1990. – 215 с.

5. Пономарёв, А. П. Межнациональные браки в УССР и процесс интернационализации / А. П. Пономарёв. – Киев : Наукова думка, 1983. – 171 с.

6. Ракова, Л. В. Быт и культура городской молодежи / Л. В. Ракова. – Минск : Наука и техника, 1989. – 127 с.

7. Сусоколов, А. А. Межнациональные браки в СССР / А. А. Сусоколов. – М. : Мысль, 1987. – 144 с.

8. Терентьева, Л. Н. Определение своей национальной принадлежности подростками в национально-смешанных семьях / Л. Н. Терентьева // Советская этнография. – 1969. – № 3. – С. 20 – 30.

9. Терентьева, Л. Н. Этнические процессы и семья : доклад / Л. Н. Терентьева ; XII Междунар. семинар по исследованию семьи. – М.: [б. и.], 1972. – 11 с.

10. Терентьева, Л. Н. Формирование этнического самосознания в национально-смешанных семьях в СССР : доклад / Л.Н. Терентьева ; VIII Всесмирный социол. конгресс, Торонто, 17-24 августа 1974 г. – М. : [б. и.], 1974. – 12 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены методология, методы и источники изучения межэтнической брачности в Беларуси в XX – начале XXI в.

SUMMARY

The article discusses the methodology, methods and sources for studying interethnic marriage in Belarus in the XX – early XXI centuries.

***Власюк Ю. Л.***

# ДАЖЫНКІ ЯК ІНСТРУМЕНТ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт*

*(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2022)*

На працягу стагоддзяў дажынкі з'яўляліся складовым элементам беларускага каляндарна-абрадавага цыкла, які завяршаў летнюю ўраджайную абраднасць. Аднак у XX ст. у выніку грамадскіх трансфармацый традыцыйная каляндарная абраднасць ператварылася ў рудыментарны элемент беларускай культуры – толькі некаторыя абрады дайшлі да нашага часу ў перайначанай святочнай форме. Сярод такіх свят, акрамя найбольш знакавых Масленіцы і Івана Купалы, былі Дажынкі.

З'яўляючыся афіцыйным святам яшчэ ў міжваеннай Польшчы (у чый склад уваходзіла Заходняя Беларусь у 1921 – 1939 гг.), Дажынкі былі своеасаблівай «вітрынай» этнакультурнай разнастайнасці народаў. На свяце ўдзельнікі дэманстравалі традыцыйныя касцюмы і спявалі песні сваёй этнічнай групы, што ў дзяржаве з жорсткай, монанацыянальнай палітыкай, якой з'яўлялася Польшча, было адным з нямногіх легальных спосабаў паказаць уласную этнічную прыналежнасць.

Праз паўстагоддзя гэтае свята, якое істотна трансфармавалася ў савецкі час, адрадзілася ў Беларусі ў форме фестывалю-кірмашу раённага, абласнога і рэспубліканскага значэння.

Нягледзячы на тое, што свята праводзіцца дырэктыўна, яно трансліруе культуру жыхароў вёскі і малых гарадоў. У гараджан, асабліва сярод маладога пакалення, мерапрыемства не выклікае такога водгуку, як у жыхароў правінцыі. Аднак свята паўсюдна стала транслятарам розных формаў беларускай культуры, ад мастацкай і музычнай да смехавой. Усё гэта робіць Дажынкі феноменам беларускай культуры, які незалежна ад стаўлення да яго ўспрымаецца беларусамі ў дадзеным ключы, з'яўляючыся адным з інструментаў фарміравання сучаснай беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці, што пакуль не было асэнсавана даследчыкамі.

**Сувязь традыцыі і нацыянальнай ідэнтычнасці.** У агульным разуменні пад ідэнтычнасцю маюць на ўвазе «ўласцівасць псіхікі чалавека ў канцэнтраваным выглядзе адлюстроўваць для яго тое, як ён уяўляе сабе сваю прыналежнасць да розных сацыяльных, нацыянальных, прафесійных, моўных, палітычных, рэлігійных расавых і іншых груп або іншых супольнасцяў» [1, с. 89].

З узнікненнем і па меры развіцця нацыянальных дзяржаў у іх пачала фарміравацца этнічная ідэнтычнасць. Звязана яна з адчуваннем чалавекам прыналежнасці да пэўнай нацыі. Яе мэтай, сфармуляванай або неўсвядомленай, было згуртаваць нацыянальную супольнасць той ці іншай дзяржавы, кожная з якіх апрыёры з'яўляецца поліэтнічнай.

Нацыянальная ідэнтычнасць адыгрывае істотную ролю ў жыцці дзяржавы, выступае абавязковым фактарам яе стабільнага і ўстойлівага існавання. Адсутнасць нацыянальнай ідэнтычнасці можа служыць адной з прычын развіцця крызісу ў працы дзяржаўных палітычных інстытутаў у крызісны момант, а на першы план у падобнай сітуацыі выходзяць кланавая, рэлігійная, сямейная, этычная ідэнтычнасці [2, с. 32].

Нацыянальная ідэнтычнасць выяўляецца ў дзвюх варыяцыях – праз пачуццё прыналежнасці, уключанасці членаў супольнасці або праз адмаўленне чужога. Зыходзячы з гэтага, адрозніваюць такія характарыстыкі нацыянальнай ідэнтычнасці, як агульнасць і адметнасць. Агульнасць – гэта ступень аднастайнасці нацыі, якая фарміруецца традыцыямі, міфамі і ўяўленнямі аб сваёй гісторыі, тэрыторыі, рэлігіі і мове. У той жа час адметнасць паказвае, наколькі падобная або адметная канкрэтная нацыя ў параўнанні з іншымі [3, с. 154].

Адным са складнікаў нацыянальнай ідэнтычнасці, якія ўдзельнічаюць у яе фарміраванні, выступае этнічная ці нацыянальная традыцыя дадзенага этнасу або нацыі [4, с. 62]. Пэўныя традыцыі існавалі спрадвеку, захаваўшыся і адчуўшы эвалюцыю ў сучаснасці. А некаторыя сфарміраваліся ў цяперашні час, стаўшы паўнавартаснымі традыцыямі, якія паўтараюцца ў пэўны прамежак часу.

Сярод беларускіх традыцый можна вылучыць адну з найбольш значных, што мае доўгую гісторыю бытавання і эвалюцыі і з'явілася, на наш погляд, адным з інструментаў сучаснай беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці, – гэта беларускія Дажынкі.

**Эвалюцыя традыцыйных дажынак у форму афіцыйнага свята.** У традыцыйнай беларускай культуры абрад дажынак з'яўляўся часткай рытуальнага комплексу, які існаваў з дахрысціянскіх часоў. Ім заканчваўся збор ураджаю. Асноўнымі актарамі абраду былі жнеі, якія збіраліся на талаку, зжыналі калоссе і неслі апошні сноп у хату гаспадара поля або пана (у залежнасці ад таго, на чыёй зямлі праходзіў збор ураджаю) [5, с. 509].

У такім выглядзе абрад існаваў прыкладна ў XIX – сярэдзіне XX ст., калі яго зафіксавалі даследчыкі. Пасля гэтага ва Усходняй Беларусі (БССР)

старажытны абрад трансфармаваўся ў новыя, савецкія формы святкавання, а ў Заходняй Беларусі Дажынкі сталі гарадскім святам, якое праводзілася афіцыйна на ўзроўні парафій, гмін, ваяводстваў [6, с. 17].

Для нас «польскія» Дажынкі ўяўляюць цікавасць з той прычыны, што ў кожным рэгіёне іх правядзення на тэрыторыі Польскай Рэспублікі ўдзельнікі свята дэманстравалі атрыбуты сваёй этнічнай прыналежнасці: народныя строі, а таксама традыцыйныя песні, якія выконваліся падчас праходжання калоны [7; 8].

Свята Дажынак у міжваеннай Польшчы адыгрывала значную ролю. Гэта можна растлумачыць тым, што больш за 70% насельніцтва краіны з'яўляліся жыхарамі сельскай мясцовасці [9]. Таму для іх дажынаўная традыцыя, ранг якой павысіўся да афіцыйнага гарадскога свята, выступала значнай каляндарнай падзеяй, што давала магчымасць дэманстрацыі сваёй этнічнай самабытнасці ў дзяржаве з жорсткай этнічнай палітыкай, якой тады з'яўлялася Польшча. З гэтай прычыны Дажынкі 1920 – 1939 гг. для этнічных меншасцяў Польскай Рэспублікі, у тым ліку беларусаў, былі інструментам захавання нацыянальнай ідэнтычнасці.

**Сучасны фестываль-кірмаш «Дажынкі».** У 1996 г. у Беларусі быў праведзены першы фестываль-кірмаш рэспубліканскага ўзроўню «Дажынкі». Ён з'явіўся сімбіёзам адроджанай традыцыі дажынак і савецкага свята Ураджаю, якое праводзілася пасля вайны. На наступны год фестываль паўтарыўся, пасля чаго да 2014 г. ён стаў праводзіцца штогод на ўзроўні рэспублікі, а да гэтага часу – на ўзроўні раёнаў і абласцей, стаўшы адным з цэнтральных па значнасці свят у Беларусі [10].

Ход свята таксама складаўся з элементаў як традыцыйнага абраду, так і савецкага свята з дадаваннем новых рыс. Свята пачынаецца з шэсця святочнай калоны па цэнтральных вуліцах горада ў напрамку плошчы, дзе размешчана імправізаваная сцэна. Узначальваюць калону юнакі і дзяўчаты, якія нясуць герб Рэспублікі Беларусь і сімволіку фестывалю. За імі ідуць музычныя калектывы, дэлегацыі адміністрацый рознага ўзроўню і працаўнікі сельскай гаспадаркі. На сцэне гучаць урачыстыя словы, віншаванні найлепшым працаўнікам, пасля чаго пачынаецца святочны канцэрт [10, с. 55].

Фестываль-кірмаш «Дажынкі» з'яўляецца адным з сімвалаў сучаснай Беларусі, у значнай ступені дзякуючы ўвазе кіраўніцтва краіны. Гэтая ўвага падмацоўваецца ініцыятывай маштабных рэканструкцый і будаўніцтва ў

гарадах, якія прымаюць свята, што самімі жыхарамі населеных пунктаў бачыцца галоўнай заслугай фестывалю [11, с. 85].

Такім чынам, Дажынкі сталі адным з інструментаў фарміравання сучаснай беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці. Дзякуючы шырокаму геаграфічнаму ахопу, які ўключае ўсю краіну, і правядзенню свята ў гарадах яно стварае ўмовы для ўдзелу значнай часткі членаў супольнасці. У той жа час свята з'яўляецца адметнай асаблівасцю нашай краіны, паколькі ў сучасны перыяд толькі ў Польшчы працягваюць адзначаць Дажынкі (аднак там яны маюць крыху іншую форму).

Дажынкі з'яўляюцца масавым святам, што, адпаведна, фарміруе культурную і нацыянальную самаідэнтыфікацыю. Адбываецца гэта таму, што такое свята з'яўляецца своеасаблівым відам дыялогу з супольнасцю, з дапамогай якога падводзяцца вынікі, дэманструюцца дасягненні дзяржавы і фармулююцца мэты на бліжэйшую будучыню. Дажынкі як масавае свята выступаюць сродкам легітымацыі развіцця асобных галін у дзяржаве [11].

Нягледзячы на тое, што арганізацыя і правядзенне Дажынак суправаджаюцца стварэннем мастацкіх форм дэкаратыўна-прыкладнога, выяўленчага, музычнага мастацтва як належнага, так і невысокага ўзроўню (які называюць «агра-трэшам»), людзьмі такія творы не адмаўляюцца, а ўспрымаюцца з гумарам, як недарэчнае, але сваё [12]. Такім чынам, Дажынкі паўстаюць таксама выразнікам беларускай смехавой культуры, што нядзіўна, бо з часоў Сярэднявечча фестывалі выступалі месцам праяўлення смехавой культуры іх удзельнікаў [13, с. 15].

Акрамя твораў мастацтва, якія можна ўбачыць на фестывалях «Дажынкі», за апошнія гады стваралася нямала твораў, святу. Гэта вершы, якія друкаваліся ў выданнях рознага ўзроўню напярэдадні фестываляў, творы выяўленчага мастацтва, а таксама вышыўка [14, с. 109; 15]. Такая ўвага да свята Дажынак сведчыць аб тым, што яны ўспрымаюцца людзьмі як значная частка беларускай рэчаіснасці, што праз мастацтва таксама фарміруе беларускую нацыянальную ідэнтычнасць.

Такім чынам, Дажынкі з'яўляюцца значным інструментам сучаснай беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці. У 1920 – 1930-х гадах дзякуючы дэманстрацыі на свяце традыцыйных беларускіх строяў і выкананню народных песень Дажынкі былі інструментам захавання беларускай этнічнай ідэнтычнасці. А сучасны фестываль-кірмаш заняў месца аднаго з ключавых масавых свят Беларусі, які аб'ядноўвае значны пласт беларускага грамадства.

Значнасць Дажынак падмацоўваецца таксама стварэннем розных твораў, пачынаючы ад вершаў і заканчваючы прадметамі выяўленчага мастацтва.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Идентичность: социально-психологические и социально-философские аспекты / К. В. Патырбаева [и др.] ; науч. ред. К. В. Патырбаева. – Пермь : Пермский гос. национальный исследовательский ун-т, 2012. – 250 с.
2. Кузнецов, К. А. Национальная идентичность и устойчивая государственность / К. А. Кузнецов, П. А. Щелин // Comparative politics. – 2014. – Т. 5, № 1. – С. 31 – 36.
3. Кочетков, В. В. Национальная и этническая идентичность в современном мире / В. В. Кочетков // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. – 2012. – № 2. – С. 144 – 162.
4. Рудакова, И. В. К опыту конструирования нации на постсоветском пространстве / И. В. Рудакова // Проблемы и тенденции развития социокультурного пространства России: история и современность : материалы III Междунар. науч.-практ. конф. / Брянский государственный инженерно-технологический университет ; под ред. Т. И. Рябовой. – Брянск, 2016. – С. 61 – 65.
5. Беларусы / В. Ф. Бацяеў [і інш.] ; рэдкал.: В. М. Бялявіна [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т. 6. Грамадскія традыцыі. – 606 с.
6. Власюк, Ю. Л. Асаблівасці святкавання Дажынак у Заходняй Беларусі ў 1920 – 1930-я гады / Ю. Л. Власюк // Этнокультурное наследие Беларуси в XXI веке : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18 июня 2021 г. / БГУ ; редкол.: Т. А. Новогродский, И. В. Олюнина (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2021. – С. 16 – 21.
7. Dożynki w Głębokiem (członkowie delegacji z gminy Prozoroki z wieńcem dożynkowym. Widoczni także członkowie kapeli ludowej) [Zasób elektroniczny] // Zbiory NAC online. – Tryb dostępu: https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/75907/65fdd2e9445e3bdff88ad53f323f6dd1/. – Data dostępu: 05.03.2022.
8. Dożynki w Krakowie – uczestnicy w strojach ludowych [Zasób elektroniczny] // Zbiory NAC online. – Tryb dostępu: https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/76089/65524f658c9189a2d2fed5b99ba4f928/. – Data dostępu: 05.03.2022.
9. Statystyka w II Rzeczypospolitej [Zasób elektroniczny] // Niepodległa – stulecie odzyskania niepodległości. – Tryb dostępu: https://niepodlegla.gov.pl/o-niepodleglej/statystyka-w-ii-rzeczypospolitej/. – Data dostępu: 23.01.2022.
10. Власюк, Ю. Л. Фестываль-кірмаш працаўнікоў сяла «Дажынкі»: ад традыцыйнага абраду да гарадскога свята / Ю. Л. Власюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 30. – С. 202 – 206.
11. 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.

12. «Дожинки»: агрогламурный трэш или культурный феномен Беларуси? [Электронный ресурс] // Интернет-портал TIO.BY. – Режим доступа: https://www.tio.by/info/novosti/16531/. – Дата доступа: 05.03.2022.

13. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 526 с.

14. Бунеева, Д. Ю. Кіч у мастацкай культуры сучаснай Беларусі / Д. Ю. Бунеева. – Мінск : Беларуская навука, 2021. – 242 с.

15. Выставка работ Елены Дубинич [Электронный ресурс] // Несвижский замок. – Режим доступа: https://niasvizh.by/news/vystavka_rabot_eleny_dubinich/. – Дата доступа: 05.03.2022.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена трансформации праздника Дожинок на протяжении XX – начала XXI в. и тому влиянию, которое он стал оказывать на складывание белорусской идентичности. Автором определяется, почему формирование национальной идентичности необходимо любому государству. Прослеживается, что праздник Дожинок стал транслятором разных форм белорусской культуры, от художественной и музыкальной до смеховой. Целью статьи было определить роль Дожинок в формировании современной белорусской национальной идентичности.

SUMMARY

The article is devoted to the transformation of the Dozhinki holiday during the XX – early XXI century and the influence that he began to have on the formation of the Belarusian identity. The author determines why the formation of national identity is necessary for any nation-state. It can be traced that the Dozhinki holiday has become a translator of various forms of Belarusian culture, from art and music to laughter. The purpose of the article was to determine the role of Dozhinki in the formation of modern Belarusian national identity.

***Внуковіч Ю. І.***

# ПАРАЎНАЛЬНАЕ ЭТНАГРАФІЧНАЕ ВЫВУЧЭННЕ БЕЛАРУСАЎ І ЛІТОЎЦАЎ У XIX СТАГОДДЗІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2022)*

Этнічная адметнасць і самабытнасць народаў зрабіліся прадметам параўнальных этнаграфічных даследаванняў яшчэ ў XIX ст., калі ўпершыню ў народазнаўстве паўстала пытанне, *што, як* і *з чым* трэба параўноўваць. Найбольш пашыраным і абгрунтаваным было параўнанне найперш прадстаўнікоў суседніх этнічных супольнасцей [21, с. 181]. Напрыклад, тыповымі для XIX ст. былі параўнальныя апісанні рускіх і ўкраінцаў, палякаў і ўкраінцаў, рускіх і палякаў, рускіх і фінаў і г. д. Ужо ў 2-й палове XIX ст.

некаторыя даследчыкі разумелі, што «толькі адсутнасць параўнальных даследаванняў па тых або іншых галінах грамадскага жыцця прымушае меркаваць, што ў дадзеным дачыненні розныя народы выразна адрозніваюцца адзін ад аднаго» [20, с. 3]. Іншымі словамі, менавіта параўнанне з'яўляецца галоўным метадам выяўлення, верыфікацыі і крытычнага асэнсавання этнічнай спецыфікі таго або іншага народа.

Мэта артыкула – разгледзець гісторыю параўнальнага этнаграфічнага вывучэння беларусаў і літоўцаў у XIX ст., скіраванага на выяўленне іх агульных і адметных рыс.

Вытокі этнаграфіі як навукі, што павінна апісваць і растлумачваць «норавы і звычаі» розных народаў, былі цесным чынам звязаны з актуальнымі задачамі геаграфічнага асваення новых зямель у кантэксце іх падпарадкавання ўладам вялікіх еўрапейскіх дзяржаў. Не былі выключэннем у гэтым сэнсе беларусы і літоўцы, цікавасць да высвятлення адметнасці і выразнага адрознівання якіх у XIX ст. з боку навуковай грамадскасці ў вялікай ступені была абумоўлена палітычна матываванай неабходнасцю тэрытарыяльнага размежавання гістарычных зямель Русі і Літвы пасля іх далучэння да Расійскай імперыі [9, с. 70 – 71].

Станаўленне і развіццё параўнальна-гістарычнага мовазнаўства ў гэты час стымулявала актыўную распрацоўку класіфікацый народаў свету паводле сваяцкіх сувязей і падабенства іх моў, што задавала пэўную іерархічную структуру ў тым ліку для іх этнаграфічнага апісання. У гэтым плане паказальнае вынаходніцтва катэгорый агульнасці славян і балтаў як дзвюх хоць гістарычна і культурна блізкіх, але ўсё ж такі моўна адрозных ідэнтычнасцей.

Адным з першых, хто пачаў мэтанакіравана займацца параўнальным вывучэннем і апісаннем славянскіх і іншых народаў, быў З. Даленга-Хадакоўскі (сапраўднае імя і прозвішча – Адам Чарноцкі), які ў 1-й чвэрці XIX ст. засяродзіў сваю ўвагу на пошуку і абгрунтаванні ідэнтычнасці славянскіх народаў. Спрабуючы засведчыць «Единообразие, некогда бывшее у Всех Славян», ён праводзіў актыўныя гістарычныя, археалагічныя і лінгвістычныя росшукі ў еўрапейскай частцы Расійскай імперыі і прылеглых тэрыторыях. Разглядаючы славян як агульнае цэлае, шляхам рэканструкцыі і параўнання З. Даленга-Хадакоўскі не толькі канцэптуалізаваў само паняцце «славянства», але таксама паспрабаваў вызначыць прыкметы, паводле якіх, на яго думку, можна было вылучыць гэтую агульнасць. Да іх ён аднёс тыпалагічна блізкія археалагічныя помнікі (найперш гарадзішчы),

тапанімічныя назвы і гутарковую мову. На падставе сукупнасці гэтых прыкмет даследчык намагаўся акрэсліць арэалы розных славянскіх народаў у мінулым і сучасным. Так, на рукапіснай карце «Указание Славянскаго Городства в Северо-Западной части России» [24, арк. 4], акрамя іншага, ён упершыню адмежаваў літоўцаў і латышоў ад суседніх беларусаў («крывічоў»). Хоць галоўнай сваёй задачай З. Даленга-Хадакоўскі лічыў неабходнасць «агледзець увесь славянскі род і вывесці пра яго пасму новых звестак», ён таксама актыўна цікавіўся суседнімі неславянскімі народамі і краінамі (у тым ліку Літвой, бо яна «многае ад нас пераняла») [13, с. 221 – 223].

Вынікам даследчай працы З. Даленга-Хадакоўскага сталі параўнальныя слоўнікі, карты, зборы славянскага фальклору, артыкулы [13, с. 39 – 210], якія аказалі значны ўплыў на апісанне славян як асобнага аб’екта навуковага вывучэння [1, с. 148 – 150].

Каля вытокаў этнаграфічнага супастаўлення балцкіх і суседніх з імі народаў стаяў П. І. Кёпен – пачынальнік этнічнай статыстыкі і картаграфіі ў Расіі, адзін з заснавальнікаў і членаў Рускага геаграфічнага таварыства (РГТ). Цікавасць гэтага даследчыка да літоўцаў і латышоў шмат у чым была абумоўлена яго дзейнасцю па статыстычным падліку «нярускіх» народаў Расійскай імперыі і падрыхтоўцы першай этнаграфічнай карты яе еўрапейскай часткі. Гэта вымагала высвятлення не проста колькасці і межаў рассялення гэтых народаў, але і іх выразных этнічных прыкмет.

У 1820 – 1850-х гадах П. І. Кёпен займаўся сістэматычным зборам этнаграфічных і статыстычных звестак пра неславянскія народы Расійскай імперыі. У прыватнасці, каб больш дакладна сфарміраваць уяўленне пра этнічную спецыфіку балтаў, ён стаў паглыблена вывучаць іх мову, гісторыю і культуру, вынікам чаго стаў спецыяльны артыкул [16], дадаткова перакладзены на нямецкую і польскую мовы. У ім П. І. Кёпен ужыў у дачыненні да балцкіх народаў агульную зборную назву – «литовское племя», якое падзялялася на «три главныя ветви»: «на Латышей», «Пруссо-Литовцев» і «на собственно так называемую Литву с принадлежащею к оной Жмудью» [16, с. 3]. Такім чынам (як «літоўскія») гэтыя народы класіфікаваліся ў рускамоўных геаграфічных, статыстычных і этнаграфічных апісаннях амаль да сярэдзіны XX ст. [11, с. 62; 22, с. 68; 23, с. 153 – 154], пакуль гэты тэрмін не выціснула іншая назва – «балты», прапанаваная нямецкім гісторыкам і філолагам Г. Нэсельманам у 1845 г.

Разумеючы «деление жителей по народам» як адну з галоўных задач этнаграфіі, П. І. Кёпен у якасці этнічных маркераў жыхароў беларуска-літоўскіх губерняў разглядаў найперш «образчики их речи» [17, с. 15]. Пры гэтым ён выкарыстоўваў іх не толькі для таго, каб адрозніць беларусаў ад «сапраўдных» літоўцаў (г. зн. ад тых, хто гаворыць па-літоўску), але і для адрознівання двух асноўных «кален» апошніх – «уласна Літвы» і «Жмудзі» [3, арк. 19 – 20].

Вынаходніцтва і распаўсюджанне ў навуковай літаратуры аналітычных катэгорый «славянскага» і «літоўскага» ў 1-й палове XIX ст. падштурхоўвала этнографаў правесці выразную лінію паміж беларусамі і літоўцамі ў тым ліку на падставе параўнальнага апісання марфалагічных асаблівасцей іх культур.

Аднак у сярэдзіне XIX ст. сярод мясцовай інтэлігенцыі ўсё яшчэ моцнай была тэндэнцыя разглядаць беларусаў і літоўцаў як два гістарычна і культурна блізкія народы, гэта значыць рабіць акцэнт на іх падабенстве, а не на адрозненнях. Напрыклад, у 1844 г. фалькларыст і этнограф Р. Падбярэскі, «літвін» паводле свядомасці, апісваючы ў нарысах «Listy o Białejrusi» («Лісты пра Беларусь») этнічныя групы, што жылі ў Віцебскай губерні, адзначыў зусім «невялікую розніцу» паміж літоўцамі, што пасяліліся ў Лепельскім павеце, і мясцовымі беларусамі [26, s. 472], а таксама пастуліраваў выключнае падабенства беларускага фальклору з літоўскім [27, s. 490].

Асабліва папулярным жанрам, што ўплываў на фарміраванне абагульненых вобразаў народаў у XIX ст., былі нататкі падарожжаў, якія ўтрымлівалі маляўнічыя апісанні розных зямель і іх жыхароў. Так, арыгінальныя замалёўкі з жыцця і побыту беларусаў і літоўцаў басейна Віліі змешчаны ў працы К. Тышкевіча «Wilija i jej brzegi» («Вілія і яе берагі»), якая з’явілася пасля яго сплаву па гэтай рацэ ў 1857 г. [29, s. 127 – 128]. Не менш каштоўныя падарожныя нататкі пра жыхароў беларускіх і літоўскіх вёсак у ваколіцах Вільні пакінуў У. Сыракомля [28, s. 89 – 94]. Параўнальнае апісанне сельскагаспадарчага стану «рознапляменнага насельніцтва» заходніх губерняў Расійскай імперыі было галоўнай мэтай падарожжа К. І. Арсеньева [2, с. 391]. Як правіла, такія публікацыі ўтрымлівалі шматлікія элементы рэфлексіі і ацэначныя характарыстыкі суседніх народаў.

Этнаграфічнае вывучэнне народаў Расійскай імперыі асабліва актывізавалася пасля заснавання ў 1845 г. магутнай навуковай установы – РГТ. Ад самага пачатку ў цэнтры ўвагі яго членаў апынуліся ўсходнія славяне (у тагачаснай тэрміналогіі – «рускія») як самая ўплывовая ў этнічнай

іерархіі Расійскай імперыі катэгорыя насельніцтва; цікавасць да іншых падданых імперыі – так званых «іншародцаў» – вынікала, у першую чаргу, з практычнай неабходнасці высвятлення іх адметных рыс ад «рускіх» [8, с. 115 – 117]. У гэтым сэнсе важнай уяўлялася задача адасобіць літоўцаў ад беларусаў.

Істотны след у параўнальным этнаграфічным апісанні беларусаў і літоўцаў у XIX ст. пакінуў гісторык, этнограф, публіцыст і выдавец А. Кіркор. З'яўляючыся прыхільнікам «краёвай» ідэі беларуска-літоўскага гістарычнага адзінства, ён, як і Р. Падбярэскі, асноўны акцэнт у сваіх працах рабіў на агульных рысах і падабенствах гэтых народаў. Прычым у якасці галоўнага маркера ідэнтычнасці беларусаў і літоўцаў, як і многія іншыя даследчыкі, А. Кіркор прапаноўваў разглядаць мову [14, с. 12].

У артыкуле «Этнографический взгляд на Виленскую губернию», падрыхтаваным паводле праграмы РГТ, А. Кіркор адзначаў: «Жадаючы прадставіць этнаграфічны нарыс Віленскай губерні, мы павінны адказваць на ўсе пытанні праграмы ўдвайне: асобна пра Славян, асобна пра Літоўцаў» [18, с. 119]. У такім «падвойным» аглядзе ён ахарактарызаваў агульныя і адметныя рысы беларусаў і літоўцаў у знешнім выглядзе, мове, рэлігіі, народным жыллі, адзенні, харчаванні, гаспадарчых занятках, сямейнай і каляндарнай абраднасці, грамадскіх звычаях і традыцыях, фальклоры і іншым. Матэрыялы, сабраныя А. Кіркорам на тэрыторыі Беларусі і Літвы, былі падсумаваны ў дзвюх частках трэцяга тома выдання «Живописная Россия», прысвечаных адпаведна «Літоўскаму» і «Беларускаму Палессю» [14]. Пры гэтым менавіта А. Кіркор разам з П. В. Кукальнікам упершыню ўклаў зборнік літоўскага фальклору на рускай мове «Черты из истории и жизни литовскаго народа», дзе быў зроблены акцэнт выключна на адметнасці літоўцаў [25].

Асобныя пытанні этнаграфічных адрозненняў беларусаў і літоўцаў уздымаліся ў аглядах Віленскай, Гродзенскай і Ковенскай губерняў, падрыхтаваных і апублікаваных афіцэрамі Генеральнага штаба ў 1860-х гадах у серыі «Матэрыялы для геаграфіі і статыстыкі Расіі» [6; 7; 19].

У выніку актыўнай збіральніцкай дзейнасці супрацоўнікаў РГТ і іх карэспандэнтаў з цягам часу былі зафіксаваны багатыя этнаграфічныя звесткі пра беларусаў і літоўцаў, якія дазвалялі выконваць іх параўнанне ў розных сферах народнай культуры. Большая частка гэтых матэрыялаў, сабраных па адмыслова распрацаванай праграме, захоўваецца ў архіве РГТ у Санкт-Пецярбургу [8, с. 118]. Важнае значэнне для этнаграфічнага вывучэння

беларусаў і літоўцаў мела таксама заснаванне асобнага паўночна-заходняга аддзела РГТ у 1867 г. у Вільні.

Заняцца вывучэннем літоўцаў у РГТ было даручана студэнту Санкт-Пецярбургскага ўніверсітэта, латышу паводле паходжання Ю. П. Кузняцову (сапраўднае прозвішча – Калейс), які, акрамя іншага, надаў вялікую ўвагу іх параўнанню з суседнімі беларусамі. У часе экспедыцыі, арганізаванай у 1869 – 1872 гг. з мэтай складання этнаграфічнай карты Літвы, Ю. П. Кузняцоў здзейсніў шырокамаштабны «аб'езд мяжы жывой літоўскай гаворкі», што «пры перамяшанасці літоўскага насельніцтва з беларускім» вымагала ад яго «працяглага кружэння па самых глухіх мясцовасцях» [4, арк. 2]. У ходзе этнаграфічнага вывучэння «розных побытавых з'яў на прылеглых да Літвы частках Беларусі» ён прыйшоў да высновы, што яны практычна нічым не адрозніваюцца ад іх літоўскіх аналагаў [5, арк. 11 – 14].

Важнасць параўнальнага вывучэння этнічнай ідэнтычнасці беларусаў і літоўцаў адзначаў член РГТ, этнограф і мовазнаўца Э. Вольтэр. Так, у артыкуле «Об изучении литовского языка и племени» даслоўна ён пісаў: «Для мирнаго уразумения бытовых форм обеих народностей, для того, чтобы взаимно пополнять положительными качествами каждой из них слабыя стороны развития, для достижения полнаго объединения – необходимо изучать самым тщательным образом причины племенной розни, отличительныя бытовыя различия Белоруссов и Литовцев и особенно менее всего изследованное литовское племя» [10, с. 4]. Як і А. Ф. Гільфердзінг, які лічыў мову літоўцаў надзвычай важнай «для ўсяго славянскага вучонага свету» [12, с. 109], Э. Вольтэр меркаваў, што «литовское племя представляет столько важнаго для многих отраслей науки, что равнодушие к нему было бы непростительно» [10, с. 4].

Вялікую ўвагу параўнальна-гістарычнаму метаду даследаванняў надаваў у сваіх працах Я. Карскі, што дазволіла яму не толькі выявіць заканамернасці этнічнага развіцця беларусаў, але і вызначыць знешнія (у тым ліку балцкія) уплывы на іх мову і культуру [15, с. 123 – 138].

Такім чынам, у параўнальных этнаграфічных даследаваннях беларусаў і літоўцаў у XIX ст. значная ўвага надавалася агульнаму падабенству гэтых народаў, што выяўлялася ў розных сферах народнай культуры. Асабліва гэты акцэнт адчувальны ў працах Р. Падбярэскага, А. Кіркора, Ю. П. Кузняцова і іншых. З другога боку, апісанне беларусаў і літоўцаў у катэгорыях, адпаведна, «славянскага» і «літоўскага» падштурхоўвала даследчыкаў да

пошуку сімвалічнай мяжы паміж імі, праведзенай у тым ліку на падставе вызначэння марфалагічных асаблівасцей іх культур.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Аксамітаў, А. С. З душой славяніна: жыццё і дзейнасць З. Я. Даленгі-Хадакоўскага / А. С. Аксамітаў, Л. А. Малаш. – Мінск : Полымя, 1991. – 151 с.
2. Арсеньев, К. И. Путевые заметки о Западной и Юго-Западной России / К. И. Арсеньев // Журнал Министерства внутренних дел. – 1845. – Ч. 11, № 9. – С. 391 – 413.
3. Архив Русского географического общества (РГО). – Ф. 2. Оп. 1. № 34. Литовцы.
4. Архив РГО. – Ф. 11. Оп. 1. № 1. Ю. Кузнецов. Отчёт о поездке к литовцам (и латышам).
5. Архив РГО. – Ф. 11. Оп. 1. № 26. Ю. Кузнецов. Литовские очерки.
6. Афанасьев, Д. Ковенская губерния / Д. Афанасьев. – СПб. : Тип. тов-ва «Общественная польза», 1861. – 743 с.
7. Бобровский, П. Гродненская губерния : в 2 ч. / П. Бобровский. – СПб. : Тип. Департамента Генерального штаба, 1863. – Ч. 1. – 891 с.
8. Васкул, А. И. Изучение инородцев в Русском географическом обществе в середине XIX веке / А. И. Васкул // Россия – Запад – Восток: литературные и культурные связи. Межэтнические и межконфессиональные связи в русской литературе. – СПб., 2013. – Вып. 1. – С. 115 – 126.
9. Внукович, Ю. И. «Главное, здесь Литва уже выделена от Руси». Конструирование отличительности литовцев и белорусов в этнографическом дискурсе XIX века / Ю. И. Внукович // Этнокультурная идентичность: феноменология и вариативность в контекстах истории XIX – XXI веков : материалы XIX Междунар. Санкт-Петербургских этнографических чтений. – СПб., 2020. – С. 70 – 75.
10. Вольтер, Э. Об изучении литовского языка и племени / Э. Вольтер // Памятная книжка Виленской губернии на 1887 год. – Вильно, 1886. – С. 123 – 133.
11. Географическо-статистический словарь Российской империи : в 5 т. / сост. П. Семёнов. – СПб., 1863 – 1885. – Т. 3, вып. 1. Лаа – Мам. – СПб. : Тип. В. Безобразова и комп., 1866. – 743 с.
12. Гильфердинг, А. Несколько замечаний о Литовском и Жмудском племени / А. Гильфердинг // Сборник статей, разъясняющих польское дело по отношению к Западной России / сост. С. Шолкович. – Вильно, 1885. – Вып. 1. – С. 106 – 127.
13. Далэнга-Хадакоўскі, З. Выбранае / З. Далэнга-Хадакоўскі ; уклад., прадм., камент. Л. Малаш. – Мінск : Кнігазбор, 2007. – 448 с.
14. Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении / под общ. ред. П. П. Семёнова. – СПб. ; М. : Тип. И. О. Вольфа, 1882. – Т. 3, ч. 1. Литовское полесье ; ч. 2. Белорусское полесье. – 490 с.

15. Карский, Е. Ф. Белоруссы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – Варшава : Тип. Варшавского учебного округа, 1903 – 1922. – Т. 1. Введение в изучение языка и народной словесности. – 1903. – 466 с.

16. Кёппен, П. О происхождении, языке и литературе литовских народов / П. Кёппен // Материалы для истории просвещения в России. – 1827. – Ч. 3. – С. 3 – 106.

17. Кёппен, П. Об этнографической карте европейской России / П. Кёппен. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1852. – 40 с.

18. Киркор, А. Этнографический взгляд на Виленскую губернию / А. Киркор // Этнографический сборник. – 1858. – Вып. 3. – С. 115 – 276.

19. Корева, А. Виленская губерния / А. Корева. – СПб. : Тип. И. Огризко, 1861. – 820 с.

20. Кулишер, М. И. Очерки сравнительной этнографии и культуры / М. И. Кулишер. – СПб. : Тип. И. Н. Скороходова, 1887. – 287 с.

21. Лескинен, М. В. Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в.: «другой» сквозь призму идентичности / М. В. Лескинен. – М. : Индрик, 2010. – 368 с.

22. Мостовский, М. Этнографические очерки России (учебное пособие) / М. Мостовский. – М. : Университетская тип., 1874. – 152 с.

23. Народы России : этнографические очерки. – СПб. : Тип. Тов-ва «Общественная польза», 1878. – Т. 1. Великоруссы. Малороссы. Белоруссы. Поляки. Латыши. Литовцы. Финны. Эсты. Ливы. Мордва. Черемисы. Зыряне. Вотяки. Евреи. Молдаване. Цыгане. Болгары. – 498 с.

24. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. – Ф. 588. Оп. 2. – Ед. хр. 2019. Атлас с замечаниями З. Доленги-Ходаковского.

25. Черты из истории и жизни литовскаго народа. – Вильно : Тип. О. Завадского, 1854. – 149 с.

26. Podbereski, R. Listy o Białejrusi / R. Podbereski // Tygodnik Petersburski. – Rok 15 (1844). – Cz. XXX, № 79. – S. 470 – 472.

27. Podbereski, R. Listy o Białejrusi / R. Podbereski // Tygodnik Petersburski. – Rok 15 (1844). – Cz. XXX, № 82. – S. 489 – 490.

28. Syrokomla, W. Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna : w 2 t. / W. Syrokomla. – Wilno : Nakładem A. Assa, 1857. – T. 1. Troki, Stokliszki, Jeźno, Punie, Niemież, Miedniki, etc. – 188 s.

29. Tyszkiewicz, K. Wilija i jej brzegi : pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym / K. Tyszkiewicz. – Drezno : Nakładem J. I. Kraszewskiego, 1871. – 362 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается история сравнительного этнографического изучения белорусов и литовцев в XIX в., направленного на выяснение их общих и отличительных черт.

SUMMARY

The article discusses the history of comparative ethnographic study of Belarusians and Lithuanians in the XIX century, aimed at clarifying their common and distinctive features.

***Высоцкая М. С.***

# ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ БРАСЛАВСКОГО МУЗЕЙНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Главная задача всех музеев – это учёт, сохранение, изучение и популяризация культурного и исторического наследия через музейный предмет. История создания музеев в Браславе началась в 1982 г. Первоначально деятельность учреждений была направлена в первую очередь на создание экспозиции и знакомство с ней посетителей.

На сегодняшний день музеи Браслава предлагают широкий спектр услуг, в частности экскурсионное обслуживание, практикумы и мастер-классы по традиционным ремёслам, лекционные занятия, выездные экскурсии и другие виды.

Научно-исследовательская деятельность подобных учреждений зависит от их типа. Музеи Браслава относятся к комплексному типу, поэтому работа ведётся прежде всего в направлении изучения истории, этнографии и краеведения региона, его традиционной культуры.

Фонды Браславского музея на момент открытия составляли около 4 тысяч экспонатов. На сегодняшний день эта цифра достигает более 26 тысяч предметов [1]. Пополнение фондов происходит после изучения истории поступающих экспонатов, исследовательской работы на предмет их важности и значимости для коллекции и истории края.

Фонды Браславского музея включают 29 коллекций подвижных историко-культурных атрибутированных ценностей. Сохранение музейного фонда ведётся в целях развития культуры, науки, изучения знаний о природе и окружающей среде, искусстве, литературе, этнографии, истории и обществе. Это объёмный материал, отражающий историю и культуру Браславщины, начиная с момента, когда первый человек появился на Поозерье, и заканчивая современностью. Фондовая работа – наиболее значимый пласт исследовательской деятельности специалистов музея.

Одной из самых ценных является археологическая коллекция, насчитывающая более 2 тысяч единиц. Часть экспонатов сейчас хранится в фондах и представлена в экспозициях музейного объединения. Среди них есть редкие и уникальные находки: крест-энколпион, шахматная фигурка, выточенная из кости, подвески в виде животных и птиц, датируемые X – XIII вв., кости крупных животных с руническими надписями и рисунками.

Коллекция истории техники содержит полноценные сборы фотоаппаратов, часов, радиоприёмников, а также механизм для изготовления конфет XIX в., найденный местным жителем в металлоломе и переданный в фонды музея.

Фонды содержат и коллекции вспомогательных исторических дисциплин. Так, коллекция нумизматики представляет многие страны мира, начиная со Средневековья до современности, и составляет около 1 500 монет. Здесь находится орден Александра Невского, медаль «За переход на шведский берег»; значительное и собрание наград Великой Отечественной войны. В некоторых из них содержатся драгоценные металлы, поэтому эти музейные предметы подлежат специальному учёту (ежегодная инвентаризация, апробация при новых поступлениях, регулярная статистическая отчётность о движении драгоценных металлов). Данную спецкатегорию дополняют предметы, выполненные полностью либо частично из драгоценного металла: серебряные портсигары, оклад иконы, покрытый сусальным золотом, монеты. Всего в фондах содержится около 2 700 г золота и серебра [1].

Кроме того, в музее представлены коллекции этнографических предметов и музыкальных инструментов; изобразительного искусства (более тысячи музейных предметов, включающих живопись, скульптуру и графику); деревянных скульптур П. И. Зелявского – мастера инситного искусства.

Содержание фондов высоко оценено на государственном уровне. 233 музейных предмета внесены в Государственный каталог Республики Беларусь как особо ценные и уникальные [1].

Научное направление деятельности музея представляют исследования в области этнографии, краеведения, истории и культуры. В данном аспекте сотрудники работают по следующим направлениям: Первая мировая война и её последствия для территории Браславского региона; Великая Отечественная война; верования и особенности конфессиональной сферы на Браславщине; традиционная культура региона.

Изучение материального и нематериального культурного наследия на сегодняшний день имеет значительный результат. Исследования в области

сохранения подвижных историко-культурных ценностей позволяют формировать необходимую документальную базу, учёт которой ведётся в Министерстве культуры Республики Беларусь.

Сотрудниками музея восстановлена аутентичная коллекция традиционного костюма Браславщины. На работу в данном направлении были выделены средства из фонда Президента Республики Беларусь. Результаты данной исследовательской деятельности нашли отражение в книге «Традыцыйнае адзенне Віцебшчыны».

Брендовым мероприятием, организуемым учреждением, является праздник средневековой культуры «Меч Брачыслава», который собирает клубы исторических реконструкций из разных стран. Для организации этого праздника проводится предварительная исследовательская работа по соответствующему историческому периоду. Мероприятие носит культурно-образовательный характер.

Значимой является работа в области исследования нематериального наследия. Внимание сотрудников музея уделялось изучению инситного искусства Браславщины, спирального плетения, традиции писанок Витебского Поозерья, практик соломоплетения (подано на включение в список ЮНЕСКО). Данные виды декоративно-прикладного искусства вошли в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь [1].

Вторая мировая война стала самой разрушительной в XX в., унесла жизни многих миллионов людей. В историко-краеведческом музее хранят и увековечивают историю Браславщины и соседних регионов. С этой целью здесь ведется постоянная работа в различных направлениях.

Под девизом «Ніхто не забыты – нішто не забыта» сотрудниками учреждения ведётся работа по восстановлению событий военных лет. Одной из форм такой работы является посещение участников военных действий, тыловиков, детей войны и создание «Архива воспоминаний». Сохранилось много материальных свидетельств военного времени: документы, фотографии, награды, личные вещи и многое другое. Особенно важно успеть зафиксировать воспоминания последних свидетелей Великой Отечественной войны. Во время посещений ведутся видео и аудиозаписи, собираются фотографии и другие материалы. По каждому посещению пишутся отчёты, из которых и формируется «Архив воспоминаний».

С целью сбора информации о событиях войны хранителем фондов совместно с научными сотрудниками проведены экспедиции по территории Бра-

славского района (д. Заеленцы, а/г. Дрисвяты, г. п. Видзы), позволившие выявить свидетелей военного времени, записать воспоминания. Так, соседка Анастасии Жуковой рассказала о важных и интересных моментах из жизни Анастасии Антоновны: о нелёгкой судьбе медсестры из Дома малютки, которая в тяжёлые военные годы растила, воспитывала и оберегала около 30 детей [1].

Во время экспедиции в деревне Заеленцы научные сотрудники музея пообщались с Николаем Никитиным. В годы войны ему было 10 лет. Поэтому информация, полученная в ходе беседы, раскрывает тему войны с точки зрения ребёнка. Глазами детей военные события выглядели несколько другими. Результаты экспедиций являются частью исследовательской работы на тему «Великая Отечественная война на Браславщине», которая будет проводиться в течение следующих лет.

Продолжением исследовательской деятельности в направлении военной тематики является поисковая деятельность, которую сотрудники музея ведут совместно со специалистами отдела идеологической работы, культуры и по делам молодёжи. Это поиск мест захоронения воинов и местных жителей, погибших в годы Великой Отечественной войны. За последние три года было более 50 таких запросов [1]. Поступают запросы и из других стран. Часто люди, проживающие в США, Германии, Англии, просят отыскать сведения о родственниках или знакомых, подтвердить достоверность фактов или документов.

В музей часто попадают вещи, о которых ничего не известно и которые зачастую могут иметь богатую историю. В этом направлении научные сотрудники также ведут исследовательскую работу. В частности, в музей была передана печать от частного коллекционера из России. На ней изображён исторический герб Браслава [1]. Сотрудникам предстоит выяснить, имеет ли данная печать какое-либо отношение к истории города.

Значительная исследовательская работа проводится по изучению православия на Браславщине. Фондовые коллекции сохраняют также артефакты еврейской культуры – неотъемлемого сегмента не только региональной, но и общегосударственной истории. В данном направлении музеем активно ведётся исследовательская деятельность.

Специалисты музея принимают участие в международных научно-практических конференциях, проводимых как в Беларуси, так и в странах ближнего и дальнего зарубежья. В 2016 – 2017 гг. представитель музея принимал участие в научно-образовательной школе «Россия и Беларусь: история

и культура в прошлом и настоящем» (г. Смоленск). В 2017 г. музейным объединением в рамках «Тыдняў устойлівага развіцця» проведена Международная научная конференция «Мікрагісторыя і гісторыя штодзённасці: новы погляд на гістарычную і культурную спадчыну», в которой приняли участие научные сотрудники и специалисты из России, Беларуси, Польши, Литвы, Латвии, Украины и других стран.

С учётом сложившейся эпидемиологической ситуации на сегодняшний день семинары, конференции и другие научные мероприятия проходят онлайн.

Музейным объединением завершена работа по реализации проекта «Вывучэнне і захаванне традыцыйных рамесных навыкаў жыхароў даліны Дзвіны/Даўгавы і перадача іх будучаму пакаленню" в рамках «Программы трансграничного сотрудничества Латвия – Литва – Беларусь на 2014 – 2020 годы». В рамках этого проекта в 2019 г. прошла научная конференция с участием специалистов из Литвы и Латвии, в которой приняли участие и сотрудники музеев Браслава, были организованы экспедиции и семинары.

Летом 2020 г. состоялся онлайн-семинар «Шлях Скарыны: Полацк – Вільня» в рамках международного гуманитарного проекта «Репрезентация наследия Ф. Скорины на основе концепции европейского культурного пути», в котором приняли участие специалисты Европейского гуманитарного университета, гимназия им. Щукина, Полоцкий государственный университет, Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник. Браславское музейное объединение является одним из партнёров этого гуманитарного проекта.

В июне 2021 г. прошла трёхдневная Международная онлайн-конференция «Историческое и культурное наследие евреев в Беларуси сквозь века» с участием сотрудников фондов музейного объединения, Российской академии наук, Польской академии наук, Национальной академии наук Беларуси, университетов Германии, США, Великобритании, Литвы, Израиля, Польши. В декабре 2021 г. Браславское музейное объединение принимало участие в научно-практической конференции «Віцебскія старажытнасці», организатором которой выступил Витебский областной краеведческий музей.

За 2016 – 2020 гг. сотрудниками научно-исследовательского учреждения культуры «Браславское районное объединение музеев» подготовлено более 100 работ и публикаций научного и краеведческого характера [1].

Музейное объединение плодотворно сотрудничает с Национальной академией наук Беларуси, Международным государственным экологическим

институтом имени А. Д. Сахарова, Белорусским государственным университетом, объединением «Белорусское географическое общество», учреждениями образований.

Специалисты музея отмечены благодарностью дирекции Института истории Национальной академии наук Беларуси за активную работу по изучению и сохранению истории Браславского региона.

Экспозиционная и выставочная деятельность невозможна без изучения музейного предмета; экскурсионное обслуживание – без знания и анализа исторических фактов и событий; оказание услуг по практикумам и ремесленным мастер-классам – без фиксации традиционных особенностей региона; квесты, обряды, интернет-рубрики – всё это строится на основе предварительно проведённой исследовательской работы, поскольку музеи выполняют в первую очередь образовательную и познавательную функции.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Даведачна-аналітычная інфармацыя Браслаўскага раённага аб'яднання музеяў за 2016 – 2021 гг. Рукапіс // Архіў навукова-даследчай установы культуры «Браслаўскае раённае аб'яднанне музеяў».

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматриваются ведущие аспекты научно-исследовательской деятельности Браславских музеев. Изучаются результаты в области сохранения историко-культурных ценностей традиционных особенностей данного региона для формирования необходимой документальной базы.

SUMMARY

This article discusses the leading aspects of the research activities of Braslav museums. The results in the field of preservation of historical and cultural values of the traditional features of this region are studied in order to form the necessary documentary base.

***Глазко А. Н.***

## ГОРОДСКАЯ ПОХОРОННО-ПОМИНАЛЬНАЯ ОБРЯДНОСТЬ БССР 2-Й ПОЛОВИНЫ 1980-Х – НАЧАЛА 1990-Х ГОДОВ: НОВАЯ ПОХОРОННАЯ СИМВОЛИКА И ЯЗЫК ТРАУРА

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Специфика городской похоронно-поминальной обрядности периода перестройки была обусловлена рядом факторов. На территории БССР начала появляться сеть государственных ритуальных бюро, сотрудники которых

принимали непосредственное участие в похоронной церемонии. Параллельно с этим осуществлялось строительство новых ритуальных учреждений, массовое производство похоронной продукции и реорганизация городских кладбищ. На примере поминальной обрядности указанного периода наблюдается расхождение между государственной политикой памяти и формирующимся общественным запросом на обсуждение исторических событий, связанных с массовыми смертями. В постсоветский период они были преобразованы в новые стратегии коллективного горевания, мемориализации и разговора о смерти.

У белорусских этнологов 2-й половины 1980-х годов уже имелся опыт изучения городских похоронно-поминальных обрядов. Но, как и в предыдущие десятилетия, документация данных процессов имела выборочный характер. Исследования представляли собой описание и анализ только тех похоронно-поминальных действий, которые существовали в рамках социалистической обрядности.

Основное различие в городской похоронной обрядности наблюдается именно в том, как проводились похороны известных людей (политиков, учёных, военных, художников и поэтов) и рядового населения. Похоронная церемония, которая устраивалась в случае смерти публичного человека, была нерелигиозной и имела торжественный характер. Похороны и прощание с людьми, не входившими в данную категорию, зачастую проводились с участием священника или ксендза, с преимущественно религиозной, а не социалистической символикой. Об этом свидетельствуют и фотографии, сделанные на похоронах в конце 1980-х годов [1]. В ряде случаев наблюдается совмещение народной и советской гражданской традиций: на фотографиях с городских кладбищ можно заметить блюдце и рюмку, поставленные под советским пирамидальным надгробием (рисунок 1) [1].

Рисунок 1. Блюдце и рюмка у надгробия, г. Минск, 1988 г.

Похоронный обряд, организованный в городе, не подвергался жёсткой регламентации. В последнем изданном варианте общесоюзных рекомендаций по проведению похорон указывалось, что «для участников траурных церемоний, родных и близких покойного рекомендации к обряду “Похороны” носят добровольный характер» [2, с. 163]. Недостаточная разработанность социалистического похоронного обряда, стремление к устоявшимся обрядовых формам в кризисные моменты привели к тому, что даже в позднесоветское время похороны многих горожан проводились по традиционному сценарию.

Опрос, проведённый В. К. Бондарчиком в 1986 г., показал следующий уровень распространённости гражданского обряда похорон: 47,2% опрошенных жителей города за последние три года самостоятельно организовывали полностью нерелигиозный вариант обряда; 42,9% горожан проводили гражданский похоронный обряд с традиционными или религиозными обрядовыми элементами; 9,9% жителей городов организовывали традиционный похоронный обряд с полным соблюдением религиозных правил [3, с. 106]. Для сравнения, 93,6% опрошенных горожан, которые недавно вступили в брак, предпочли обычную или торжественную регистрацию в ЗАГСе без элементов традиционно-религиозного свадебного обряда [3, с. 100].

Сеть государственных бюро похорон появилась на территории СССР лишь в 1980-е годы. В БССР их распространение относится к середине – 2-й половине 1980-х годов [2, с. 163]. Деятельность советских похоронных бюро заключалась в оформлении документации, необходимой для захоронения, а также в выполнении ряда коммунально-ритуальных услуг: предоставлении катафалка или иного транспорта, оформлении могилы, организации музыкального сопровождения церемонии [4, с. 5].

В конце 1980-х годов на территории БССР появляется собственное производство ритуальных предметов. Массово изготавливаются надгробные памятники из искусственных материалов, имитирующих каменную поверхность [5, с. 3]. Цветы на траурных венках были из ткани, папиросной или писчей бумаги [1; 6, с. 9]. Для производства траурных лент или нарукавных повязок, применяющихся в позднесоветское время, использовали сатин или шелк [6, с. 47]. На надгробиях и гробах размещали изображения цветов, веток или растительный орнамент (рисунок 2) [1].

Рисунок 2. Крышка гроба с растительным орнаментом, г. Минск, 1980-е гг.

Гражданским похоронным обрядом руководила специально созданная при бюро комиссия, состоящая из представителей местной администрации, или распорядитель – отдельный сотрудник ритуальной службы. На эту должность могли назначать работников сферы культуры, преподавателей институтов или учителей, так как одной из главных характеристик руководителя обряда считалось умение владеть речью – способность подобрать подходящие слова при общении с родственниками, незаметно управлять производимыми во время похорон действиями. Именно руководитель начинал и оканчивал церемонию прощания краткой речью, например: «Пусть добрая память [ФИО умершего человека] навечно сохранится в наших сердцах» [3, с. 251].

Слово являлось важной составляющей советского похоронного обряда, о чём свидетельствует и традиция написания некрологов и эпитафий. Изменение формы и размера городских надгробных памятников в 1980-е годы позволило размещать на них объёмный текст (рисунок 3).

Рисунок 3. Типовые надгробия позднесоветского периода, г. Минск, Восточное кладбище. Фото автора

Организатор похорон отвечал и за гражданскую панихиду, которая заключалась в произнесении речей о трудовой или общественной деятельности

умершего человека. Ранее прощание происходило в квартире, доме или в общественных пространствах, не предназначенных для подобных мероприятий: в клубах, залах заводов, на кладбище, реже – в церкви. В 1980-е годы в белорусских городах были созданы дома траура для проведения гражданского варианта панихиды – через 20 лет после появления первого в БССР Дома счастья, предназначенного для организации свадеб [7, с. 37].

Дома траура могли располагаться на территории кладбищ. В 1986 г. на Северном кладбище в Минске был открыт первый в БССР крематорий, где располагались ритуальные залы для прощания. Рядом с помещениями для проведения гражданской панихиды высаживали плакучие ивы – деревья, которые в традиционном мировосприятии ассоциировались со смертью и воскресением [2, с. 164]. На территории минских кладбищ, действующих в советское время, например, кладбища Крупцы или военного кладбища, высаживали ряды туй, имеющих схожую символическую нагрузку (рисунок 4). Туи, как и другие вечнозелёные растения (ель, сосна, тис), использовались и при оформлении траурных венков [2, с. 175], а еловые ветки бросали на землю перед траурной процессией [3, с. 252].

Рисунок 4. Аллея туй, г. Минск, Военное кладбище. Фото автора

Изменение внешнего вида кладбищ также связано с постепенным прекращением огораживания семейных участков и отдельных могил. Ограниченная площадь городских кладбищ способствовала созданию колумбариев. Необходимость отказа от могильных оград также объяснялась тем, что это мешает планировке городских кладбищ, портит их общий вид, а также затрудняет доступ к захоронению и препятствует поддержанию порядка на участке. Надгробные памятники известных людей перестали огораживаться и по причине того, что масштабные надгробия со скульптурными элементами становились объектами гражданского паломничества.

В деревенской местности могильные ограды помимо символического значения, связанного с представлением о загробной жизни, имели и практическую значимость. В городской среде первостепенным являлось построение ограды вокруг всей территории кладбища. Делалось это как для отделения данного участка от остального пространства города, так и для облегчения его охраны в часы закрытия.

Городским кладбищам придавался образ парка или мемориального сквера, на их территории проходили массовые поминальные мероприятия. Описание поминальных дней ограничивалось мероприятиями, связанными с событиями Великой Отечественной войны [8, с. 5; 9, с. 270 – 276]. Тем не менее, во время празднования дня памяти 8 мая рекомендовалось поминать близких родственников, а также известных жителей населённого пункта.

Представление о вечной памяти как способе достичь бессмертия повсеместно присутствует в советской поминальной обрядности. Но в позднесоветский период смерть, траур и память описываются при помощи фитонимической лексики, что ближе к религиозному пониманию смерти как перехода в новое состояние через воскрешение. Упоминается важность проведения дня памяти именно в весенний период: «Весенней порой, когда пробуждается природа, когда молодые побеги набирают силы, когда торжествует жизнь, мы приходим сюда, на это святое для каждого из нас место, чтобы вспомнить тех людей, которые когда-то были среди нас» [10, с. 3]. В этом же тексте умершие дети сравниваются с цветами: «Мы разделяем с вами боль вашу о потере детей, которые, как цветы весенней порой, взошли к жизни, но им не суждено было расцвести» [10, с. 6].

Публичное обсуждение аварии на Чернобыльской атомной электростанции (ЧАЭС), а также проведение дней памяти людей, пострадавших от радиации, не представлялись возможными. Заметки о Чернобыле, которые публиковались в газетах в 1988 – 1989 гг., не затрагивали проблему мемориализации [11, с. 10 – 12]. Позже был издан ряд брошюр о том, как говорить о последствиях аварии на ЧАЭС. Например, в сценарии мероприятия «Чернобыль: два цвета времени» предлагалось вспомнить погибших ликвидаторов торжественными словами о вечной памяти и безмерной благодарности живых. В тексте мероприятия размещалось стихотворение, в котором понятие вечной памяти выражено через образы акации и бессмертника [12, с. 21].

Сакральное значение растений и связанные с этим метафоры особенно часто встречаются в материалах начала 1990-х годов. Например, в текстах о последствиях аварии на ЧАЭС обыгрывается второе название полыни –

«чернобылка», «чёрная быль» [13]. Данный топоним и его привязка к трагическим историческим событиям объяснялись через отрицательные характеристики полыни: «Горька на вкус полынь-трава. Чернобылка – её разновидность. Отсюда и название некогда древнего поселения – Чернобыль. Чернобыль...» [12, с. 21]. В более позднее время Чернобыль ассоциировали и с апокалиптической звездой Полынь, упоминаемой в тексте Библии [14].

Значительная часть сведений о том, как проходила подготовка к захоронению людей, умерших от лучевой болезни, сам «чернобыльский» похоронный обряд и следовавшее за ним поминовение, встречается в источниках личного происхождения. Захоронение в металлическом гробу, заливка могилы бетоном рассматривались как препятствие естественному процессу прощания и упокоения: «Так требовала санэпидстанция, и я думал об этом с горечью, ибо земле таким образом помешали сделать её извечную и нужную работу – превращение тела умершего в прах» [15, с. 237]. На Митинском кладбище в Москве, на территории которого захоронена большая часть ликвидаторов аварии на ЧАЭС, есть и могилы белорусов: пожарного Василия Ивановича Игнатенко, охранницы Екатерины Александровны Иваненко. На их могилы в знак скорби приносили большое количество цветов (траурные букеты, венки с красными лентами, горшки с живыми растениями), что позволяло хотя бы частично восстановить привычный порядок похоронного обряда [15, с. 236].

С 1990-х годов государственная политика памяти начала включать в себя мемориализацию войны в Афганистане, в которой участвовали и белорусские военные. Предполагалось, что в книги памяти, по большей части состоящие из информации о Великой Отечественной войне, будут включены и имена участников военных действий в Афганистане [16]. Тем не менее, значительная часть памятников и мемориальных табличек с именами людей, погибших в Афганистане, были установлены после 1991 г. В этот период сохранение памяти происходило через использование религиозных образов (сравнение погибших людей с христианскими мучениками), поэтому мемориальные ансамбли включали в себя скульптуры ангелов или интерпретации иконографических сюжетов.

Таким образом, городская похоронно-поминальная обрядность периода перестройки представляет собой различные варианты совмещения социалистической, религиозной и народной традиций. Особенность городского похоронного обряда указанного периода заключалась в более широком участии сотрудников ритуальной службы, что в первую очередь отразилось на мате-

риальной составляющей обряда. Наибольшие преобразования заметны в ландшафте городских кладбищ, что связано с появлением на территории БССР специализированных помещений для организации церемонии прощания, а также необходимостью контроля территории захоронений в условиях городской среды. Форма и тематика городских мероприятий, связанных с поминанием, не изменилась, так как существующая поминальная политика не могла быть применена для мемориализации аварии на ЧАЭС и войны в Афганистане. По этой причине поминание умерших людей постепенно начало включать в себя новый, более метафоричный язык обсуждения смерти и траура, что особенно заметно в 1990-е годы.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Калекцыя «Апошні фотаздымак»: пахавальная фатаграфія ў сямейным архіве [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://veha.by/lp. – Дата доступу: 24.02.2022.
2. Рекомендации к обряду «Похороны» // Традиционные и новые обряды в быту народов СССР : сб. ст. / сост.: И. А. Крывелев, Д. М. Коган. – М., 1981. – С. 162 – 176.
3. Бондарчик, В. К. Обряд похорон / В. К. Бондарчик, Я. П. Липень // Праздники и обряды в Белорусской ССР / Академия наук Белорусской ССР, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1988. – С. 249 – 255.
4. Положение о домах и бюро похорон: утверждено Министерством бытового обслуживания населения БССР 12.12.89. – Минск : [б. и.], 1990. – 9 с.
5. Рекомендации по изготовлению памятников из искусственных материалов / М-во бытового обслуживания населения БССР, Белорусский проектно-технологический и конструкторский институт «Белбыттехпроект». – Минск : Белбыттехпроект, 1988. – 37 с.
6. Производственные нормы расхода материалов на изготовление ритуальных изделий: утверждено Министерством бытового обслуживания населения БССР 01.12.88. – Минск : [б. и.], 1988. – 51 с.
7. Мелешко, А. А. Современные гражданские обряды и традиции / А. А. Мелешко. – Минск : Полымя, 1985. – 140 с.
8. Касперович, Г. И. Социалистическая обрядность: пропаганда, внедрение (материал в помощь лектору) / Г. И. Касперович, Т. И. Стружецкий. – Минск : Правление общества «Знание», 1987. – 24 с.
9. Минько, Л. И. День памяти / Л. И. Минько // Праздники и обряды в Белорусской ССР / ред. В. К. Бондарчик. – Минск, 1988. – С. 270 – 276.
10. Сценарий проведения дня памяти на гражданском кладбище / Районный организационно-методический центр отдела культуры Столбцовского райисполкома. – Минск, 1990. – 7 с.
11. Адамович, А. «Честное слово, не взорвётся!»: разговор с академиком В. Легасовым о последствиях аварии на ЧАЭС / А. Адамович // Московские новости. – 1988. – 17 июля. – С. 10 – 12.
12. Чернобыль: два цвета времени (методические рекомендации для преподавателей средних специальных учебных заведений) / М-во высшего и среднего специального

образования БССР, Республиканский учебно-методический кабинет по среднему специальному образованию ; сост.: Т. В. Гришук. – Минск : [б. и.], 1987. – 50 с.

13. Законнікаў, С. Заклінанне / С. Законнікаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 150 с.

14. Шамякін, І. Злая зорка / І. Шамякін. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. – 366 с.

15. Медведев, Г. Чернобыльская хроника / Г. Медведев. – М. : Современник, 1989. – 239 с.

16. Об издании в республике книг памяти: постановление Совета Министров Республики Беларусь, 27 мая, 1991 г., № 203 [Электронный ресурс] // Архив права Беларуси за 1991 г. – Режим доступа: http://pravo.levonevsky.org/bazaby11/republic64/text007.htm. – Дата доступа: 24.02.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные тенденции городской похоронно-поминальной обрядности БССР середины 1980-х – начала 1990-х годов. В частности, описаны изменения похоронной атрибутики, связанные с появлением на территории БССР похоронных бюро. Отмечены и преобразования в планировке городских кладбищ, что также повлияло на похоронную обрядность указанного периода. Анализируется позднесоветский коммеморативный язык и связанная с ним символика.

SUMMARY

The article discusses the main trends in the urban funeral and memorial rituals of the BSSR in the mid-1980s – early 1990s. Changes in funeral paraphernalia are associated with the creation of specialized ritual institutions in the BSSR. The funeral rituals of this period were also influenced by transformations in the planning of city cemeteries. The article also analyzes the late Soviet commemorative language and its symbolism.

***Грицкевич Д. С.***

# «ЯВИЛОСЬ ЛИХОЕ ПОВЕТРЕЕ В ПОЛОТЦКУ»: ЭПИДЕМИИ КАК ЧАСТЬ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ ПОЛОЧАН XVI – XVIII ВВ.

*Институт истории НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Эпидемии, поветрие, мор, зараза, повальная болезнь – упоминание этих терминов в письменных источниках прошлого подразумевает вспышку инфекционного заболевания, отличающегося высокой степенью заразности и смертоносности. Население прошлых столетий зачастую подвергалось эпидемическим заболеваниям, негативные последствия которых не только сказывались на повседневной жизни регионов, но и вносили изменения в международные политические и экономические отношения. В статье представлен

обзор основных эпидемических процессов, происходивших в городе Полоцке XVI – XVIII вв., затрагиваются вопросы влияния повальных болезней на повседневную жизнь городского населения.

Для Полоцка 1-й половины XVI в. характерны события, повлёкшие за собой серьёзные изменения в социально-экономической и политической жизни. В это время город оказался в центре военных конфликтов между Великим Княжеством Литовским (ВКЛ) и Великим Московским Княжеством. Претензии Ивана XIII на владение Полоцком вылились в ряд военных походов на город (1501, 1512 – 1513, 1514, 1518 гг.). Однако Полоцк по-прежнему оставался крупным экономически развитым центром, который поддерживал связи с городами Восточной и Центральной Европы. К середине XVI в. Полоцк состоял из замка и пяти посадов: Великого, Заполотского, Островского, Экиманского и Слободского. Его население составляло 12 – 13 тысяч человек. Экономика города была представлена внешней и внутренней торговлей, постепенно возникали ремесленные цеха [2, с. 226 – 228].

Летописные упоминания о возникновении эпидемий в городе относятся к периоду Ливонской войны (1558 – 1583). Стратегически выгодное положение Полоцка позволяло в результате его захвата открыть путь Московскому княжеству к инфлянтским территориям. План по захвату города начал осуществляться 31 января 1563 г., когда московское войско подошло к стенам Полоцка. В результате осады полочане были вынуждены пойти на сдачу города 15 февраля 1563 г. [12, с. 58, 62, 65].

После двухнедельной осады в Полоцке произошла вспышка инфекционного заболевания. Согласно Псковской летописи, *«в лето 7071 … и как город взяв князь великий поехал к Москве, а в городе оставил воевод и детей боярских, и бысть мор, и много людей мерло и детей боярских»* [7, с. 314]. Летописец не указывает на симптомы болезни, поэтому говорить о её этиологии сложно. Однако, по мнению К. Г. Васильева и А. Е. Сегал, это мог быть сыпной тиф [1, с. 44].

Более масштабная эпидемия вспыхнула в Полоцке спустя несколько лет, о ней сохранились следующие сведения: *«Того ж месяца Августа явилось лихое поветрее в Великом Новгороде, в Полотцку, в Озерищах, на Невеле, в Луках Великих, в Торопце, и многие люди знамением умирали; в Полоцку ж и в Торопце и на Луках на посадех и в уездех попы померли, и не было кому мёртвых погребати, а посыланы попы в те городы из иных городов»* [8, с. 281]. Об этой же эпидемии сообщает псковский летописец: *«В лето 7074 (1566). Тое же осени был мор в Полоцку, много людей вымерло, и архиепи-*

*скоп Трифон преставися Полоцкой, и был мор до Николина дни до осенняго, да престал; а на весну приде мор в Озерища городок, и вымерло много, мало осталося; потом прииде мор на Луки, и в Торопец, и в Смоленско, и по многим местом гнев Божий был велик»* [7, с. 317].

Факт распространения эпидемии также подтверждают записи Ливонской хроники Рюссова, в тексте которой сообщается, что вспыхнувшее весной 1566 г. поветрие под Ревелем привело к множеству смертей среди воинов, знати, простолюдинов. Из Эстонии заболевание вскоре перебралось в Новгород, Полоцк, Озерище, Торопец, Смоленск и Можайск [10, с. 157].

Анализ записи указывает на то, что эпидемия имела большую территорию распространения, силу воздействия и число жертв. Историк медицины В. Эккерманн связывает мор в Полоцке со свирепствовавшей в Западной Европе в 1564 – 1566 гг. бубонной чумой. В этот период болезнь охватила города Испании, Франции, Англии, Швейцарии и Германии и в итоге появилась на территории Восточной Европы [11, с. 43]. Об эпидемиях середины XVI в., бытовавших в польских городах, пишет историк Ф. Гедройц. В 1561 – 1564 гг. моровое поветрие бушевало в Варминском епископстве и на землях Великого Княжества Литовского, в 1565 – 1566 гг. заболевание распространилось на всю территорию Польши [14, с. 51].

Эпидемия, как и любое бедствие широкого масштаба, внесло негативные изменения в жизнь государств и обществ. Согласно Д. Баронасу, из-за вспыхнувшего в середине XVI в. морового поветрия был отменён сбор налогов, отложена отправка зерна в приграничные замки, а в 1565 г. из-за голода и эпидемии с Полоцком было нарушено транспортное сообщение, что в свою очередь привело к невозможности доставки оружия в захваченный русскими войсками город [13, с. 136].

К окончанию Ливонской войны король польский и великий князь литовский Стефан Баторий совершил военный поход на Полоцк с целью его отвоевания у великого князя московского Ивана XIV. В августе 1579 г. войска С. Батория обложили город. Стремительному завоеванию города препятствовало активное сопротивление московский войск, а также дождливая погода, которая привела к бездорожью и голоду в войсках С. Батория [6, с. 341 – 342].

Подробности осады Полоцка приведены в сочинении Р. Гейденштейна: *«Все эти неудобства увеличивались и тем, что вследствие весьма сильных и непрерывных дождей дороги так испортились, что вьючныя лошади, не имея возможности выкарабкаться из грязи, по большей части умирали от*

*истощения, и все дороги устланы были конскими трупами; с другой стороны в числе поляков и венгерцев находились такие люди, которые не задумывались есть мясо падших лошадей»* [4, с. 63 – 64]. Ещё больший урон санитарному состоянию города наносили непогребенные трупы, которые после взятия города оставались на улицах Полоцка: *«Прежде всего король хотел совершить богослужение и принести за настоящую победу благодарность Богу, но не мог войти в город вследствие сильного запаха от разбросанных повсюду трупов»* [4, с. 69].

Обострение эпидемиологической ситуации, антисанитария и военные разрушения не могли не привести к новой вспышке эпидемического заболевания в городе. О предположениях возникновения болезни и её симптомах сообщал Р. Гейденштейн: *«Около того же времени (1580) появившаяся в воздухе какая-то зараза, пришедшая сперва с востока, затем перенесённая в Италию и Францию и другия страны, распространившись по всей Европе, проявилась в Кракове, в Вильне, а оттуда дошла и до войска; зараза эта внушала не столько страх по какой-либо смертоносной силе своей, сколько удивление по быстроте своего развития. Сперва она по большей части охватывала ознобом спинной хребет, затем переходила у больных в головную боль и слабость; особенно болезнь эта была мучительна для груди; тех, которые в продолжение и 5 дней не умирали от нея, она изнуряла, превращаясь в лихорадку. Верного названия этой болезни не было найдено никакого. Король захворав и сам в Полоцке вышесказанной болезнью»* [4, с. 156 – 157].

Как можно заметить, Р. Гейденштейн, являвшийся современником происходящих событий, связывал появление эпидемии в Полоцке с эпидемией чумы, господствовавшей в Европе в 1564 – 1566 гг. Однако описание самой болезни ставит под сомнение данное утверждение. Наиболее вероятное предположение высказал В. П. Грицкевич, утверждая, что эпидемия 1580 г. – это сыпной тиф [5, с. 43].

Вступление города в XVII век характеризовалось процессом преодоления последствий Ливонской войны. В результате вовлечения Полоцка в военные действия 2-й половины XVI в. подорванным оказалось экономическое и военно-стратегическое значение города. Существенные изменения в конце XVI – 1-й трети XVII в. наблюдались в церковно-религиозной жизни Полоцка: на фоне конфессиональной борьбы между православными и униатами возрастала роль влияния иезуитов. С началом Смоленской войны (1632) между Речью Посполитой и Россией территория Полоцкой земли вновь ока-

залась вовлечена в боевые действия, в результате которых в 1633 г. на город напали российские войска и уничтожили посады [3, с. 232 – 234].

К 1600 г. относятся письменные упоминания о возникшем в Полоцке голоде и последовавшей за этим эпидемией. Согласно летописям, среди причин голода начала XVII в. можно выделить неблагоприятные метеорологические условия, которые привели к повсеместному неурожаю (*«Был большой голод вследствие сильных морозов»* [9, с. 457]), и нашествие саранчи (*«В 1600 году из Белоруссии и Литвы саранча пожаловала в Польшу»* [9, с. 471]).

Издание «Miesięcznik Połocki» сообщает, что распространившийся голод привёл к тому, что в надежде на пропитание в Полоцк прибывало население из окрестностей города. Обеспечением пищей нищих занимались представители иезуитского коллегиума, которые содержали 300-400 человек. Вспыхнувший вскоре мор, особенно затронувший представителей городской бедноты, привёл к 15 тысячам смертей [16, s. 81 – 82].

Ф. Гедройц связывает появление поветрия в Полоцке с бытовавшей в это время эпидемией в странах Западной Европы – Вармии, Пруссии, Ливонии. В одной только Риге жертвами эпидемической болезни стало 30 тысяч, а во всём регионе 100 тысяч человек [14, s. 53]. Однако моровое поветрие в Полоцке мог также вызвать продолжительный голод и повышенная смертность, которые привели к антисанитарии и вспышке инфекционного заболевания.

Если в случае с возникновением эпидемии 1600 г. остаются вопросы, то появление морового поветрия в 1620-х годах предельно ясно. В 1622 г. эпидемия появилась в городах польского и русского государств. Распространению эпидемии способствовали послы, которые возвращались из Варшавы в свои города после прошедшего в 1622 г. вального сейма. Вскоре болезнь появилась в Плоцке, Гродно, Вильнюсе (1624 – 1625), Бресте, Полоцке и Несвиже, где с 7 октября по 13 ноября погибло 500 человек [14, s. 54].

Со 2-й половины XVII в. Полоцк вновь выступил ареной военных действий. Самым тяжёлым периодом для города становится война Речи Посполитой с Российским государством 1654 – 1667 гг. В начале конфликта Полоцкую землю заняли русские войска, которые установили свою власть. В конце 1650-х годов на территории, подвластной царскому правлению, вспыхнуло шляхетское восстание, имевшее место и на Полотчине. Несмотря на то, что полоцкие купцы старались поддерживать торговые связи с Ригой, город находился в упадочном экономическом положении. В это же время наблюдался отток населения, часть горожан бежала от войны в другие горо-

да, а часть была переселена в Россию. Полоцк вернулся под юрисдикцию Речи Посполитой только в 1667 г. В результате военных действий население города потеряло более 90% жителей, разрушения были настолько серьёзны, что король Речи Посполитой Ян Казимир освободил город от уплаты налогов на четыре года [3, с. 234 – 235].

Военные лихолетья принесли горожанам ряд бедствий: в 1663 г. в Полоцке вспыхнул пожар, уничтоживший практически весь город, оставив только замок, а в 1662 – 1663 гг. начались голод и мор, жертвами которых стали около 14 тысяч человек [17, s. 205]. Причина возникновения морового поветрия достоверно не известна, однако можно предположить, что голод, антисанитария, недостаток продовольствия и чистой питьевой воды могли привести к вспышке инфекционного заболевания.

Военные действия Северной войны 1700 – 1721 гг. не были настолько разрушительны для Полоцкой земли, как войны предыдущих столетий. В 1705 г. в городе находилась российская армия, куда вскоре прибыл Пётр I. Шведское наступление в 1706 г. прошло южнее от Полоцкой земли, тем самым город не был разорён боевыми действиями [3, с. 236].

Именно в это время из европейских городов в Полоцк пришла новая эпидемия. Как сообщает А. Мариани, чума, распространившаяся на территории Прибалтийских стран в начале XVIII в., являлась продолжением эпидемии, бушевавшей на территории Центральной Азии с конца XVII века. После появления первых эпидемических очагов в 1702 г. чума проникла на территорию Подолья и Волыни, затем были заражены территории Малопольского, Великопольского, Мазовецкого воеводств. Случаи эпидемии были зафиксированы в прибалтийских городах, в том числе в Кёнигсберге. Распространение эпидемии происходило не только по коммуникационным и торговым путям, болезнь проникала в страны и города вместе с войсками, участвующими в Северной войне. На появление поветрия в землях бывшего Великого Княжества Литовского повлияло несколько факторов: голод, вызванный холодной зимой, и перенаправление Петром I русских войск, которые, вероятно, являлись носителями заболевания. Отступая вдоль Двины, русская армия распространяла эпидемию среди населения Даугавпилса, Полоцка и Витебска [15, s. 66 – 67]. Согласно В. П. Грицкевичу, в 1710 г. в результате эпидемии в Витебске погибло не менее тысячи человек. В Полоцке поветрие мешало работе учебных заведений [5, с. 46].

Таким образом, в материалах письменных источников сохранились известия о семи достоверных случаях эпидемических заболеваний, которые

Полоцк пережил в XVI – XVIII вв. Анализ текстов позволил выделить факты существования локальных эпидемических очагов, возникших ввиду военных действий и повлёкших за собой ухудшение санитарного состояния города. Периоды, когда очагом распространения эпидемических заболеваний становился Полоцк, датируются 1563, 1580 и 1662 – 1663 годами.

Моровое поветрие 1563 г. являлось последствием продолжительной осады города в период Ливонской войны. Жертвами болезни становились не только горожане, но и представители высших сословий – «дети боярские». По предположению историков медицины, заболевание могло относиться к типу тифозных инфекций. К возникновению эпидемического заболевания, вспыхнувшего в Полоцке в период его осады С. Баторием (1579), привело резкое ухудшение санитарно-гигиенического состояния города. Описание основных симптомов (лихорадка, головная боль и слабость) позволяет диагностировать вспышку болезни тифозной этиологии. В 1662 – 1663 гг. Полоцк охватил пожар, уничтоживший его большую часть, жертвами голода и последующего мора стали 14 тысяч человек.

Остальные случаи повальных болезней можно классифицировать как последствия занесения инфекций из удалённых эпидемических очагов, находящихся в соседних государствах. Ситуации, когда поветрия проникали в Полоцк из европейских городов, зафиксированы в 1565 – 1566,1622 и 1710 годах.

Историки медицины приходят к мнению, что заболевание 1565 – 1566 гг., поразившее не только население Полоцка, но и жителей ряда соседних городов русского государства, имело форму бубонной чумы, господствовавшей в данный период в странах Западной Европы. Повседневная жизнь полочан в это время была нарушена катастрофическими последствиями эпидемии: отмечалась высокая смертность среди представителей духовенства, а также проблемы с транспортировкой оружия в захваченный русскими войсками город. Распространению эпидемии, вспыхнувшей в 1622 г. в Полоцке, поспособствовали послы, возвращавшиеся в свои города после Вального сойма в Варшаве. Поветрие было также зафиксировано в Плоцке, Гродно, Вильнюсе, Бресте и Несвиже. Ухудшение эпидемиологической обстановки в городе начала XVIII в. было связано с последствиями Северной войны. Основным путем проникновения эпидемии в города, помимо торгового, было передвижение войск Петра I через Даугавпилс, Полоцк и Витебск в 1710 г. Стабилизацию обстановки замедлял повсеместный голод. Помимо высокой смертности, в Витебске в это время погибло не менее тысячи человек, повет-

рие нарушало привычное течение жизни городов. Например, в Полоцке в 1710 г. посещение учебных заведений было ограничено.

Неоднозначным остаётся лишь один эпизод морового поветрия, вспыхнувшего в Полоцке в 1600 г. В это время среди городского населения распространился продолжительный голод, который мог привести к резкому скачку смертности среди полочан. Тогда же повальные эпидемии бушевали в городах Вармии, Пруссии и Ливонии и потенциально могли быть занесены в Полоцк через торговые пути.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Васильев, К. Г. История эпидемий в России / К. Г. Васильев, А. Е. Сегал. – М. : Медгиз, 1960. – 397 с.
2. Воронин, В. А. Полоцк в составе Великого Княжества Литовского / В. А. Воронин // Полоцк: Полоцк и Полоцкое княжество (земля) в IX – XIII вв., летопись древних слоёв, Полоцк и его округа в XIV – XVIII вв., ремесло, денежное обращение и торговые связи Полоцка в средневековье (по данным археологии, нумизматики и письменных источников), культура и просвещение в средневековом Полоцке / О. Н. Левко [и др.] ; редкол.: А. А. Коваленя (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2012. – С. 219 – 232.
3. Воронин, В. А. Полоцк в составе Речи Посполитой / В. А. Воронин // Полоцк: Полоцк и Полоцкое княжество (земля) в IX – XIII вв., летопись древних слоёв, Полоцк и его округа в XIV – XVIII вв., ремесло, денежное обращение и торговые связи Полоцка в средневековье (по данным археологии, нумизматики и письменных источников), культура и просвещение в средневековом Полоцке / О. Н. Левко [и др.] ; редкол.: А. А. Коваленя (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2012. – С. 232 – 237.
4. Гейденштейн, Р. Записки о Московской войне (1578 – 1582) / Р. Гейденштейн. – СПб. : Тип. М-ва внутренних дел, 1889. – 309 с.
5. Грицкевич, В. П. С факелом Гиппократа / В. П. Грицкевич. – Минск : Наука и техника, 1987. – 271 с.
6. Ермаловіч, М. І. Беларуская дзяржава Вялікае княства Літоўскае / М. І. Ермаловіч. – Мінск : Белліт-фонд, 2000. – 448 с.
7. Полное собрание русских летописей / сост. Археографической комиссией. – СПб. : Тип. Э. Праца, 1848. – Т. 4. Новгородские и Псковские летописи. – 360 с.
8. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией : в 39 т. / ред. А. И. Тимофеев. – СПб. : Тип. Императорской академии наук, 1876. – Т. 3. – 1052 с.
9. Сапунов, А. П. Витебская старина : в 5 т. / А. П. Сапунов. – Витебск : Тип. Губернского правления, 1883. – Т. 1. – 668 с.
10. Чешихин, Е. В. Сборник материалов и статей по истории Прибалтийского края : в 4 т. / Е. В. Чешихин. – Рига : Тип. А. И. Липинского, 1880. – Т. 3. – 638 с.
11. Эккерман, В. Материалы для истории медицины в России / В. Эккерман. – Казань : Тип. В. М. Ключникова, 1884. – 55 с.

12. Янушкевіч, А. М. Вялікае Княства Літоўскае і Інфлянцкая вайна 1558 – 1570 гг. / А. М. Янушкевіч. – Мінск : Медысонт, 2007. – 356 с.

13. Baronas, D. Choroby i epidemie / D. Baronas // Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego: analizy i obrazy / V. Ališauskas [i in.] ; red.: V. Ališauskas [i in.]. – Kraków, 2006. – S. 131 – 142.

14. Giedroyć, F. Mór w Polsce w wiekach ubiegłych / F. Giedroyć. – Warszawa : Kronice lekarska, 1899. – 140 s.

15. Mariani, A. Jezuici prowincji litewskiej wobec epidemii dżumy z lat 1708 – 1711 / A. Mariani // Zapiski historyczne. – 2016. – № 2. – S. 65 – 104.

16. Miesięcznik Połocki : w 4 t. – Połock : Druk. Akademiczna, 1818 – 1820. – T. 1. – 1818. – 308 s.

17. Załęski, S. Jezuici w Polsce : w 5 t. / S. Załęski. – Kraków : Druk. W. Anczyca, 1900 – 1908. – T. 4. Dzieje 153 kolegiów i domów jezuitów w Polsce. – 1905. – 478 s.

РЕЗЮМЕ

В статье представлены результаты анализа письменных источников, содержащих сведения о возникновении и распространении инфекционных эпидемий в Полоцке в XVI – XVIII вв. Установлено, что эпидемические заболевания этого периода имеют различную этиологию возникновения и течения болезни. Вспышки локального инфекционного заболевания как последствие военных действий на территории Полоцка были зафиксированы в 1563, 1580 и 1662 – 1663 гг. В то время как случаи моровых поветрий, занесенных различными путями из стран Западной Европы, упоминались в 1565 – 1566, 1622 и 1710 гг.

SUMMARY

The article presents the results of the analysis of written sources containing information about the occurrence and spread of pestilence epidemics in Polotsk of the XVI – XVIII centuries. It has been established those epidemic diseases of this period have different etiology of the occurrence and course of the disease. Outbreaks of local infectious disease as a consequence of military operations on the territory of Polotsk were recorded in 1563, 1580 and 1662 – 1663. While cases of pestilence, brought in various ways from Western Europe, were mentioned in 1565 – 1566, 1622 and 1710.

***Грунтоў С. У.***

# ФОТАЗДЫМАК ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗАХАВАННЯ ПАМЯЦІ: ТЭАРЭТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2022)*

У нашай культуры фотаздымак фактычна стаў сінонімам памяці. Той факт, што ён захоўвае памяць пра мінулае, сёння падаецца агульным месцам, аднак пры бліжэйшым разглядзе лёгка заўважыць, што гэта дастаткова складаны і развіты культурны інструмент, які далёка адышоў ад простай фіксацыі той ці іншай часткі рэчаіснасці. Дзеянне гэтага інструмента змяняецца ў за-

лежнасці ад многіх фактараў, што неабходна ўлічваць пры вывучэнні фотаздымкаў як важнай часткі сучаснай культуры. Іх выяўленню, тыпалагізацыі і базаваму аналізу прысвечаны дадзены артыкул.

Любое апавяданне пра гісторыю за апошнія паўтара стагоддзі ў кнізе, часопісе ці дакументальным фільме сёння лічыцца няпоўным, калі яго не суправаджае адпаведны набор фотаздымкаў. Яны нібы надаюць мінуламу іншую меру сапраўднасці, зацвярджаюць яго ў кантынууме новай візуальнасці, якая расцягнулася ад першых дагератыпаў да лічбавых фота. Адкрыццё тэхналогіі вырабу фотаздымкаў і іх тыражавання стала адной з важнейшых вех мадэрнізму (*modernité*, перыяд гісторыі з сярэдзіны XIX ст.) [3, с. 300 – 303; 11, с. 4].

Розніца ва ўспрыняцці, напрыклад, напалеонаўскіх войнаў і Першай сусветнай вайны вызначаецца не толькі часавай адлегласцю: абедзве падзеі знаходзяцца за межамі камунікатыўнай памяці, не засталося іх жывых сведкаў. Першая сусветная вайна задакументавана дастаткова вялікай колькасцю фотаздымкаў і кадрамі кінахронікі [2], у той час як візуальнае адлюстраванне напалеонаўскіх войнаў мае рэтраспектыўны характар – гэта карціны і гравюры, створаныя пасля таго, як паказаныя ў іх падзеі былі завершаны. Некаторыя з іх, як напрыклад, цыкл «Жахі вайны» Ф. Гоі, аказваюць больш моцнае ўражанне, чым фотаздымкі. Аднак гэтыя выявы належаць да мастацкіх жывапісных твораў. Прагматыка выказвання такіх мастацкіх прац у першую чаргу маральная. У тых выпадках, дзе карціны або гравюры фіксуюць пэўныя гістарычныя падзеі ці асобныя злачынствы, як у «Жахах вайны», яны фактычна з’яўляюцца вынікам пераказу падзеі, а не непасрэднай яе фіксацыі.

Зусім па-іншаму з фотаздымкамі: фактычна кожны зроблены кадр прэтэндуе на тое, каб захоўваць памяць пра мінулае, быць літаральным адлюстраваннем таго імгнення, якое прайшло і не паўторыцца.

У дадзеным супастаўленні звернем увагу на постаць Напалеона Орды. Яго малюнкі захавалі вобразы маёнткаў, храмаў і гарадоў, якія сёння ўспрымаюцца як рамантычныя ілюстрацыі да свету, апісанага А. Міцкевічам ці У. Сыракомлем [7]. У значнай ступені яны такімі і былі: мастацкі позірк Орды вызначаўся неарамантычным успрыманнем эпохі гістарызму. Сваі серыі малюнкаў ён стварaў у эпоху, калі пэндзаль ужо мог замяніць фотаапарат. Аднак, мастак застаецца верным акварэлі, якая дазваляла бачыць свет праз прызму настальгіі, стварaць яго ідэальны варыянт, пры патрэбе адвольна працуючы з кампазіцыяй, перспектывай і прапорцыямі.

Такім чынам, фотаздымкі не проста захоўваюць памяць пра мінулае – яны вызначаюць яго межы ў нашым успрыняцці.

Функцыя захавання памяці не з'яўляецца ўніверсальнай і ажыццяўляецца ў розных фотаздымках па-свойму. У гэтым ракурсе яны падзяляюцца на фотаздымкі-медыятары і фотаздымкі-архіватары памяці. Медыятары належаць камунікатыўнай памяці. Гэта азначае, што адлюстраваныя на іх асобы, падзеі і месцы прысутнічаюць у жывых успамінах людзей, якія могуць пра іх расказаць – з уласнага вопыту ці з пераказу гісторый, пачутых ад бацькоў і дзядоў. Фотаздымак такога тыпу служыць медыятарам, які адкрывае доступ да пэўнага шырэйшага пласта памяці, які разгортваецца ў наратыў – ад кароткага каментарыя да цэлай гісторыі пра мінулае.

Такім чынам, фотаздымак захоўвае не толькі тое, што непасрэдна адлюстроўвае, але і больш шырокі кантэкст. Напрыклад, фатаграфія маладога чалавека ў вайсковай форме можа быць нагодай для яго героя ў старым узросце ўзгадаць гісторыі, звязаныя са службай у войску, а для дзяцей і ўнукаў – прыгадаць гэтыя гісторыі, нават калі героя фотаздымка ўжо няма ў жывых. Менавіта таму значэнне фатаграфій бывае значна большым за іх змест: яны не толькі захоўваюць выяву, але і выступаюць як медыятары паміж пакаленнямі.

Аднак існаванне фотаздымкаў-медыятараў абмежавана працягласцю камунікатыўнай памяці, гэта значыць памяці трох, радзей чатырох пакаленняў [1, с. 22 – 25]. Праз працяглы прамежак часу, часцей за ўсё, не застаецца тых, хто мог бы пазнаць сфатаграфаваных людзей. Такім чынам, медыятары становяцца фотаздымкамі-архіватарамі і працягваюць існаваць выключна ў кантэксце культурнай памяці. Асабовае на такіх фотаздымках адыходзіць на другі план [4]. На першы план выходзіць эпоха, паставы людзей, строі, выразы твараў, па якіх можна даведацца пра ўзрост, сацыяльнае палажэнне тых, хто выяўлены на здымку, час, калі ён зроблены, дадаць новыя акалічнасці да абставін лёсу мінулых пакаленняў. Так уключаюцца механізмы культурнай памяці, заархіваванай у фотаздымку.

Фотаздымак-архіватар – гэта заўсёды вынік працы забыцця як універсальнага культурнага механізму [11; 12]. Фотаздымак-медыятар у адносінах да памяці працуе як фокус, што накіроўвае ўвагу і адкрывае перад рэцыпіентам патэнцыяльна неабмежаваныя слаі ведаў пра мінулае. Фотаздымак-архіватар працуе адваротным чынам: з аб'ёмнага гістарычнага кантэксту яна вылучае невялікі сегмент, але нават яго значэнне можна зразумець толькі часткова праз размяшчэнне ў кантэксце культурнай памяці.

Яскравым прыкладам такога пераходу з’яўляюцца надмагільныя фотаздымкі. У 2-й палове XX ст. яны паступова сталі амаль абавязковым элементам могілкавых помнікаў. Менавіта партрэт памерлай асобы ўспрымаецца як непасрэднае яе ўвасабленне. Сваякі, якія збіраюцца на могілках у памінальныя дні, пазнаюць знаёмы твар блізкага чалавека, узгадваюць яго, апавядаюць пэўныя дэталі біяграфіі. Надмагільны партрэт – гэта дакладны прыклад фотаздымка-медыятара. Разам з тым, калі мы глядзім на змешчаны на помніку медальён з партрэтам незнаёмага чалавека, дадзены фотаздымак выступае ў якасці архіватара: у ім адлюстравана пэўная эпоха, але асабовае застаецца недасяжным.

У большасці выпадкаў для звычайных фотаздымкаў кантэкстуалізацыя праз культурную памяць мае ананімны характар: часцей за ўсё застаюцца невядомымі не толькі імёны сфатаграфаваных, але і месца, дзе была створана фатаграфія. З гэтай заканамернасці існуюць і выключэнні. Сярод найбольш яскравых – фотаздымкі вядомых асоб. Так, носьбіт іншай культуры пры ўспрыманні фотапартрэта В. Дуніна-Марцінкевіча (малюнак 1) убачыць толькі чалавека, апранутага ў адзенне XIX ст., магчыма, зробіць выснову пра паходжанне, эпоху і род заняткаў. Але для культурнай памяці беларускай нацыі дадзены фотаздымак-архіватар набывае надзвычайнае значэнне, вызначаючы адукаванасць і дасведчанасць рэцыпіента. Такім чынам, падобныя фотапартрэты не толькі захоўваюцца ў культурнай памяці, але і самі захоўваюць культурную памяць нацыі дзякуючы высокаму сімвалічнаму статусу і рэгулярнаму тыражаванню.

Малюнак 1.

Эпоха фотаграфіі як адзін з важнейшых элементаў пачатку мадэрнізму – гэта яшчэ і эпоха медыйнасці, з'яўлення знакамітасцяў, артыстаў, пісьменнікаў, палітыкаў. Яна паслужыла завяршэннем працэсу, які, па меркаванні Антуана Літлі, пачаўся стагоддзем раней – каля 1750 г. [6]. Фотапартрэты Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Францішка Багушэвіча, Максіма Багдановіча і многіх іншых – гэта толькі частка акрэсленага феномена. Ён мае і адваротны бок, які на працягу ўсяго часу існавання фатаграфіі заключаўся ў росце яе даступнасці і, адпаведна, павелічэнні колькасці зробленых здымкаў і раздрукаваных картак. Гэты працэс непазбежна прыводзіў да памяншэння значэння кожнай асобнай фотакарткі. Пры сучасным развіцці тэхналогій за дзень можна атрымаць больш уласных фотаздымкаў, чым некаторыя беларусы (пераважна заможныя) у XIX ст. мелі за ўсё жыццё. Але розніца ў значэнні такіх фотаздымкаў відавочная. У першую чаргу, яна заключаецца ў тым, што большасць сучасных фота не раздрукоўваецца. Інтэнсіўнасць іх стварэння і чаргавання на экране паступова змяняе асаблівы статус фотаграфіі, і яна пачынае набліжацца да відэаздымкі. Сьюзан Сонтаг так акрэслівала гэтую розніцу пры параўнанні з тэлебачаннем (хоць і пісала ў эпоху, якая яшчэ не ведала лічбавага фота): «Фатаграфіі могуць быць больш запамінальнымі, чым рухомыя вобразы, таму што яны – тонкія зрэзы часу, а не плынь. Тэлебачанне – дрэнна адсартаваная паслядоўнасць выяў, і кожнай адмяняецца папярэдняя. Фота – гэта прывілеяванае імгненне, ператворанае ў лёгкі прадмет, які можна захоўваць і разглядаць паўторна» [8, с. 31].

Важным з'яўляецца і той факт, што разам з агульным зніжэннем (і змяненнем) значэння фотаздымка зніжаецца і яго роля як інструмента для захавання памяці пра мінулае. Найперш гэта датычыцца фотаздымкаў-медыятараў. Распад традыцыйных супольнасцяў, аслабленне сацыяльных сувязяў, зніжэнне інтэнсіўнасці камунікацыі паміж сваякамі – усе гэтыя працэсы суправаджалі мадэрнізацыю ў XX ст. і натуральным чынам прывялі да зніжэння медыятыўнага аспекту фотаздымкаў. Сёння яны больш актыўна, чым раней, удзельнічаюць у сацыяльнай камунікацыі, у першую чаргу з дапамогай сацыяльных сетак і мэсенджэраў, аднак якраз з-за гэтай інтэнсіўнасці медыятыўная функцыя памяці аказваецца аслабленай.

Фотаздымкі не толькі захоўваюць памяць, але і ў значнай ступені ўдзельнічаюць у яе фарміраванні. На гэты факт звяртае ўвагу Марыяна Хірш у працы «Поколение постпамяти». На розных прыкладах яна паказвае, як іканічныя, засвоеныя культурнай памяццю фотавыявы могуць засланяць

сабой рэальныя ўспаміны. У першую чаргу гэта датычыцца разнастайных траўматычных падзей, напрыклад, Халакосту. Фатаграфіі ў такіх выпадках дапамагаюць трансляцыі не толькі памяці як набору ведаў пра цяжкія падзеі мінулага – у гэтым выпадку яны былі б гістарычнымі ілюстрацыямі. З дапамогай фотаздымкаў таксама трансліруюцца эмоцыі мінулага, якія з'яўляюцца адной з важных умоў захавання памяці ў цэлым: «Калі каштоўнасць фотаздымкаў абмежаваная, то, у пэўным сэнсе, яны могуць працаваць як моцныя "пункты памяці", дапаўняючы апавяданні гісторыкаў і словы сведкаў і сігналізуючы пра пачуццёвую, матэрыяльную і эмацыянальную сувязь з мінулым. Такім чынам, яны становяцца інструментам і сімвалам працэсу перадачы мінулага» [10, с. 104].

У дачыненні да звычайных сямейных фотаздымкаў, не звязаных з траўматычным вопытам, гэты працэс таксама характэрны, але ў іншым аспекце. Тое, што і як памятае чалавек, вызначаецца тым, што Морыс Хальбвакс назваў «сацыяльнымі рамкамі памяці» [9]. Гэты распрацаваны ім пастулат выступае зыходным пунктам для многіх сучасных даследаванняў памяці, аднак у іх мала ўвагі надаецца зместу названага тэрміна, верагодна, з-за яго складанай фармалізацыі. Аналіз сямейных фотаздымкаў беларусаў дазваляе прыйсці да высновы, што гэтыя фотавыявы з'яўляюцца адным з найлепшых спосабаў аналізу тых самых «сацыяльных рамак памяці». Гэта магчыма дзякуючы абмежаванаму набору сітуацый, пастаў і жэстаў, якія звыкла фіксуе сямейная фатаграфія. У XX ст. людзі фатаграфавалі тое, што хацелі запомніць, што мела значэнне для ўласнай гісторыі і гісторыі сям'і. На працягу стагоддзя функцыі, а значыць і сацыяльныя рамкі памяці змяняліся. Яскравым прыкладам можа служыць пахавальная фотаграфія, якая ў мінулым стагоддзі адчула росквіт і поўны заняпад. Тое, што яшчэ ў сярэдзіне XX ст. было важнай сямейнай падзеяй, якую імкнуліся зафіксаваць у памяці, у тым ліку з дапамогай фота, сёння успрымаецца як падзея складаная і траўматычная, яе, наадварот, імкнуцца забыць [5].

Фатаграфія ў такой аналітычнай перспектыве становіцца не толькі інструментам захавання памяці, але і спосабам яе вывучэння, фіксацыі непрамоўленых і па-іншаму не сфармуляваных адносін і сацыяльных рамак. У гэтым жа заключаецца адна з прычын такой функцыі фатаграфіі, як сацыяльна дэтэрмінаванага селектыўнага інструмента, што захоўвае і стварае памяць адначасова. Дадзены прынцып пашыраецца як на камунікатыўную памяць сям'і, так і на культурную памяць нацыі, дзе селектыўнасць

аказваецца зручным інструментам для рэалізацыі розных ідэалагічных праграм і палітыкі памяці.

Такім чынам, фотаздымкі вызначаюць межы мінулага ў нашым успрыняцці. Паводле спосабу захавання памяці яны могуць быць падзелены на два тыпы: медыятары і архіватары. Першы суадносіцца з камунікатыўнай памяццю і з цягам часу пераходзіць у другі, які адпавядае культурнай памяці. Значэнне фотаздымка як інструмента захавання камунікатыўнай памяці з часам зніжаецца. Акрамя таго, фатаграфіі ўдзельнічаюць у фарміраванні таго, што застаецца ў памяці чалавека, і з'яўляюцца непасрэдным адлюстраваннем сацыяльных рамак памяці. Дзякуючы гэтаму яны павінны быць асэнсаваны як адзін з прыдатных інструментаў вывучэння сацыяльнай памяці ў цэлым.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Ассман, А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.
2. Белявина, В. Н. Беларусь в годы Первой мировой войны / В. Н. Белявина. – Минск : Беларусь, 2013. – 398 с.
3. Беньямин, В. Судьба и характер / В. Беньямин. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2021. – 448 с.
4. Величко, А. М. Фотографы земли Белорусской, 1850 – 1918 / А. М. Величко. – Минск : Змицер Колас, 2018. – 351 с.
5. Грунтоў, С. Пахавальныя фотаздымкі ў беларускай культуры XX ст.: вытокі, традыцыі, тыпалогія, сацыяльны кантэкст // Беларускі гістарычны часопіс. – 2021. – № 9. – С. 11 – 19.
6. Литли, А. Публичные фигуры: изобретение знаменитости (1750 – 1850) / А. Литли. – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2018. – 496 с.
7. Несцярчук, Л. Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны / Л. Несцярчук. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2012. – 429 с.
8. Сонтаг, С. О фотографии / С. Сонтаг. – М. : Ad Marginem, 2013. – 268 с.
9. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс. – М. : Новое издательство, 2007. – 348 с.
10. Хирш, М. Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после Холокоста / М. Хирш. – М. : Новое издательство, 2021. – 428 с.
11. Connerton, P. How Modernity Forgets / P. Connerton. – New York : CUP, 2009. – 159 p.
12. Weinrich, H. Lethe. The Art and Critique of Forgetting / H. Weinrich. – Ithaca : Cornell University Press, 2004. – 254 p.



РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются теоретические аспекты понимания и анализа фотографии как инструмента сохранения памяти. Обращается внимание на то, как фотография участвует в формировании представлений о границах прошлого и влияет на то, что оста-

ётся в памяти, а что нет. Предложена типологизация фотографий как медиаторов и архиваторов в соответствии с их функциями. Фотография рассматривается как важнейший инструмент для анализа социальных рамок памяти.

SUMMARY

The article deals with the theoretical aspects of understanding and analyzing photography as a tool for preserving memory. Attention is drawn to how photography is involved in the formation of ideas about the boundaries of the past and influences what remains in memory and what does not. A typology of photographs as mediators and archivers is proposed in accordance with their functions. Photography is seen as one of the most important tool for analyzing the social frameworks of memory.

***Гурко А. Викт.***

# К ВОПРОСУ О ХАРАКТЕРИСТИКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ НАСЕЛЕНИЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ИНДИКАТОРОВ ЭТНОЛОГИЧЕСКОГО МОНИТОРИНГА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В 2010-Х – НАЧАЛЕ 2020-Х ГГ.)

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Идентичность является важным ресурсом этнокультурного облика белорусского государства, поскольку осознание еёдинамики позволяет эффективно структурировать общественные связи, гармонизировать приоритеты в жизнииндивида и группы, понимать перспективы личного и общественного развития. Поэтому важным и актуальным является изучение проблем, связанных с характеристиками идентичности в условиях быстротекущих процессов трансформации и унификации общества, вызванной глобализацией. Такого рода проблемы исследовались нами в ходе работы по выполнению ряда проектов Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований с 2013 г.: «На границе со странами ЕС: этнокультурные стратегии молодежи в Гродненской и Калининградской областях» (договор № Г13Р-009); «Трансграничная этнокультурная общность (по материалам белорусско-российского пограничья)» (договор №Г18Р-065); «Опыт лонгитюдных исследований идентичности и жизненных стратегий молодёжи Калининградской и Гродненской областей» (договор №Г20Р-020).

В соответствии с поставленными целями и задачами проводилось изучение характеристик идентичности представителей молодёжи, проживающих в различных регионах Республики Беларусь.

Подходы к исследованию характеристик идентичности были разработаны нами на основе системы индикаторов, принятой в Сети этнологического мониторинга и раннего предупреждения этнических конфликтов EAWARN (под руководством академика В. А. Тишкова) [7]. Являясь экспертом данной организации с 1998 по 2013 гг., автор регулярно участвовал в семинарах Сети, изучал возможности применения индикаторов, разработанных академиком В. А. Тишковым для раннего предупреждения этнических конфликтов. Полученный опыт позволил нам использовать ряд индикаторов, а также исследовательские подходы EAWARN для изучения этнокультурных процессов в Республике Беларусь в рамках проектов БРФФИ. В основу нашего анализа идентичности были положены индикаторы, отражающие изменения в культуре, образовании и информации, что предусматривает изучение таких сфер, как исторический дискурс, религиозная жизнь, образование, языковая ситуация, СМИ.

В представленной работе определение «идентичность» рассматривается как соотношение индивидуальных представлений с принадлежностью к определённым социальным, этническим, национальным, территориальным, языковым, политическим, религиозным и другим общностям, воплощающим эти представления.

Цель статьи – проанализировать изменения ряда этнических характеристик идентичности молодёжи в нескольких регионах Беларуси на основе использования индикаторов этнологического мониторинга.

В качестве основных параметров (индикаторов), определяющих динамику характеристик идентичности молодёжи, мы выделили следующие: 1) этническая самоидентификация, самосознание; 2) идентификация на основе событий и фактов общей истории; 3) идентификация на основе территории проживания общности, образов родной земли; 4) система духовных ценностей и ориентиров (семейные, религиозные, праздничные традиции, язык); 5) образы культурных героев, образцов для подражания.

Рассматривая первый из указанных индикаторов, отметим, что его изменчивость была достаточно заметна в период изучения. По результатам исследований, проведённых в Гродненской области в 2013 – 2015 гг., считали себя белорусами 91% опрошенных; 5,5% отнесли себя к полякам, 3% – к русским. По результатам исследований 2020 – 2021 гг. белорусами себя считают около 80% респондентов, поляками – 14,5%, русскими – 3,4%.Как видно, по сравнению с исследованиями 2014 г., произошло увеличение процента респондентов, идентифицировавших себя с польским этносом,

примерно в 3 раза, что, вероятно, связано с этнической мобилизацией поляков через проводимую Республикой Польша кампанию по получению «карты поляка». Соответственно, сократилось на 11% количество респондентов, идентифицировавших себя как белорусы. Процентное соотношение русских практически не изменилось [1].

По результатам наших исследований, проходивших среди молодёжи Витебской, Могилёвской и Гомельской областей в 2019 – 2020 гг., большинство респондентов (84%) определило свою этническую принадлежность как белорусскую. Около 6% респондентов сообщили, что они считают себя русскими. Около 9% не смогли определиться, а также не назвали этническую принадлежность родителей. При этом более 7% респондентов сообщили о двойной и тройной идентичности [5].

Примечательно то, что по результатам всех трёх исследований сопоставление количества респондентов, отметивших свою принадлежность к белорусам (здесь национальное и этническое в заметной степени совпадают),очевидно превосходит количество тех, кто считает себя белорусами генетически. Данный факт свидетельствует о том, что гражданская (национальная) идентичность доминирует над генетической. Вместе с тем сохраняется скрытая двойная и тройная идентичность, основанная на знании об этническом происхождении родителей.

Второй из названных индикаторов, связанный с идентификацией на основе событий и фактов общей истории, в исследуемый период являлся достаточно устойчивым. Действие этого индикатора во многом зависит как от контекста восприятия исторических событий, задаваемого учебными программами и учебниками, так и от дискурса СМИ. При этом исторические символы территориальной идентичности в каждом из регионов могут различаться. В ответах респондентов о символах родной земли фигурируют образы великих князей литовских. Народные и государственные праздники в ответах воспринимаются также позитивно: День Победы, День Конституции и другие знаменательные даты [1].

В процессе проведения наших исследований осуществлялись сравнения идентификации молодых респондентов Гродненщины на основе осознания образов родной земли. В 2013 г. около половины респондентов оставили вопрос «Назовите 5 наиболее значимых для Вас позитивных образов, символов родной земли» без ответа. При этом палитра символов, образов, связанных с этнической, национальной идентичностью, была сравнительно узкой.

Результаты исследований 2021 г. позволяют увидеть, что ряд признаков указывает на рост этнического и национального белорусского самосознания. В частности, более 75% респондентов ответили на вопрос «Назовите 5 наиболее значимых для Вас позитивных образов, символов родной земли» [1].

Были названы следующие образы. Из образов природы – это аисты, зубр, озёра, василёк, поле с колосьями, рапсом, рожью, синее небо, река, радуга, солнце, сосновый лес, ягоды, огород, картошка, клевер, пшеница, одуванчики, лён, ручей, лебеди, Беловежская пуща, папоротник, полевые цветы, Неман.

Из пространственно-архитектурных образов: родной город, деревни, дом, площадь Советская (в Гродно), парк, имение Огинских, липовые аллеи, Лидский замок, замки, Национальная библиотека.

Из этнических образов: дом, родители, семья, язык, детство, друзья, родительский дом, родная хата, церковь, костёл, огород, хозяйство, Рождество в кругу семьи, Пасха, драники, светлые волосы, чистота, вышиванка, белорусский национальный костюм, пояс, орнамент, светлые люди, чистота, спокойствие, открытость, эмпатия, толерантность, миролюбие, дружелюбие, гостеприимство, трудолюбие.

Из национальных брендов: чистота страны, гостеприимство; чистая, светлая, белая, прекрасная, красивая (страна); тракторы; белорусская литература.

Из политических образов: Президент, флаг, герб, гимн, армия.

Из исторических личностей: образы великих князей литовских (Витовт, Кейстут, Витень).

Действие этого индикатора во многом зависит как от дискурса СМИ, так и от образов, создаваемых средствами искусства – литературы, живописи, кино.

Изменения в системе духовных ценностей и ориентиров (семейные, религиозные, праздничные традиции, язык) молодёжи Гродненщины наиболее очевидны в лингвистической идентификации. По данным опроса 2013 г., русский язык назвали родным 48% респондентов; белорусский язык – 30%; белорусский и русский – 22%. По данным опроса 2020 – 2021 гг., возрос процент респондентов, лингвистически идентифицирующих себя с белорусским этносом – до 50,4%. Выросло и количество респондентов, считающих родным русский язык, – 77%. При этом часть респондентов назвала родными два языка; помимо русского и белорусского, польский,

армянский языки. Общая тенденция указывает как на рост белорусского самосознания, выразившегося в лингвистической самоидентификации, так и на изменение восприятия русского языка в качестве родного, поскольку он регулярно используется большинством граждан в повседневной коммуникации [1].

В 2021 г. более 74% респондентов ответили на вопрос: «Какие обычаи и традиции ассоциируются для Вас с домом, родной землёй?».Что характерно, это главным образом праздники и праздничные традиции – религиозные (Рождество, Вербное Вскресенье, Пасха, Преображение), народные (Масленица, Купалье, Коляды, «Гуканне вясны», Дожинки), семейные (личные торжества, крещение, Радуница, «Дзяды») и гражданские (Новый год, День Победы, День Конституции). Также это «традиции воскресных прогулок, раз в год встречаться с жителями деревни; собираться всей семьёй на праздники на природе, обсуждать за одним столом различные темы; совместный семейный ужин; приготовление мамой торта на праздники; печь блины каждый день; национальная еда; традиционная пища; украшать ёлку, дом к Новому году; красить яйца на Пасху; рождественские гадания; купальская ночь». По сравнению с опросом 2013 г. ответы более разнообразны, ориентированы на образы семьи и малой родины.

В отличие от ответов респондентов Гродненщины в 2013 г., в 2021 г. в числе этнических образов появились элементы облика белоруса. К достоинствам людей своей национальности респонденты отнесли толерантность, дружелюбие, трудолюбие, честность, искренность, доброту, взаимовыручку, интеллект, нейтралитет, культуру, веротерпимость, поддержку и солидарность, аккуратность, открытость, отзывчивость, справедливость, гостеприимство. Как признаки, по которым респонденты отождествляют себя с белорусским народом, названы общая территория, знание истории и культуры своего края, проживание в Беларуси, черты характера, присущие нации, быт, обычаи, знание традиций и языка.

Более половины респондентов сообщили о наличии в их доме предметов национального быта, одежды, декора. Отметили блюда, символизирующие этническую принадлежность, элементы одежды [1].

Проведённые нами полевые исследования позволили определить следующие факторы, влияющие на формирование идентичности: традиции, транслируемые в семье; традиции и идеалы, передаваемые в обществе. Определённое значение имеют социально-демографический, внешнеполитические факторы, средства массовой информации [2; 4].

Очевидно, что этническая идентичность респондентов в большинстве случаев соответствует этнической идентичности их родителей. В то же время при идентификации важное место принадлежит национальной идентичности. Это объясняет факт принятия белорусской идентичности лицами, родители которых не являются белорусами.

На передачу молодёжи идентичности от родителей влияет определённая трансформация системы ценностей у молодого поколения. В настоящее время наблюдается ослабление трансляции религиозной идентичности в городских семьях, что можно связать с изменением роли религии в обществе в целом. В то же время семейные традиции всё ещё имеют значительный потенциал в трансляции идентичности молодому поколению – как в материальной, так и в духовной культуре.

Традиции и идеалы, передаваемые в обществе, формируются, главным образом, учреждениями образования, создающими контекст восприятия парадигмы общественно-исторического развития молодым поколением. В то же время заметна и роль общественных организаций, представляющих интересы различных социальных групп.

На процессы идентификации молодёжи определённым образом влияют изменения, происходящие в демографической структуре. По данным, полученным в результате переписи населения в Гродненской области, молодёжь Гродненщины составляет значительную растущую социальную группу. При этом заметны позитивные тенденции к увеличению количества пар, образовавших семью, что является показателем существенной роли семьи в трансляции традиций и, соответственно, идентичности. С учётом того, что самая многочисленная по населению возрастная группа в регионе – 55-59 лет, можно полагать, что именно она является наиболее активным транслятором традиций, идей, идентичностей. В данной группе находятся люди, чьё личностное становление относится к периоду существования в условиях большого государства (СССР), обладавшего достаточно стабильной социальной системой. Эти люди, пережившие распад государства и получившие опыт переходного общества, на наш взгляд, являются носителями достаточно консервативных идей, которые транслируются молодёжи. В условиях нестабильности молодые люди во многом ориентируются на поколение, имеющее опыт поведения в подобных экономических и социальных ситуациях. Именно поэтому роль семьи в трансляции этнокультурных традиций для молодёжи Гродненщины

значительна. Большинство респондентов (63%) сообщили о том, что семья родителей является для них образцом.

Контент-анализ интернет-пространства показывает, что средства массовой информации в значительной степени влияют на рост национального самосознания. В частности, освещение мероприятий Года родной земли на интернет-страницах молодёжных организаций Гродненской области, равно как и участие СМИ в освещении различных фестивалей, мероприятий, направленных на укрепление семьи, имеют заметный резонанс, что находит отражение в ответах респондентов на вопросы наших интервью [1; 3].

Использование индикаторов, появившихся в качестве прикладной системы раннего предупреждения этнических конфликтов, открывает перспективы как для дальнейшего исследования процессов формирования идентичности белорусского общества, так и для более фундаментальных задач, связанных с анализом развития белорусского народа в различные исторические периоды.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Гурко, А. Викт. К вопросу о некоторых закономерностях в формировании идентичности и жизненных стратегий молодёжи Гродненской области / А. Викт. Гурко // Беларусь у кантэксце еўрапейскайгісторыі: асоба, грамадства, дзяржава : зб. навук. арт. / ГрДУ імя Я. Купалы ; рэдкал.: А. А. Каваленя (гал. рэд.), І. Ф. Кітурка (гал. рэд.) [і інш.]. – Гродна, 2021. – С. 380 – 385.

2. Гурко, А. Викт. К вопросу о факторах формирования идентичности молодых жителей белорусско-российского пограничья / А. Викт. Гурко // XIII Конгресс антропологов и этнологов России : сб. материалов, Казань, 2-6 июля 2019 г. / отв. ред. М. Ю. Мартынова. – М. ; Казань, 2019. – С. 298.

3. Гурко, А. Викт. О роли средств массовой информации в формировании этнической и национальной идентичности молодёжи (на примере Гродненской области, Республика Беларусь) / А. Викт. Гурко // Антропология медиа: теория и практика / под ред. В. К. Мальковой, В. А. Тишкова. – М., 2016. – С. 133 – 144.

4. Гурко, А. Викт. О факторах, влияющих на формирование идентичности у жителей белорусско-российского пограничья в 2010-х годах / А. Викт. Гурко // Жизнь и творческое наследие А. С. Дембовецкого: к 180-летию со дня рождения : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Могилёв, 13 марта 2020 г. / редкол.: А. И. Локотко (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2021. – С. 165 –173.

5. Гурко, А. В. Трансляция этнокультурных традиций и их влияние на формирование идентичности молодёжи / А. В. Гурко // Граница, идентичность, культура: этнография белорусско-российского пограничья / отв. ред. Р. А. Григорьева, Н. Г. Деметер, А. В. Гурко – М., 2020. – С. 68 – 80.

6. Тишков, В. А. Измерение конфликта. Методика и результаты этноконфессионального мониторинга Сети EAWARN в 2003 году / В. А. Тишков, В. В. Степанов. – М. : [б. и.], 2004. – 322 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы изменения ряда этнических характеристик идентичности молодёжи в нескольких регионах Беларуси на основе использования индикаторов этнологического мониторинга. Работа основана на материалах полевых исследований, выполненных в 2013 – 2022 гг.

SUMMARY

The article analyzes changes in a number of ethnic characteristics of youth identity in several regions of Belarus based on the use of ethnological monitoring indicators. The work is based on the materials of field studies carried out in the period 2013 – 2022.

***Гурко А. Вл.***

# КОНФЕССИОНАЛЬНЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ МОЛОДЁЖИ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ИНТЕРНЕТ-ОПРОСА И ПОЛЕВЫХ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси в 2020 – 2021 гг. выполнялся совместный белорусско-российский проект «Опыт лонгитюдных исследований идентичности и жизненных стратегий молодёжи Калининградской и Гродненской областей» по договору с Белорусским республиканским фондом фундаментальных исследований № Г20Р-020. В качестве одного из параметров, определяющих этнокультурные ориентации молодёжи Гродненщины, при проведении опроса в 2012 г. и в настоящем времени была представлена религиозная самоидентификация. Комплексный анализ этнокультурных стратегий на территории Гродненской области показал, что религиозность – один из факторов, который может оказать влияние на формирование идентичности у молодёжи.

В соответствии с заданием проекта по ранее составленному списку вопросов в 2020 – 2021 гг. был проведён интернет-опрос, а также непосредственный этнологический опрос молодёжи Гродненской области (Гродно, Волковыск, д. Клевица Ошмянского р-на, г. п. Ивье, Лида, Ошмяны). Опрошено 117 человек в возрасте 15-36 лет, в большинстве – студенты вузов Гродненской области [2]. Выполнено сравнение этих данных с результатами

2013 г., полученными в ходе опроса студентов и учащейся молодёжи по теме «Социальные стратегии молодого поколения Гродненской области в современном городе и селе», (было опрошено 128 молодых респондентов в возрасте в среднем 19 лет) [1].

На вопрос о религиозной принадлежности (или отсутствии таковой) из 106 респондентов 44,3% ответили: «Верую». В то же время увеличилось количество молодых людей, которые считают, что религия для них не имеет значения (18,9%), а также процент неверующих (12,3%) и колеблющихся в определении своего отношения к религии (16%).

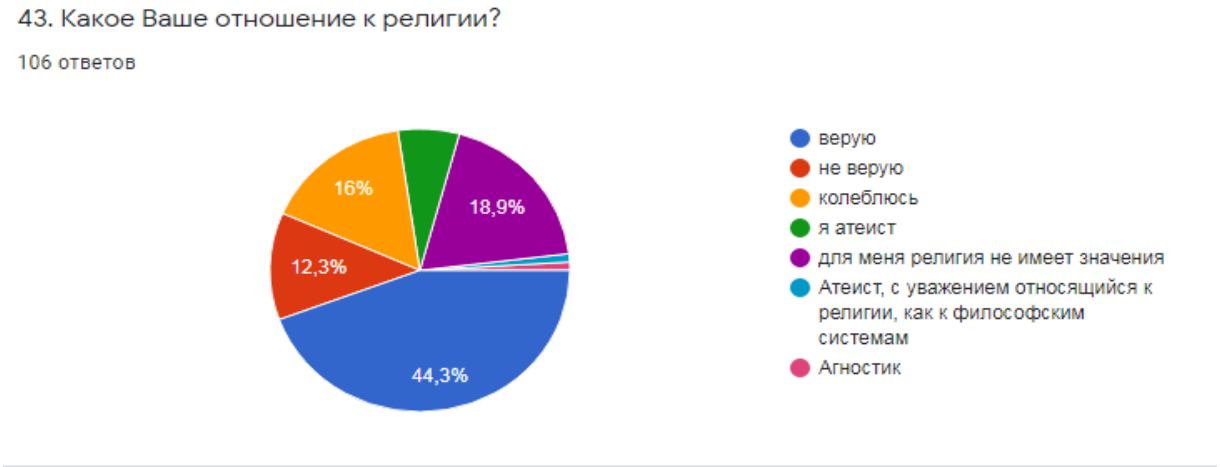



Диаграмма 1. Отношение респондентов к религии

Данные этнологических опросов и интервью по теме «Этнографическое изучение религиозных процессов молодого поколения Гродненской области в современном городе и селе», собранных в 2008 – 2009 гг. среди 100 студентов 4 и 5 курсов Белорусского аграрно-технического университета, уроженцев Гродно и Гродненской области [1], показали гораздо более высокий уровень религиозности среди молодёжи. На вопрос об отношении к религии 74% опрошенных в 2008 – 2009 гг. ответили «Верую»; 14,8% респондентов ответили «Колеблюсь»; 3,9% человек не являются верующими и 7% респондентов считали, что религия не имеет для них значения.

Таким образом, в настоящее время наблюдается снижение почти в два раза уровня религиозности молодёжи в Гродненском регионе. Фиксируется определённый кризис передачи религиозной идентичности и религиозности в целом, что происходит и в других пограничных регионах Беларуси, например, у молодёжи на белорусско-российском пограничье (Могилёв, Гомель, Витебск) [3, с. 70]. Тем не менее, можно констатировать сохранение высокого уровня религиозности в регионе у современных молодых верующих (результаты опросов сопо-

ставимы с данными, полученными социологами, о религиозности половины населения Беларуси).

Согласно полученным данным, конфессиональные предпочтения молодёжи Гродненской области имеют свои региональные отличия, которые выражаются в практически равном соотношении православных и католиков и их явного преобладания над протестантами. 4,2% опрошенных ответили, что исповедуют христианство вообще. Эти данные основаны на сохранении традиционной конфессиональной структуры региона, где на фоне преобладания православных и католических общин незначителен процент протестантских общин.

На вопрос о религиозной самоидентификации ответы молодых респондентов поровну распределились между православным и католическим вероисповеданиями, а также христианской идентичностью. Практически такое же соотношение наблюдается в ответах на вопрос о вероисповедной принадлежности родителей, правда, процент католиков здесь меньше, а также наблюдается увеличение количества православных. Часть респондентов является выходцами из конфессионально смешанных семей (православные-католики), что отражает поликонфессиональную структуру региона.

В 2008 – 2010 гг. конфессиональные предпочтения молодёжи Гродненской области распределились следующим образом: 46% респондентов утверждали, что исповедуют православие, 32% – католицизм, 1,5% – протестантизм, 4,6% опрошенных ответили, что исповедуют христианство вообще. 14,8% респондентов не дали ответа на вопрос, какую религию они исповедуют.

Можно сделать вывод, что и в настоящее время, и десятилетие назад на формирование высокого уровня религиозной самоидентификации и религиозности молодого поколения оказал влияние сложный этнический и конфессиональный состав населения Гродненской области (белорусско-польско-литовского пограничья). Для этнокультурных процессов в пограничных регионах вероисповедание является одним из основных критериев и факторов самоидентификации. При этом и в настоящее время, и десятилетие назад 80% молодых респондентов идентифицировали себя с традиционными конфессиями.

Анализ конфессиональных предпочтений молодёжи Гродненской области позволил определить региональные отличия, которые выражаются в том, что вероисповедание выступает одним из основных критериев и факторов самоидентификации, а также в высокой духовной и социальной мобильности молодых людей, которая проявляется в обрядовой стороне религиозной жизни.

На вопрос «Выполняются ли в Вашей семье религиозные обряды (крещения, похорон, венчания)? Какие, с Вашей точки зрения, существуют особенности

в выполнении этих обрядов в Вашей местности?» было получено 86 ответов. Почти 90% молодых респондентов подтвердили, что в семье выполняются религиозные обряды крещения, похорон, венчания: *«Усе хрысціянскія абрады: хрышчэнне, бежмаванне, першая споведзь, шлюб, пахаванне»*; *«Выполняем все религиозные обряды всегда».* По поводу существования обрядовых особенностей было получено несколько интересных ответов: *«В Гродненской области присутствуют польские элементы»*; *«Особенностей нет, но все обряды соблюдаются»*; *«23 сентября отмечается фэст в Пелясском костёле, праздник посвящён святому Линусу, приезжают гости из Литвы и Беларуси, а также из разных парафий»*; *«Женщины должны быть в юбке ниже колен»*; *«Всё индивидуально»*. Тем не менее большая часть опрошенных отметила, что региональных особенностей в выполнении обрядов нет: *«Да, как и везде – одинаковые»*; *«Да. Особых отличий не замечал»*; *«Выполняются, нет особенностей».*

Разнообразные варианты ответов свидетельствуют о воцерковлённости молодых верующих, хорошем знании и соблюдении ими церковных обрядов. Что же касается региональных особенностей религиозной обрядности, то, согласно данным опросов, респонденты их практически не отмечают как десятилетие назад, так и в настоящем. Это свидетельствует о соблюдении всех канонических норм в отношении религиозной обрядности (и православной, и католической) на Гродненщине.

На вопрос «Какие местные святыни Вы знаете (иконы, храмы, могилы почитаемых людей)?» в 2020 – 2021 гг. было получено 62 ответа: *«Коложская церковь»*; *«Костёл Святой Семьи, Фарный костёл»*; *«Сморгонский костёл»*; *«Храмы в городе Гродно»*; *«Я знаю, где находятся почти все церкви и их названия в моём городе. И где в городе находятся могилы, а также памятники известным людям»*; *«Фарный костёл, церковь св. Михаила, икона Божьей Матери»*; *«Лютеранская церковь»*; *«Фарный костёл, бернардинский костёл, францисканский костёл, Коложская церковь»*; *«Храм Божьей Матери, храмы в Сынковичах, Гродно»*; *«Братские могилы времён Великой Отечественной войны»*; *«Храм Святой Софии»*; *«Жировичский монастырь»*; *«Жыровіцкі манастыр, Сынкавіцкая царква, Каложская царква і іншыя»*; *«Фарный костёл, костёл Святой Семьи, костёл Пресвятого Сердца Иисуса»*; *«Храм Святого Николая Чудотворца, бернардинский костёл, фарный костёл, Коложская церковь, собор Евфросиньи Полоцкой, костёл Ясной горы»*; *«Касцёл у Тракелях цудатворнай Маці Божай, касцёл у Адэльску з косткай святога Антонія Падуанскага, Маці Божая Кангрэгацкая ў Гродзенскай Фары»*; *«Храм святой*

*Софии, крест Евфросиньи Полоцкой, живой и мёртвый источник в Новогрудке».*

Таким образом, 92% из числа опрошенных подтвердили хорошее знание местных и общебелорусских святынь. В том числе в ответах молодых респондентов упомянута одна из наиболее почитаемых и прославленных святынь на территории всей Беларуси, хранящаяся в Жировичской Спасо-Успенской обители, – чудотворная икона Жировичской Божьей Матери. А также перечислены многие знаменитые православные святыни региона, которые входят в обязательную программу паломнических поездок: храмы в Гродно, Сынковичах, Слониме, Жировичах; один из старейших монастырей Беларуси и на Гродненщине – Лавришевский, основанный, согласно Ипатьевской летописи, в XIII в. Респонденты упомянули и святыни Гродненской области, почитаемые католиками: чудотворные иконы Трокельская в деревне Трокели Вороновского района, Конгрегатская (Студенческая) икона Божьей Матери в городе Гродно; икона Матери Божьей Гудогайской, которая находится в храме Посещения Пресвятой Девой Марией Елисаветы. Молодым гродненцам также хорошо известны святыни, издавна почитаемые белорусскими католиками: Будславская, Виленская Остробрамская, Жировичская, Будславская, Ченстоховская иконы Божьей Матери.

На вопрос «Какие действия с целью защиты дома, скота, земли, семьи от бедствий, несчастий, болезней Вы знаете и выполняете?» получен 61 ответ. Треть опрошенных указала, что не предпринимает никаких действий от сглаза и порчи или не знает об этих действиях. Две трети молодых респондентов положительно ответили на этот вопрос и представили следующие варианты ответов: *«Освящение»*; *«Молюсь»*; *«Просим батюшку освятить дом»*; *«Освящение здания религиозным представителем»*; *«Освящение дома/машины»*; *«Освящение и причащение»*; *«Освящение священником земли»*; *«Обнести солью вокруг дома»*; *«Пасля Вадохрышча святар асвячае хату»*; *«Икону повесить»*; *«Напісанне першых літар з імён трох каралей на дзвярах асвечанай крэйдай, кожны год ксёндз асвячае хату, выкарыстоўваем грамнічныя свечкі, носім з сабой хлеб святой Агаты».*

Активное принятие обрядовой стороны религиозной жизни современной молодёжью Гродненщины иллюстрируют ответы на вопрос: «Если Вы посещаете храм, то как часто?». 41,3% молодых респондентов указали, что посещают храм время от времени (по религиозным праздникам); 43,3% респондентов не посещают храм. Ответы «редко (вариант: когда захочу, по внутренней потребности)» были единичными. Ответы о посещении церкви

систематически (1-2 раза в неделю) указали 15,4% опрошенных. Таким образом, в регионе половина опрошенной молодежи придерживается традиции посещения храмов во время больших религиозных праздников.

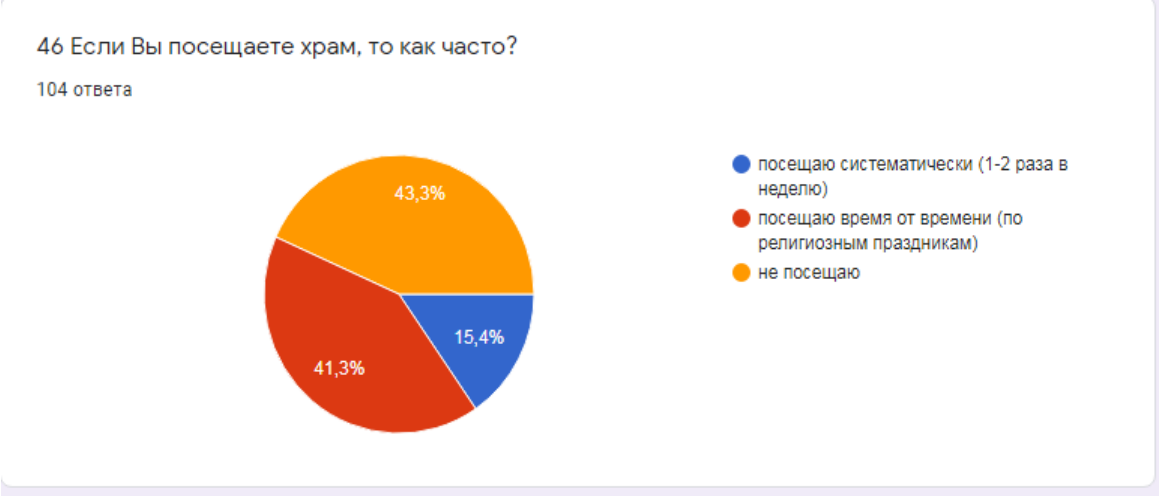



Диаграмма 2. Ответы респондентов на вопрос о посещении храма

Сравним эти данные с результатами опросов молодёжи Гродненщины в 2013 г., когда 64% молодых респондентов дали ответ, что они посещают храмы в основном по религиозным праздникам. 12,5% регулярно посещают храмы, 18,7% респондентов ответили, что они не посещают храмы. Таким образом, за прошедшие годы фиксируется снижение количества молодёжи, которая в регулярно посещает храмы, имеет активное религиозное поведение. При этом всё же можно констатировать, что в Гродненском регионе практически половина респондентов придерживается традиции посещения храмов во время больших религиозных праздников.

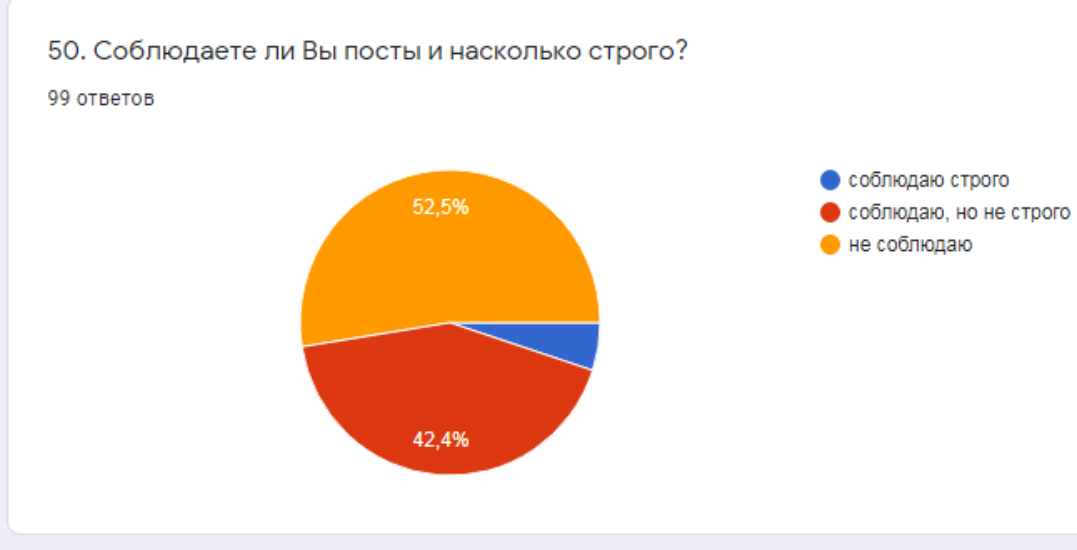



Диаграмма 3. Ответы респондентов на вопрос о соблюдении постов

На вопрос «Соблюдаете ли Вы посты и насколько строго?» отрицательный ответ дала большая часть респондентов (52,5%). Утвердительно ответила почти половина опрошенных (42, 4%), отметив, что «соблюдаю, но не строго». Строго соблюдают пост 5,1% респондентов.

Диаграмма 4. Ответы респондентов на вопрос о соблюдении запрета на работу в воскресенье (или субботу)

На вопрос «Соблюдаете ли Вы запрет на работу в воскресенье (или субботу)?» дало утвердительный ответ достаточно большое число (45,8%) респондентов, которые считают воскресенье днём отдыха, установленным и почитаемым как четвёртая заповедь из десяти, перечисленных в Библии. Чуть большая часть респондентов (51, 4%) не соблюдает эту заповедь.

Таким образом, можно констатировать достаточно активное участие молодёжи Гродненщины в церковной жизни и соблюдении норм религиозного поведения (участие в богослужениях, посещение церкви, соблюдение постной традиции и запрета на работу в воскресенье), что соотносится с данными опросов, полученными десятилетием ранее.

На вопрос, какие 10 праздников (светских и религиозных) отмечаются в семье, получено 93 ответа, из которых 90% респондентов отметили главные религиозные праздники Пасху и Рождество, а также Масленицу, Покров, день св. Петра и Павла, Купалье, Радуницу, Троицу, Спасы и другие. Таким образом, большая часть ответов указывает на соблюдение религиозных праздничных традиций на уровне семьи, а также на сохранение традиционного пути передачи религиозных верований из поколения в поколение.

На вопрос, какие традиции соблюдаются в семье (подразумевались не только религиозные, но и светские праздники), были получены следующие

ответы: *«Рождество совместное»*; *«Собираться на праздники вместе»*; *«Празднование праздников католических»*; *«Праздники в кругу семьи»*; *«Пасха»*; *«Ужин, ежедневное общение, проведение выходных всей семьёй»*; *«Нет традиций»*; *«Новый год встретить вместе»*; *«Рождественские обряды, обмен подарками»*; *«Отмечаем религиозные праздники»*; *«Што перадаюцца з пакалення ў пакалення ў сям'і, на падсвядомым узроўні. Хрысціянскія»*.

В 2013 г. на вопрос, какие обычаи и традиции ассоциируются с родной землей, 15,6% дали ответ, что это религиозные праздники. На вопрос, какие 10 праздников отмечаются в семье, 55,4% указали Пасху, 46,8% – Рождество, а также Радуницу, Яблочный Спас, Купалье, Масленицу, Вербное Воскресенье, Троицу, Деды, Крещение, Покров, день Петра и Павла.

Таким образом, по результатам опросов и в прошлом десятилетии, и в настоящее время фиксируется довольно разнообразный перечень указанных респондентами праздников христианского календаря, который включает наряду с главными религиозными праздниками (Пасхой и Рождеством Христовым) также Спасы, Рождество Иоанна Крестителя, Троицу, день Петра и Павла и другие.

Характерной особенностью верующей части гродненской молодёжи, как и десятилетием ранее, является духовная и социальная активность, которая проявляется в выполнении всех канонических требований религиозной жизни, участии в богослужениях, религиозных праздниках, таинствах и обрядах.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси (ИИЭФ НАН Беларуси). – Ф. 6. Оп. 13. Д. 3.

2. Архив ИИЭФ НАН Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 264.

3. Граница, идентичность, культура: этнография белорусско-российского пограничья / отв. ред. Р. А. Григорьева, Н. Г. Деметер, А. В. Гурко. – М. : ИЭА РАН, 2020. – 360 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются религиозные процессы молодежи Гродненской области. Характерной особенностью верующей части гродненской молодёжи, как и десятилетием ранее, является духовная и социальная активность, которая проявляется в выполнении всех канонических требований религиозной жизни, участии в богослужениях, религиозных праздниках, таинствах и обрядах.

SUMMARY

The article deals with the religious processes of the youth of the Grodno region. A characteristic feature of the believing part of the Grodno youth, as well as a decade earlier, is spiritual and social activity, which is manifested in the fulfillment of all the canonical requirements of religious life, participation in divine services, religious holidays, sacraments and rituals.

***Касперович Г. И.***

# МЕЖДУНАРОДНЫЕ ПРАВОСЛАВНЫЕ ФЕСТИВАЛИ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ КАК ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Международные православные фестивали представляют собой заметное событие в духовной жизни белорусского народа. По традиции они проходят ежегодно накануне праздников (Рождество Христово, Пасха, Покров) в Минске, Бресте, Могилёве, Пинске, Барановичах. История их возникновения в современный период связана с укреплением сотрудничества государства и церкви, принятием закона «О свободе совести», который уравнял в правах верующих и неверующих, что открыло новые возможности в регистрации православных общин, возвращении церковных зданий, открытии новых храмов и монастырей, способствовало расширению путей и средств духовно-просветительской деятельности в обществе. Одной из форм восстановления и развития духовных, культурных и национальных традиций белорусского народа явились православные выставки-ярмарки.

Для исследователя православные фестивали дают интересный материал о становлении и развитии духовно-просветительской работы, совместных усилиях духовных и государственных организаций, общественности, о характере взаимодействия, взаимопомощи приходов и монастырей, совершенствовании путей и методов духовно-нравственного воспитания. На православных выставках идёт активный обмен опытом, знаниями, информацией между церковнослужителями и мирянами. Важной представляется и реализация многочисленной и разнообразной продукции мастерских при храмах и приходах, изделий народных мастеров, продукции пчеловодства.

Источниками для статьи послужили материалы «Минских епархиальных ведомостей» (с 2016 г. «Ведомости Минской митрополии»), этнографические исследования автора (наблюдение, опрос, фотофиксация).

Анализ публикаций в журнале «Минские епархиальные ведомости» за 1989 – 2022 гг. показал, что международные православные выставки в Рес-

публике Беларусь проводятся с 2003 г. Так, 28-29 апреля данного года в Белорусском национальном технологическом университете по инициативе Управления международного сотрудничества и при поддержке руководства университета проводилась международная выставка «Радость Пасхи». Она была подготовлена усилиями преподавателей и студентов университета, а также при активном участии воспитанников минских духовных школ. Открывая выставку, Митрополит Минский и Слуцкий Филарет, Патриарший экзарх всея Беларуси в своём обращении к присутствующим отметил: «Нынешняя Пасхальная выставка, подготовленная молодыми для молодых, – это не просто праздничное мероприятие. Она становится символом глубокого личного сердечного духовного возрождения современных молодых людей, которые умеют мыслить самостоятельно» [1, с. 35]. В 2003 г. в Минском выставочном павильоне прошла выставка-ярмарка «Православное Рождество». На ней были представлены все епархии Белорусского Экзархата [2, с. 16].

На протяжении длительного периода (2003 – 2022) менялись названия православных выставок-ярмарок, формы и методы, направления духовно-просветительской работы со всеми возрастными категориями населения, но цель оставалась неизменной – сохранение и развитие духовной культуры, укрепление семьи и семейных ценностей, нравственных основ жизни общества, здравосозидание.

В 2004 г. в Минском выставочном павильоне прошла выставка «Беларусь православная» (19-26 сентября). Её организаторами стали Белорусский Экзархат и выставочное предприятие «Экспофорум». Впервые на выставке присутствовали представители православных церквей Латвии, Украины, Польши, России, США. Они развернули свои павильоны и стенды.

Центральным событием выставки было поклонение святыне Беларуси – возрождённому кресту преподобной Евфросиньи Полоцкой. На торжественном открытии выставки Митрополит Минский и Слуцкий, Патриарший Экзарх всея Беларуси Филарет благословил это яркое событие в жизни минчан и гостей столицы: «Выставка сия, как и прежде бывшие, ещё раз свидетельствует о воскресении веры Христовой на нашей земле» [3, с. 30].

В традицию православных выставок вошли церемонии торжественного открытия, приветствия Патриарха всея Беларуси, молебны у почитаемых икон. Посетители праздника имели возможность познакомиться со святынями России, Украины, Сербии, Греции, Иерусалима, приложиться к иконам с частицами мощей, а также побеседовать с монашествующими, клириками и мирянами многих епархий, подать записки о здравии и поминовении, внести

посильные пожертвования на восстановление и строительство храмов, оказать помощь храмам Сербии, Донецка, Луганска.

Популярна у посетителей выставки продажа православной литературы. Православные издательства Беларуси и России представляют широкий выбор духовных книг церковных и светских деятелей, православных лечебников, изданий по фитотерапии, народной медицине, календарей, аудио- и видеопродукции. Желающие приобрести книгу получают исчерпывающую информацию о новинках православной литературы.

С 2004 г. широкое распространение получили презентации зарубежных православных епархий, мастер-классы различного профиля, юридические консультации. На православных ярмарках прописался «Медовый кирмаш». В рамках выставки «Беларусь православная» (2004) состоялись концерты ведущих церковных хоров города Минска, выступления воспитанников школы звонарей [3, с. 31].

К каждой православной выставке разрабатывается духовно-просветительская программа, которая учитывает особенности праздничного события, состоит из целого спектра мероприятий.

Духовно-просветительские выставки-ярмарки «Православное Рождество» наполнены радостью встречи праздника. В свете Рождества планируются и осуществляются духовно-просветительские программы, направленные на популяризацию традиций и устоев Православной церкви, духовного и нравственного воспитания белорусского народа. В рамках праздника проходят выступления церковных хоров, хореографических коллективов, православных поэтов-песенников, литературные чтения, лекции на духовные темы, круглые столы, встречи с православными деятелями искусства. Большое внимание уделяется детской тематике. В выставке «Рождество Христово» (29 декабря 2005 г. – 5 января 2006 г.) приняли участие детские хоровые и театральные коллективы, учащиеся воскресных школ. Состоялись концерты участников детского фестиваля христианской музыки «Благовест», представления белорусской батлейки. В соответствии с духовно-просветительской программой проведены лекции по воспитанию и духовному становлению детей, семинары «Возрождение традиций православного образования и воспитания» [4, с. 41].

В рамках 5-й духовно-просветительской выставки «Рождество Христово» (28 декабря 2006 г. – 5 января 2007 г.) состоялся Первый конкурс хоровых и театральных коллективов и творческих работ учащихся воскресных

школ приходов города Минска «Светлый праздник Рождества», участникам которого были вручены дипломы и благодарности [5, с. 46].

На рождественских выставках посетители имеют возможность прикоснуться к своей истории, узнать об исторических деятелях, известных учёных нашей страны. Так, на 9-й духовно-просветительской выставке «Рождество Христово» (2010) была проведена конференция, посвящённая 150-летию Евфимия Карского [6, с. 71].

Особенностью выставок «Вербный кирмаш» является подготовка к грядущей Пасхе. В программу этих торжеств включаются ярмарки пасхальных сувениров и подарков, куличей и пирогов, мастер-классы по составлению вербных букетов, звонарному, декоративно-прикладному искусству, выступления детских коллективов и воскресных школ, встречи с художниками и мастерами, у которых дети и взрослые могли научиться изготовлению праздничных поделок. На III предпасхальной выставке-ярмарке «Вербный кирмаш» (2005) состоялись лекции и встречи с врачами-психиатрами, священниками на темы алкоголизма, наркомании, а также психических расстройств, вызванных зависимостью от современных средств коммуникации. В рамках праздника прошла акция «Вера и слово», приуроченная к 70-летнему юбилею Предстоятеля Белорусской Православной Церкви, встреча с Владыкой Филаретом. По итогам выставки были вручены дипломы и благодарности тем, кто принял активное участие в организации мероприятия. Выставку посетило более 10 000 человек [7, с. 24]. На 5-й духовно-просветительской выставке-ярмарке «Вербный кирмаш» (2007) помимо традиционных мероприятий была представлена специальная духовно-просветительская программа «Семья – единением и любовью спасёмся», в рамках которой состоялся показ фильмов-призёров кинофестиваля короткометражных фильмов «Семья России» [8, с. 37].

На 6-й выставке «Вербный кирмаш» (2008) были проведены День паломника, День здоровья, День социального служения и День Сербии. Официальную презентацию последнего подготовили и осуществили Посольство Сербии в Республике Беларусь и кафедра славянских литератур Белорусского государственного университета. Посол Сербии в Республике Беларусь Сречко Джукич поблагодарил белорусский народ и правительство Беларуси за поддержку Сербии. Студенты университета представили литературную композицию «Распятое Косово», постановкой которой руководил И. А. Чарота. Впервые на празднике начала работать программа «Задайте вопрос священ-

нику». Ежедневно священники проводили беседы, отвечали на вопросы посетителей, делились своим духовным опытом [9, с. 58].

Внимание посетителей «Вербного кирмаша» (2000) привлёк вечер, посвящённый 100-летию со дня рождения старца Николая Гурьянова. На нём прозвучали духовные песнопения на стихи батюшки, состоялся показ фильма о нём. На этой же выставке Уполномоченный по делам религий и национальностей Л. Гуляко наградил видных деятелей Православной церкви почётными грамотами «За плодотворную духовно-просветительскую деятельность, популяризацию гуманных ценностей, развитие дружеских отношений между народами Беларуси и России» [10, с. 61].

В 2011 г. в выставке впервые принял участие Белорусский союз народного творчества.

На 10-й духовно-просветительской выставке «Вербный кирмаш» (2012) центральное место заняла программа «Святость земли белорусской», посвящённая 400-летию преставления святой праведной княгини Софии Слуцкой [11, с. 35].

На православных духовно-просветительских выставках «Покровский кирмаш» отмечается не только церковный Покров Пресвятой Богородицы, но и государственный праздник – День матери. В этой связи многие мероприятия посвящаются тематике материнства, семьи и воспитания детей. На 5-й выставке «Покровский кирмаш» (2008) в обширную просветительскую программу были включены круглые столы «Христианское воспитание детей в современном мире», «Семейные ценности как основа демографической политики в Беларуси». В канун Дня матери Митрополит Минский и Слуцкий Филарет возглавил торжественную церемонию награждения многодетных матерей, были вручены как церковные, так и светские награды. Внимание участников и посетителей выставки привлекли следующие события: общественный православный проект «Белая Русь – сестре Сербии», посвящённый историческим и духовным связям народов Беларуси и Сербии, проект «Православные цыгане в Беларуси», а также мероприятия, посвящённые 1020-летию Крещения Руси [13, с. 58].

В рамках очередной Покровской выставки (2010) состоялось вручение орденов преподобной Евфросиньи Полоцкой многодетным матерям [14, с. 71].

С 2017 г. формат покровской выставки-ярмарки изменился, акцент был перенесён с выставочной деятельности на просветительские программы.

В 2017 г. организацией православных фестивалей и подготовкой духовно-просветительских программ по благословению Патриаршего Экзарха впервые занялся Свято-Елисаветинский женский монастырь города Минска при поддержке Минского горисполкома. В этом же году духовно-просветительские выставки-ярмарки получили новое название – «Международный православный фестиваль “Радость”». Высокопреосвященный владыка Павел, приветствуя организаторов, участников и гостей рождественского фестиваля, пожелал, чтобы мероприятие дарило подлинную радость «от того, что мы можем творить дела добра, любви и милосердия и нести людям радость о пришествии в мир Христа Спасителя» [15, с. 49].

В условиях пандемии фестиваль изменил свой формат: от проведения онлайн (на пике заболеваний) до организации широкомасштабных праздников (на спаде пандемии). Если фестиваль «Рождественская радость» (28 декабря 2019 г. – 5 января 2020 г.) проводился онлайн, то очередной (22 декабря 2021 г. – 6 января 2022 г.) прошёл с широким участием представителей православных монастырей и приходов Беларуси, России, Украины, Сербии, Молдовы, Греции, Черногории, Боснии и Герцеговины. На первом этаже Дворца искусств разместилась продукция Свято-Елисаветинского монастыря (сувениры ручной работы, текстиль, продукты питания). На втором этаже можно было познакомиться как с монастырями Беларуси, так и с храмами России, Украины и других государств, народными ремёслами, натуральными лечебными средствами монастырей и приходов, принявших участие в празднике. Третий этаж заняли десять тематических площадок под общим названием «Город радости».

В рамках фестиваля прошли экскурсии «Путешествие в Рождество», включающие рождественские истории, рассказы, евангельские чтения, батлеечные театры, знакомство с традициями праздника в других странах.

В цикле мероприятий «Здравица» значительный интерес вызвали беседы о восстановлении после болезни, уходе с любовью за тяжелобольными, истории борьбы с эпидемиями на Руси, пользе бани, о Боге и вере, силе молитвы и покаяния в исцелении, рекомендации по укреплению физического и духовного здоровья.

Особая территория была отведена для мастер-классов. Она называлась «Дельница». Здесь дети постигали практические, творческие навыки, необходимые в современных условиях механизации и автоматизации. Под руководством опытных педагогов (художников, флористов, керамистов, дизайнеров) они вырезали из бумаги, плели из соломки, лепили из теста, валяли из

фетраигрушки к Новому году, оформляли рождественскую открытку с элементами каллиграфии. В творческой столярной мастерской старшие дети изготавливали универсальные киянки, в мастер-классе по декупажу – подарочную шкатулку. Каждый нашёл себе дело по душе. Любители живописи рисовали в графике церковь, в акварели – Рождество. Минский дворец детей и молодёжи провел мастер-класс по робототехнике.

На детской площадке «Детинец» для малышей 3-5 лет были организованы подвижные (шевелилки) и развивающие (повторялки, познавалки, находилки)игры, игровые программы «Весёлый Дед Мороз для послушных детей», детская азбука, где в игровой форме шло развитие образного мышления малышей, усвоение алфавита. Прошли детские спектакли «Рождественская звезда» студии театра теней при храме Андрея Первозванного (г. Минск), «Винни-Пух» кукольного театра «Ухтышка» (г. Витебск), мультфильмы «Удивительный ужин в сочельник», «Рождество».

В «Трапезной» гостям предлагали белорусские национальные блюда: драники со сметаной, творогом, щи, борщ, меню постной кухни, монастырские травяные чаи, медовые напитки, вкусную выпечку.

Важным мероприятием каждого фестиваля являются благотворительные акции: часть вырученных от продажи средств идёт на поддержку социальных проектов, развитие мастерских Свято-Елисаветинского монастыря, где трудится около 1 500 человек, помощь жителям домов-интернатов для престарелых и инвалидов, воспитанникам детских психоневрологических интернатов, детям с онкологическими заболеваниями.

В рамках фестиваля проходит активное общение служителей храмов и приходов разных стран, воцерковлённых людей и тех, кто ещё не пришёл к вере. В этой связи интерес представляет их мнение по отношению к фестивалю и друг другу. Сестра Елена, представлявшая подворье православной обители Свято-Троицкой Сергиевой лавры, подчеркнула: «Мы любим приезжать в Беларусь. Люди здесь скромные и добрые» («Вербный кирмаш», 2014 г.). Сестра Валентина из Свято-Амвросиевского женского монастыря Слонимского района Гродненской области отметила: «Для меня православные фестивали – это прежде всего духовность» (Рождественский фестиваль, 30 января 2021 г.). По мнению Деяна из Сербии, «у наших народов один Бог, одна вера, одна кровь. Приезд в Минск, участие в православном фестивале – это радость для меня. В Сербии дела идут нормально, но здесь у Вас намного лучше» (Рождественский фестиваль, 2021 – 2022 гг.) [16, с. 11].

Таким образом, за исследуемый период изменились названия международных православных фестивалей, появились новые содержательные методы и формы духовно-просветительской работы со всеми категориями населения. Проведение этих праздничных мероприятий способствует восстановлению храмов и монастырей, возрождению народных ремёсел, эффективному духовно-нравственному просвещению, расширению культурных связей Белорусской Православной церкви.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Минские епархиальные ведомости. – 2003. – № 2.
2. Минские епархиальные ведомости. – 2003. – № 1.
3. Сытенко, Г. Т. Беларусь православная / Г. Т. Сытенко // Минские епархиальные ведомости. – 2004. – № 3.
4. Минские епархиальные ведомости. – 2006. – № 1.
5. Минские епархиальные ведомости. – 2006. – № 4.
6. Минские епархиальные ведомости. – 2011. – № 1.
7. Минские епархиальные ведомости. – 2005. – № 2.
8. Минские епархиальные ведомости. – 2007. – № 1.
9. Минские епархиальные ведомости. – 2008. – № 2.
10. Минские епархиальные ведомости. – 2009. – № 2.
11. Минские епархиальные ведомости. – 2012. – № 2.
12. Ведомости Минской митрополии. – 2018. – № 12.
13. Минские епархиальные ведомости. – 2008. – № 4.
14. Минские епархиальные ведомости. – 2011. – № 1.
15. Ведомости Минской митрополии. – 2018. – № 2.
16. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 15.



РЕЗЮМЕ

На материалах литературных источников, полевых этнографических исследований проанализированы становление и развитие международных православных фестивалей в Республике Беларусь.

SUMMARY

The article on the basis of published and field ethnographic materials describes the development of International Orthodox festivals in the Republic of Belarus.

***Кастрыца А. А.***

# АБ НЕКАТОРЫХ АСАБЛІВАСЦЯХ МІФАЛАГІЧНАЙ КАРЦІНЫ СВЕТУ ЖЫХАРОЎ ГОМЕЛЯ І ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНА (НА МАТЭРЫЯЛЕ ЭКСПЕДЫЦЫЙ АПОШНЯГА ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯ)

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2022)*

Фальклорна-этнаграфічныя экспедыцыі, якія наладжваюцца ў Гомельскім дзяржаўным універсітэце імя Ф. Скарыны пастаянна, дазваляюць гаварыць аб неўміручасці традыцыйных народных вераванняў, увасобленых у тэкстах прыкмет і павер'яў, забарон і міфалагічных апавяданняў, якія з'яўляюцца і своеасаблівай ілюстрацыяй разумення чалавекам свету, і спецыфічнымі парадамі-рэкамендацыямі па абароне ад неспрыяльнага ўздзеяння навакольнага асяроддзя, і адмысловай скарбонкай рацыянальнага жыццёвага вопыту. Новыя жыццёвыя рэаліі і новыя страхі, што выступаюць адной з прычын надзвычайнай жывучасці міфалагічных уяўленняў, спрыяюць трансфармацыі тэкстаў, іх тэматычна-функцыянальным зменам.

У вялікай колькасці на тэрыторыі Гомеля і Гомельскага раёна прадстаўлены прыкметы, павер'і і звязаныя з імі магічныя дзеянні, накіраваныя на абарону ад неспрыяльных абставін, благіх людзей, спрэчак, страт. Як правіла, ва ўсіх падобных тэкстах фігуруюць прадметы рэчыўнага свету: нажы, люстэркі, расчоскі, іголкі і да таго падобнае.

Паводле слоў інфармантаў, люстэрка толькі тады не нясе адмоўнай энергіі, калі яно чыстае і без пашкоджанняў, у адваротным выпадку гэтага прадмета неабходна асцерагацца. Прычыны называліся розныя:

– нешчаслівы асабісты лёс – *«Нельзя, чтобы зеркало в доме было разбито – судьба будет разбита»* (зап. ад Анжэлы Іванаўны Чаусавай, 1970 г. н., у г. Гомель)[1];

– здрады ў сям'і – *«Нельзя над кравацию вешаць яго. Калі павесіш яго, то нядобрыя дзеўкі твайго мужа ўвядуць ці зробяць так, каб ён ад цябе ўшоў. Зеркала над кравацию – к саперніцам»* (зап. ад Алены Еўдакімаўны Лаўрык, 1922 г. н., у г. Гомель);

– адсутнасць прыгажосці і благое здароўе – *«Перед зеркалом нельзя кушать – красоту свою съедаешь»* (зап. ад А. І. Чаусавай у г. Гомель);

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыял фальклорнага архіва кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

– дрэнная энергія – *«Повреждённые или старые зеркала нужно выбрасывать – в них накапливается плохая энергия»* (зап. ад Любові Аляксандраўны Жалабковай, 1949 г. н., у г. Гомель).

Даволі папулярнай у мясцовых жыхароў з'яўляецца забарона на сон і прыём ежы перад люстэркам: *«Нельзя есть и спать перед зеркалом»* (зап. ад Л. А. Жалабковай у г. Гомель).

Што тычыцца нажа, то ў запісаных на вышэйадзначаных тэрыторыях павер'ях ён мае негатыўную семантыку, нясе з сабой спрэчкі і ў якасці падарунка, і пакладзены на стале паміж людзьмі: *«Ножи нельзя ни дарить, ни принимать в подарок – к ссоре. Никогда нельзя, чтоб нож лежал на столе между людьми. А то поругаются»* (зап. ад Л. А. Жалабковай у г. Гомель); *«Яго (нож) нельзя на стале астаўляць, бо ў сям'е начнуцца сваркі, ругань, неразбярыха»* (зап. ад А. Е. Лаўрык у г. Гомель). Верылі, што неспрыяльнае ўздзеянне падараванага нажа можна знішчыць, калі аддаць за яго ўмоўныя грошы: *«Когда дарят ножи и часы, отдают им копеечку»* (зап. ад Ларысы Васільеўны Савянковай, 1938 г. н., у г. Гомель). Сустракаецца сярод мясцовых жыхароў таксама даволі папулярная на Беларусі забарона на ўжыванне ежы з нажа: *«Аблізваць ці есці з нажа не нада – зліцца будзеш»* (зап. ад Вольгі Фёдараўны Караленкі, 1933 г. н., у г. Гомель).

Тэкстаў пра іголку таксама зафіксавана нямала. Часцей яна ў народнай традыцыі выступае з негатыўнай семантыкай: пры няправільным з ёй абыходжанні ўплывае на памяць (*«Не шыюць на сабе, а то памяць плахой будзець»* – зап. ад В. Ф. Караленкі ў г. Гомель) і стан розуму (*«Нельга на сабе шыць, бо дурным станеш. Трэба ў рот узяць нітку і тады толькі шыць»* – зап. ад Ганны Сцяпанаўны Лазоўскай, 1918 г. н., у г. Гомель; *«Іголкай зашываць адзёжу на сабе нельзя, бо патом неразумнай будзеш. А ўжо калі зашыў, то нада гэта распароць. І добра ўсё будзе»* – зап. у в. Церухі ад Ганны Фёдараўны Голуб, 1927 г. н., перасяленкі з в. Ільічы Брагінскага р-на); з'яўляецца прадметам, з дапамогай якога можна пашкодзіць людзям (*«Людзі злыя, каб нашкодзіць таму, каму завідуюць, утыкаюць ім у краваць іголку з ніткай. Калі белая нітка, то гэта яшчэ не так страшна, а калі чорная, значыць вялікую злобу на цябе задумалі. Нада да бабкі іці, каб пашаптала цябе»* – зап. ад Г. С. Лазоўскай у г. Гомель). Іголка вызначаецца амбівалентнасцю. Так, паводле народных вераванняў, уваткнутая гаспадарамі ў парог новая іголка здольная абараніць іх дом ад прыходу ў яго благіх людзей: *«Чтоб в дом не пришло зло, надо в порог воткнуть иголку новую*

*так, чтобы её никто не видел. Все злое будет на неё натыкаться и не зайдёт в дом»* (запісана ад Л. А. Жалабковай у г. Гомель).

Вобраз парога – своеасаблівай мяжы паміж «сваім» і «чужым» (*«Парог – эта патустаронняе»* – зап. ад Ніны Аляксандраўны Майсеевай, 1935 г. н., у в. Церуха) – сустракаецца ў фальклорных тэкстах даволі часта.

Жыхарка Гомельскага раёна Анастасія Якаўлеўна Кучман, 1931 г. н., прыгадала важнасць парога ў магічных дзеяннях, звязаных са сталеннем і здароўем дзіцяці, з гаршком «бабінай кашы»: *«Калі дзіця нараджалася, звалі бабку. Яна купае, спаўе ужэ. То бабка ўжэ называецца. Яна кашу ўжэ частуе, прынося… Баба гаршок б'е. Біць гаршок нада, штоб дзіцёнак пайшоў. А калі ўжо гаршочак разаб'юць, то тады ўжо ў парог кідаюць чарапкі етыя, штоб скоранька пайшло дзіця»*. Не менш важным быў парог і ў абрадах провадаў чалавека на «той свет». Менавіта на парог на невялікі час ставілі труну, каб нябожчык развітаўся з домам: *«На пароге гроб астанаўлівалі, каб ён папрашчаўся»* (зап. ад Марыі Іванаўны Петуговай, 1927 г. н., у г. Гомель).

Пры дзеяннях апатрапеічнага характару таксама выбіралі парог у якасці сакральнага локусу: *«Перад Юр'ем… крапіву лажылі на парог, штоб ведзьмы малако ў кароў не адбіралі»* (зап. у в. Цярэшкавічы ад Алены Фёдараўны Неўмяржыцкай, 1939 г. н., пражывала ў в. Бярозкі Добрушскага р-на). Павер'і, звязаныя з каляндарнай абраднасцю, часцей фіксуюцца ад перасяленцаў і носяць характар своеасаблівых запазычанняў. Карэнныя жыхары падобных тэкстаў амаль не згадваюць.

Спектр дзеянняў і ўяўленняў, звязаных з парогам, даволі шырокі. Так, паводле вераванняў гамяльчан і жыхароў Гомельскага раёна, праз парог / на парозе нельга:

– вітацца (*«Нельзя здароваццa через парог»* – зап. ад Валянціны Цярэнцьеўны Марушкінай, 1946 г. н., у в. Міхалькі; *«Нельзя оставлять человека у порога. Когда пришёл, должен выйти за дверь либо позвать дальше»* – зап. у в. Церуха ад Ніны Іванаўны Мішкевіч, 1947 г. н., перасяленкі з в. Крупка Лельчыцкага р-на);

– перадаваць рэчы і грошы (*«Нельзя деньги давать через парог»* – зап. ад В. Ц. Марушкінай у в. Міхалькі; *«Чераз парог нічога даваць нельзя»* – зап. ад Г. Ф. Голуб);

– стаяць і сядзець (*«На пороге сидеть и говорить по обычаям нельзя»* – зап. ад Н. І. Мішкевіч у в. Церуха);

– вымятаць (*«Нельзя мусор через парог выметать, бо ссоры будуть в доме»* – зап. ад В. Ц. Марушкінай у в. Міхалькі). Спыняць спрэчкі варта было таксама на парозе. Па словах жыхаркі горада Гомеля Любові Ігнатаўны Пархоменка, 1954 г. н., *«калі ў хаце вельмі часта спрэчкі, трэба выліць недапітае кошкай малако на парог суседзям»*.

У вялікай колькасці зафіксаваны тэксты пра ўраджай. Частка з іх адрозніваецца рацыянальнай асновай і вопытам шматгадовых назіранняў, другая ілюструе міфалагічны характар светапогляду. Тым не менш, можна заўважыць, што ў міфалагічнай свядомасці адлюстроўваюцца перш за ўсё ўстойлівыя нормы і стэрэатыпы практычнай дзейнасці, менавіта таму з цягам часу фарміруюцца пэўныя сімвалічныя формы і сродкі сувязі чалавека з навакольным асяроддзем.

Як сведчаць тэксты прыкмет і павер'яў, ураджай спрабавалі прадказваць, назіраючы за прыроднымі з'явамі (снегам, зоркамі, інеем і інш.) у пэўны часавы прамежак, звязаны з ідэяй пачатку або пераходнага перыяду: *«Калі на Новы год дзерава абсыпана інеем, то будзе ўраджай добры і багаты год. Які першы снег выпадзе, тады такі і лён будзе»* (зап. ад Ніны Антонаўны Куліцкай, 1927 г. н., у г. Гомель); *«Еслі выйдзеш (на першую куццю) – неба звёднае, значыць грыбы будуць, ягады»* (зап. ад Алены Пятроўны Букаўцовай, 1937 г. н., у в. Зябраўка); *«Чем выше, больше на Купалье костёр, тем лучше урожай»* (зап. у в. Цярэшкавічы ад Вольгі Аляксандраўны Шырокавай, 1976 г. н., расказвала Клаўдзія Парфір'еўна Клімовіч, 1934 г. н.).

Паводле ўяўленняў мясцовых жыхароў, значэнне для добрага ўраджаю мае тэрмін пасадкі, таму звярталі ўвагу і на дзень тыдня, і на час у сутках: *«Кукурузу не садзяць уранні, калі бабы топяць печ, бо будзе адна галаўня ў кійках, трэба пачынаць садзіць ў 14.00. Гарох ды фасолю садзць у панядзелак, у пачатку нядзелі, у 12 часоў дня, каб у стручках было па 7 або па 12 бубак»* (зап. ад Ульяны Ігнатаўны Сухоцкай, 1928 г. н., у в. Чкалава).

Таксама глядзелі на «спрыяльнасць» навакольнага асяроддзя: *«Воблакаў на небе многа – давай бульбу сеяць»*; *«Лён нада сеяць, кагда сыра»* (зап. ад А. П. Букаўцовай у в. Зябраўка).

Важнае значэнне мае і асоба сейбіта. Цікавае павер'е прывяла жыхарка вёскі Новыя Дзятлавічы Соф'я Іванаўна Васільева, 1923 г. н.: *«Агурцы як сеяла, бокам лягу і сыплю, шоб агурцы раслі такія ж бальшыя. У баразонку ету сыплю, а саседзі глядзяць кругом, шо я дзелаю, а я нарошна»*. Дадзены прыклад сведчыць, хутчэй за ўсё, аб прыёмах «метанімічнай перадачы

якасцей» (паводле С. Талстой), калі станоўчыя адзнакі аднаго прадмета (у дадзеным выпадку вялікая жанчына) пераходзяць на другі прадмет (вялікая агародніна), і якасці гэтыя з'яўляюцца больш важнымі, чым самі прадметы і дзеянні.

Фальклорныя тэксты, зафіксаваныя ў апошняе дзесяцігоддзе ў Гомелі і Гомельскім раёне, дэманструюць устойлівы інтарэс нашых сучаснікаў да побытавых пытанняў, ураджаю і дабрабыту ў гаспадарцы, сямейных стасункаў і ўзаемаадносін з навакольным асяроддзем. Менш актуальнымі становяцца тыя, што звязаны са святамі народнага і сямейнага календара, за выключэннем усё ж такі яшчэ даволі папулярных радзінна-хрэсьбінных, пахавальных, калядных, а таксама забарон на працу ў пэўныя святочныя дні.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены приметы, поверья, мифологические рассказы, зафиксированные на территории Гомеля и Гомельского района во время полевых фольклорных экспедиций последнего десятилетия. Автор отмечает их регионально-локальные особенности, функционально-тематическое разнообразие, место в традиционной духовной культуре народа.

SUMMARY

The article examines the signs, beliefs, mythological stories recorded on the territory of Gomel and the Gomel region during field folklore expeditions of the last decade. The author notes their regional and local features, functional and thematic diversity, place in the traditional spiritual culture of the people.

***Квилинкова Е. Н.***

## ГАГАУЗЫ БЕЛАРУСИ: ПРИЧИНЫ МИГРАЦИИ И ВЫБОР СТРАНЫ ДЛЯ ЖИЗНИ

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

*(Поступила в редакцию 09.03.2022)*

Гагаузы – одна из проживающих в Беларуси малочисленных этнических групп. Начальный этап её формирования на данной территории относится к 1950-м годам [2; 4]. По Всесоюзной переписи 1989 г. их численность в БССР составляла 189 человек. Второй этап её формирования связан с постсоветским периодом и процессом миграции.

Сложившиеся после распада Советского Союза сложные социально-экономические условия во многих постсоветских республиках привели к то-

му, что большое число их граждан стало покидать свою родину. Многие из них делали это не в поисках лучшей жизни, а для того, чтобы просто выжить.

В 90-е годы XX в. в Молдове были развалены колхозы, закрыты животноводческие фермы и т. д. Сельским жителям негде было работать; не выплачивалась не только заработная плата, но и пенсии. В таких условиях население Молдовы, особенно жившее в сёлах, вынуждено было уехать с родины, вначале временно, а потом на долгий период. Одним из направлений миграции стала Беларусь [1]. Однако сюда люди переезжали не в качестве гастарбайтеров, а на постоянное жительство целыми семьями. Они решались покинуть свою родину не только в поисках работы для себя, но и с целью обеспечить детям какую-то перспективу, которую они не видели на своей родине [3, с. 270 – 281].

В данной статье исследуются гагаузы Беларуси, причины их миграции в постсоветский период и вопрос о выборе ими страны для жизни. До настоящего времени данная этническая группа не являлась объектом исследования ни белорусских этнологов, ни гагаузоведов. По переписи населения Республики Беларусь за 2009 г. их насчитывалось 204 человека [5, с. 3], а по результатам переписи за 2019 г. они не вошли в топ-20 национальностей, живущих на территории Беларуси. Но на самом деле их численность здесь больше. Основная часть опрошенных нами респондентов по разным причинам продолжает сохранять молдавское гражданство, но при этом они осознанно сделали свой выбор в пользу страны, которую по-прежнему называют Белоруссия. Многие из них продолжительное время работали и в Турции, и в России, но осесть на постоянное местожительство решили именно в Беларуси. Если в 1990-х – начале 2000-х годов в другие страны выезжал один из членов семьи на заработки, то с середины первого десятилетия гагаузы стали уезжать из Молдовы всей семьей, что указывает на безвозвратный характер миграции. Её можно квалифицировать как неорганизованную (индивидуальную) добровольную миграцию, в основе которой лежат социально-экономические факторы.

Несмотря на то, что число переселившихся в Беларусь гагаузов незначительное, тем не менее, интерес представляют причины и критерии выбора ими Беларуси как страны для жизни. При изучении данной проблемы автор основывался на собственных полевых материалах, собранных в 2020 – 2021 гг. [6]. Путём углублённого интервью было опрошено более 45 респондентов-гагаузов и членов их семей, проживающих в разных регионах Беларуси, как в городах, так и в деревнях.

При оценке степени адаптации представителей этнической группы в стране проживания показательным, на наш взгляд, является то, насколько комфортно они себя там чувствуют, насколько долго они там живут, насколько полно включились в процесс интеграции и каким образом идентифицируют страну проживания.

Выбор страны проживания многие из переселившихся в Беларусь гагаузов сделали окончательно. Переселенцы постсоветского периода – это в основном сельские жители, которые на новом месте также селились в сельской местности – в деревнях, так как в колхозах им предоставляли работу (механизатора, тракториста, доярки, телятницы) и жильё. При этом для них важным было то, что по сравнению со всеми другими постсоветскими республиками Беларусь оставалась островком стабильности, где они могут сохранять свой прежний образ жизни: *«Тут можно жить, держать хозяйство и тут есть стабильность. А у нас (в Молдове – Е.К.) такого нет. Если бы у нас раньше было бы как тут, то тогда я бы сюда не переехал, а остался бы там»* (зап. от М. И. Терзи в г. Гомель) [6].

Чтобы понять, почему гагаузы (будучи билингвами – тюркоязычными и русскоговорящими) выбрали в качестве страны для жизни Беларусь, а не Турцию или Россию, где они также чувствуют себя комфортно, приведём фрагмент из одного интервью, записанного нами в ходе опроса: *«Кроме России я был на заработках и в Турции. Там пытался обосноваться и жить, но там сложно с документами»*. На вопрос о том, комфортно ли было в этих странах психологически, респондент ответил: *«Я бы не сказал. Турция – капиталистическая страна. Я чуть-чуть пожил при Советском Союзе и знаю, что это такое. Здесь, в Белоруссии, ещё Советский Союз. Мы здесь с женой закончили колледж, у нас зоотехническое образование. Мы оба – зоотехники. И сейчас, если кто-то рассказывает, что за границей лучше, я сразу начинаю спорить, где за границей ты был? Я всегда был сторонником социалистического строя. Поэтому плюсы на стороне Белоруссии. Когда я поехал на заработки в Турцию, то тогда о Белоруссии ещё не знал. Не знал, что сюда можно приехать работать и жить. В Турции хозяева были хорошие, но там мы работали в закрытом посёлке. В выходной день работников отпускают, но тебя, ввиду просроченных документов, жандармы могут взять и депортировать из страны. Сейчас в Турции уже делают рабочие визы, но тогда этого не было.*

*В России тоже были свои неудобства. Нужно было каждые 3 месяца делать въезд-выезд (так как больше этого срока там находиться было нельзя).*

*А в Белоруссии я как дома. Тут всё легко. Я приехал в Белоруссию, устроился на работу в колхоз. Мне сразу дали вид на жительство. Я здесь работаю по трудовой книжке, отработанные годы засчитываются в пенсионный стаж. Мне каждый месяц платят зарплату. Работа есть. Можно сказать, что "деньги валяются под ногами". Я имею в виду возможность дополнительного официального заработка на основном месте работы: если есть свободное время, то можно клетки для животных помыть, почистить их – за все дополнительно сделанные работы работнику начисляются дополнительные деньги. То есть здесь есть где заработать. У меня зарплата 1000 рублей, а у жены – 900 рублей»* (зап. от Н. Н. Перчемли, Пинский р-н, Брестская обл.) [6].

При выборе страны проживания гагаузские переселенцы исходили не только из наличия в Беларуси психологически комфортных для них условий, но и из перспективы для своих детей: *«В 2012 г. я приехал в Белоруссию в гости к другу и посмотрел. Увидел, что тут люди работают, у них есть зарплата. По нашим меркам это не заработки, но жить можно: можно детей прокормить и вырастить. Потом я поехал домой, побыл в Гагаузии 1-2 месяца. Но там становилось всё хуже и хуже. Некуда было реализовывать свою сельскохозяйственную продукцию, сырьё <…> А здесь стабильная заработная плата – месяц в месяц. Зарплата зависит от того, как поработаешь. Сейчас у меня 1 500 руб. в месяц (бывает чуть больше или меньше), а у супруги – 550 руб.*

*И тогда я жене сказал: "Давай поедем в Белоруссию, будем там жить с детьми" <…> Тут была нехватка рабочих кадров. Я поработал 2 месяца, увидел, что перспектива неплохая, можно жить. Получил вид на жительство, подготовил документы для жены и детей – подал ходатайство, и им автоматически дали вид на жительство»* (зап. от В. М. Петку, Пинский р-н, Брестская обл.) [6].

Одно из принципиальных отличий и значительных преимуществ Беларуси (по сравнению с Россией, не говоря уже о Молдове) гагаузы видят в том, что здесь больше возможностей для развития. Если основная часть их соотечественников работает в Москве и Московской области строителями, то в Беларуси многие гагаузы трудятся по специальности: механизаторами, врачами, медсёстрами и другими. Даже те, кто хотел бы попробовать себя в биз-

несе, говорят о том, что в России они перспективы не видят, поскольку там большая конкуренция. Что касается Турции, то в эту страну выезжают, главным образом, женщины, что связано с востребованностью там именно женского труда.

Некоторые гагаузы довольно успешно ведут в Беларуси свой небольшой бизнес: занимаются маршрутными перевозками, деревообработкой, строительным или ресторанным бизнесом (до ковида) и другим. У многих из них двойное гражданство – молдавское и российское: *«Я был на заработках в России <…> Но когда приехал сюда, то мне очень понравился этот город* (Гомель. – *Е. К.*)*, и я остался здесь. Паломническими и туристическими турами, а также маршрутными перевозками занимаюсь уже более 7 лет»* (зап. от Д. А. Полешак в г. Гомель) [6]; *«Я являюсь учредителем иностранного частного предприятия "ФиданРос", зарегистрированного в Белоруссии. То, что я с семьёй оказался в Беларуси (с 2013 г.), – это потому, что здесь живут мои родственники, с которыми я создавал совместный бизнес, и стечение обстоятельств. И это определило для нас страну проживания, то есть этот переезд не был моим выбором»* (зап. от Ф. Г. Тельпиз в г. Березино, Минская обл.) [6].

Основная часть предприимчивых гагаузов едет в Россию, так как там больше возможности заработать хорошие деньги, а в Беларуси по отношению к бизнесу свои жёсткие требования: *«В Белоруссии гагаузов мало, так как здесь случайный, а не целенаправленный бизнес. Здесь своеобразная республика сама по себе. Здесь в этом плане тяжеловато»* (зап. от В. П. Иванова, Пуховичский р-н, Минская обл.) [6].

Многие гагаузы второй волны сознательно выбрали жизнь в белорусской деревне, найдя здесь работу по своим умениям, способностям и профессиональным навыкам. Одним из важных для них параметров было то, что в Беларуси даже в деревнях, в отличие от России, хорошие дороги и развитая инфраструктура. Они довольно быстро оценили преимущества Беларуси, так как за плечами многих из них немало лет работы гастарбайтерами. Они предпочли выбрать в качестве места для постоянного проживания Беларусь потому, что им понравилась эта страна и живущие в ней люди, а также то, что в ней есть подходящие условия для полноценной жизни: можно жить всей семьёй вместе, работать и воспитывать детей, наблюдать за тем, как они растут, что является приоритетом для гагаузов: *«В 2011 г. мы решили приехать в Белоруссию и посмотреть, как там. Я сельский человек и город не люблю. Я хотел в России где-нибудь в деревне купить дом. И там умные рус-*

*ские сказали, что у нас в деревне на машине можно выехать только три месяца в году. Остальное время нужно ходить в сапогах. А белорус Анатолий Иванович, с которым я там подружился, сказал: "А у нас в деревнях – дороги. Приедешь и устроишься на какой-нибудь молочно-товарный комплекс, тебя обеспечат жильём"»* (зап. от Н. Н. Перчемли, Пинский р-н, Брестская обл.) [6].

По словам живущих в Беларуси гагаузов, зарплаты здесь хоть и невысокие, но стабильные, что для них очень важно. Зарабатываемых денег им достаточно для того, чтобы не ездить по странам в поисках работы. Некоторые сочетают свой семейный бизнес с занятием сельским хозяйством. Что особо подчёркивали многие живущие в Беларуси гагаузы, это присущую стране стабильность, порядок, чистоту: *«Я решил переехать именно в Белоруссию, потому что здесь было спокойно – это во-первых. Во-вторых, у меня было заработано достаточно денег, чтобы купить дом и жить тут вместе со своей семьёй. Так как мне нравится работать на земле, я тогда думал купить дом и решил здесь остаться, тем более, что здесь есть и земля, как мне нравится. В-третьих, в Белоруссии была стабильность. Я увидел, что тут спокойно, порядок (как и на сегодняшний день) и можно жить. А у нас в Молдавии ничего не платили <…> Сейчас у меня здесь семья (четверо детей), и я никуда не хочу ехать. Не хочу оставлять семью и уезжать»* (зап. от М. И. Терзи в г. Гомель) [6].

Из-за сложившихся социально-экономических условий, вынудивших многие семьи оставить на родине свои дома, в которые они вложили много материальных средств и душевных сил, у мужчин сохранялся определённый дискомфорт. В связи с этим ими высоко оценивалась присущая Беларуси стабильность, которой нет в Молдове: *«Наш дом пустует. И что теперь делать с нашим домом, не знаем. На этот вопрос у нас самих ответа нет <…> Здесь чёткий и жёсткий порядок и закон»* (зап. от В. М. Петку, Пинский р-н, Брестская обл.) [6].

Женщины-гагаузки, живущие со своими семьями в деревнях, нередко демонстрировали бóльшую степень адаптации в белорусское социокультурное пространство, чем мужчины, высказываясь о том, что *«мне здесь как-то лучше»* (зап. от Е. И. Петку, Пинский р-н, Брестская обл.) [6].

Среди гагаузских переселенцев есть и выпускники молдавских ВУЗов – дипломированные специалисты, которые переехали в Беларусь потому, что здесь на основе полученных в вузе знаний можно работать по специальности, а также есть возможность наработки практического опыта в своей области и

профессионального роста. Беларусь – развитая европейская страна, в которой и образование, и медицина находятся на высоком уровне. А владение русским языком, являющимся в Беларуси одним из государственных, а у гагаузов – вторым родным, – это одно из главных условий безболезненной адаптации и успешной самореализации: *«Практическое образование в Беларуси сильно отличается от образования в Молдове <…> Если стремишься учиться и что-то делать, то примерно уже через полгода ординатуры тебе дают под их присмотром делать какие-то мелкие операции. И постепенно к концу второго года обучения ты уже знаешь довольно широкий спектр и с каждым годом оттачиваешь свои навыки. А в Молдове ты пишешь истории болезней. Там кто лечит, тот и получает <…> Перспектива здесь по сравнению с молдавской – это совершенно разные вещи»* (зап. от А. Г. Герасимова в г. Минск) [6].

Таким образом, свой выбор в пользу Беларуси сделали и некоторые представители гагаузской интеллигенции, например, молодые врачи. В качестве основной причины они назвали возможность самореализации в этой стране: *«В профессиональном плане здесь уровень даже не России – я говорю про травматологию и ортопедию. В нашей клинике мы с европейцами разговариваем на одинаковых языках. Я был участником международной конференции в Швейцарии и там выступил с докладом на английском языке. Желающие поехать на такие конференции представляют свои доклады Белецкому Александру Валентиновичу – единственному в Беларуси академику в области ортопедии и травматологии для участия в конкурсе. И если доклад стоящий, то он находил средства для поездки этого доктора за границу на международный симпозиум»* (зап. от А. Г. Герасимова в г. Минск) [6].

Многие респонденты говорили о том, что в России у них есть родственники, которые звали их переехать туда. Однако они решили остаться в Беларуси, и лишь единицы сказали о том, что рассматривали вариант переезда в Россию. Некоторые из них в качестве альтернативы предпочли бы переехать скорее в Европу, но не в Россию.

Важным для гагаузов является и то, что в Беларуси нет дискриминации по национальному признаку, и этническая принадлежность человека никак не сказывается на его карьере. Этим Беларусь принципиально отличается от Молдовы. Данный момент не только создавал психологический комфорт, но и содействовал большей интеграции гагаузов, как и остального иноэтничного населения этой страны, в белорусское социокультурное пространство: *«Здесь с национальным вопросом никогда не сталкивался, и это первая причина, по-*

*чему я сюда переехал. Здесь не было национального вопроса. Моя национальность никого не волновала»* (зап. от А. Г. Герасимова в г. Минск) [6].

В качестве значимых характеристик, повлиявших на выбор гагаузами Беларуси в качестве страны проживания, является то, что здесь чистота, порядок, нет преступности, дружелюбный народ и другое: *«Первое впечатление у меня сложилось двоякое. Я приехал в 2014 г. в августе, и было уже довольно холодно. Первое, что меня поразило, когда мы пересекли украинско-белорусскую границу (я тогда ехал на поезде – и разница была настолько очевидной), так это чистота, зелень, лес, да и люди. Я был наслышан, что они хорошие <…> Я приехал в чужую страну, не имея ничего, приехал учиться. Мне Беларусь дала образование (я тут стал полноценным доктором) и работу. Здесь у меня появились семья и дом. Тут у меня любимая работа. Тут я получаю зарплату, а также степени… Тут для меня образование уже бесплатное»* (зап. от А. П. Камбура в г. Минск) [6].

Таким образом, для гагаузов как советского, так и постсоветского периодов Беларусь является привлекательной. Для тех из них, кто переселялся в Беларусь в 1990-е и последующие годы целыми семьями, значимыми были те преимущества советского времени, которые здесь сохранились: социально-экономическая стабильность и отсутствие дискриминации по национальному признаку; использование русского языка в качестве государственного; востребованность специалистов их профессий; стабильный заработок; обеспечение жильём (в деревнях предоставление жилья для проживания с правом его последующего выкупа по доступной цене); предоставление в аренду земли (для ведения хозяйственной деятельности); социальная поддержка со стороны государства (различные социальные выплаты в зависимости от доходов, адресная помощь малообеспеченным, льготные кредиты для строительства собственного жилья, строительство бесплатных домов для многодетных семей и т. д.). Многие из гагаузов воспринимают Беларусь как свою вторую родину.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Квилинкова, Е. Н. Белорусы в Молдове и Молдова в белорусах / Е. Н. Квилинкова, В. А. Сакович. – Минск : Белорусская наука, 2021. – 454 с.

2. Квилинкова, Е. Н. О социокультурной интеграции гагаузов в белорусское пространство / Е. Н. Квилинкова // Беларусь у гістарычнай рэтраспектыве XIX – XXI стагоддзяў: этнакультурныя і нацыянальна-дзяржаўныя працэсы : матэрыялы Рэспублік. навук. канф., Гомель, 14 кастрычніка 2021 г. / А. Р. Яшчанка (гал. рэд.) [і інш.] ; М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. – Гомель, 2021. – С. 111 – 117.

3. Квилинкова, Е. Н. Значимость этнической и гражданской идентичности у молдаван Беларуси через призму понятия «Родина» / Е. Н. Квилинкова // Cercetarea istoriei şi patrimoniului cultural local în contextul dezvoltării durabile a societăţii. In honorem Nicolae Chicuş / Universitatea Pedagogică de Stat «Ion Creangă» din Chişinău ; coord.: L. Noroc, V. Ursu. – Chişinău, 2021. – С. 270 – 281.

4. Квилинкова, Е. Н. Понятие «Родина» у первой волны гагаузов Беларуси / Е. Н. Квилинкова // «Наука, образование, культура» : Междунар. науч.-прак. конф., посвящённая 31-й годовщине Комратского государственного университета, Комрат, 11 февраля 2022 г. : сб. ст. – Комрат, 2022. – Т. II. – С. 379 – 385.

5. Перепись населения Республики Беларусь 2009 г. [Электронный ресурс] // Население по национальности и родному языку. – Режим доступа: https://www.belstat.gov.by/upload-belstat/upload-belstat-pdf/perepis_2009/5.8-0.pdf. – Дата доступа: 05.01.2021.

6. Полевые материалы Е. Н. Квилинковой за 2020 – 2021 гг.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются гагаузы Беларуси, причины их миграции в постсоветский период и выбор ими Беларуси в качестве страны для жизни. На основании данных полевых исследований делается вывод о том, что в силу ряда причин Беларусь является для них привлекательной.

SUMMARY

The article examines the Gagauz of Belarus, the reasons for their migration in the post-Soviet period and their choice of Belarus as a country for life. Based on field research data, it is concluded that for a number of reasons Belarus is attractive to them.

***Ковалёва Р. М.***

# ОТЗВУКИ ХРОНОКОСМИЗМА В БЕЛОРУССКИХ ВОЛОЧЁБНЫХ ПЕСНЯХ: ГОСПОДЬ, ЧИТАЮЩИЙ КНИГУ

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 21.02.2022)*

Белорусские волочёбные песни явились знаковыми для всей славянской календарно-обрядовой поэзии в том смысле, что в них произошло знаменательное культурное событие – соединение христианского календаря почитания Господа, святых праздников и заступников с традиционным календарём «трудов и дней» земледельца. Ю. М. Лотман не зря называл текст конденсатором культурной памяти и генератором новых смыслов: «Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах» [3, с. 21]. Наиболее зримо отголоски древнего хронокосмизма нашли отражение не во всех волочёбных песнях, а в особом цикле, не имеющем колядного

аналога. Его конститутивным образом является Господь, читающий Книгу и отправляющий в годовой путь святых:

*А ў тэй цэркаўкі да госпад бог сядзіць.*
*[Вясна красна на ўвесь свет! *]*
*Госпад бог сядзіць да кнігу чытаець,*
*Кнігу чытаець, святы злічаець,*
*Катораму й святу й напяродісці.*
*Первае раство напярод пайшло...* [1, с. 133].

Данное событие может происходить в шатре, освящённом гумне, шатре под явором, костёле, божьем храме, церкви и т. п. В любом случае бодрствующему сознанию хозяина предстаёт чудесная «праява (ява)» в его дворе, о которой возвещают волочёбники: *«Ды на двары / Шацёр стаіць / Навюсенькі, / А ў тым шатры / Прастол стаіць, / Ля прастолу / Крэсла стаіць, / А ў тым крэслі / Сам бог сядзіць. / Каля бога / Усе святыя / Шахуюцца, / Рахуюцца, / Катораму святцу / Упярод ступіць. / Ясень красен / Упярод пайшоў»* [1, с. 150].

1960 – 1980-е годы ознаменовались активным собиранием, изучением и публикацией календарно-обрядовой поэзии, в том числе волочёбных песен на календарную тему. В академическом издании «Валачобныя песні» (1980) данный цикл составляет раздел, названный «Працоўны каляндар селяніна», где представлено 30 текстов. В трёх из них на месте Господа появляется Пречистая, но с Книгой она не связана. В четырёх вариантах Господь и Пречистая отсутствуют, но сохраняется описание годового круга как движения свят-святых. Арсень Лис посвятил анализу данного цикла 18 с лишним страниц в книге «Валачобныя песні» (1989), где подробно рассмотрел образное воплощение его опорного мотива, обозначенного им как «чудо во дворе, гумне хозяина – сбор святцев перед снаряжением их в годовой поход» [2, с. 82]. Не акцентируя внимание на образе Господа с Книгой, учёный пришёл к выводу, что «волочёбный сюжет “святцы во дворе хозяина” в поэтически-образной форме отразил изменения пор года и связанные с ними хлопоты и дни земледельца» [2, с. 99], «закрепил сумму земледельческих знаний в художественных образах» [2, с. 83].

На наш взгляд, волочёбные песни на календарную тему должны рассматриваться исторически – с учётом того, что песенные мотивы, образы и элементы появлялись в них не синхронно, не одномоментно, не сразу, а в процессе диалога с новыми культурными реалиями. В целом они являют рельеф языческого мифопоэтического прошлого, соединившегося с последую-

щим – христианской мифологией. Например, припев *«Яркое сонца ў ваконца!»* явно сигнализирует 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 васкрёс, сам Господь!»* и подобные? Однако нельзя исключать того, что под воздействием новых припевов традиционный припев *«Яркае сонца ў ваконца!»* мог наполняться новым смыслом, ассоциироваться не только с солнцем, но также со светом новой веры и Иисусом Христом – её светочем, который неоднократно возвещал о своей миссии быть Светом миру [Ин. 8:12].

А. С. Лис оставляет в стороне проблему авторства данного поэтического календаря, на которой мы считаем нужным остановиться. Решение этого вопроса важно в историко-культурном и феноменологическом плане, поскольку получается, что фольклорное сознание создателя данного цикла стало точкой пересечения двух разных культурных потоков – языческого и христианского, что, в свою очередь, обеспечило формирование новой картины мира. Конечно, никто не знает и вряд ли когда-нибудь узнает имя первотворца, создавшего песню, обусловившую развитие хронокосмических мотивов в волочёбном фольклоре. Трудно сказать, действовал он по вдохновению или по заданию кураторов, что, однако, не мешает нам разрабатывать теорию вопроса. Мы называем такого творцагеноавтором, из рук которого эстафету подхватил фольклорный «автор», разрабатывавший далее традиции предшественника в освоении календарной темы. Необходимо уточнить, что данный волочёбный геноавтор относится к особому типу – паллиата. Согласно концепции А. А. Пелипенко и И. Г. Яковенко, на которую мы в разработке теории геноавтора-паллиата ориентируемся, паллиат, в отличие от индивида, чья творческая деятельность регламентирована «патриархально-родовой нормативностью всех аспектов его жизни», «является носителем в о л е в о г о импульса», «занимает существенно более выраженную активно жизненную позицию» [4, с. 311]. Геноавтор-паллиат в направлении к христианской традиции перешагивает границы предыдущей, чисто языческой, но в поэтике волочёбных песен сохраняет обе. Хотя само слово «паллиат» указывает на переходность, это, по мнению учёных, «не означает неустойчивости или онтологической бескачественности. Паллиат эйдетичен и чрезвычайно устойчив» [4, с. 310]. В плане самоорганизации культуры он соотносится с переходом от

цивилизации индивида, когда субъектом истории являлся родовой человек, к цивилизации личности как социокультурного типа, занимая между ними срединную позицию [4, с. 275 – 338].

Чудесный шатёр как место хронодейства с участием Господа, скорее всего, символизирует обновлённый универсум в целом, хотя в народной традиции может служить обозначением неба:

*Сярод двору шацёр стаіць*
*Навюсенькі, яснюсенькі,*
*Злотам крыты, срэбрам літы,*
*Прыбрамачкі срэбраныя,*
*Зашчэпачкі залаценькія.*
*Да ў тым шатры крэсла стаіць,*
*Крэсла стаіць залатое,*
*Да ў тым крэслі сам бог сядзіць,*
*Сам бог сядзіць, ксёнжку дзяржыць* [1, с. 122 – 123].

Фольклорный образ твёрдого неба из драгоценных металлов вполне соотносится с библейским мотивом «тверди небесной», а вот бытовое, приземлённое, более понятное – «крэсла» заменило собой «троны» и «престолы», известные по названиям икон «Господь Вседержитель на троне» или «Спас на престоле», хотя, в отличие от трона, в других вариантах сохраняется всё же именно «прастол» как символ неба.

Из всего сказанного следует вывод, что явление, получившее в науке название интертекстуальность, не было чуждо фольклорному творчеству. Свои интертексты есть, как видим, и среди волочёбных песен. Очевидно, что освоение фольклорным сознанием христианской мифологии естественным образом выливалось в реминисценции – отсылки к разнообразным христианским текстам: иконописным, словесным, в частности календарным, что не всегда осознаётся. Например, в иконографии престол, на котором восседает Бог, символизирует небо, его подножие – землю.

Исследование поэтики интертекста было заложено в начале прошлого века в работах представителей русской формальной школы и получило толчок во второй его половине благодаря трудам французских учёных Ю. Кристевой, Р. Барта и других. Белорусские фольклористы пока что избегают пользоваться данным понятием. Полагаем, что обращение к нему позволит учёным увидеть старые проблемы фольклористики в совершенно ином свете, тем более что в распоряжении исследователей оказался значительный материал.

Можно обнаружить по меньшей мере два ближайших источника рассматриваемой сюжетной ситуации: письменный – им являются календари для прихожан, где отмечались дни святых и их вполне земные опекунские функции, и иконографический – иконы Господа Вседержителя, где он изображается сидящим на престоле с раскрытой Книгой или же со свитком в левой руке. В историческом плане начальным прецедентным текстом является всё же Тора (евр. «учение»), то есть пять первых книг Ветхого Завета, или Пятикнижие Моисеево. Первая книга начинается с описания того, как Бог сотворил мир: «В началесотворил Бог небо и землю. Земля же был пуста и хаотична, и тьма над бездною; и дух Божий витал над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днём, а тьму назвал ночью. И был вечер, и было утро: день один» [5, с. 1]. Вместе с тем очевидно, что попутно Бог сотворял время: сутки – день и ночь, утро и вечер, а также неделю, которая до сих пор остаётся основой лунного аграрного календаря. Сама Вселенная, согласно Талмуду, была создана по чертежам Торы, которая, оказывается, существовала до сотворения мира. Предполагалась даже некая изначальность Торы, невыразимой в словах. В таком случае Пятикнижие Моисея можно считать только её приблизительным толкованием. Известно, что рукописные свитки Торы были разбиты на отдельные фрагменты, а их число равнялось количеству недель в году. При толковании Торы устанавливалась смысловая параллель недели с конкретным праздником или памятным днём, то есть очевидна нацеленность на знаковое освоение года. Столь же невыразимо, как и Тора, имя Творца, открытое Моисею Единым Богом иудеев в виде четырёх непроизносимых согласных букв. Условно оно обозначается повторением первого согласного и произносится как Адонаи (от арамейск. – господин мой). В Библии на славянских языках его принято переводить словом «Господь» [6].

Как видим, образ Господа с Книгой в руке имеет широкий культурный контекст и широкую хроносемантику. Он тот, кто был до Торы (Библии), которая была до Него и послужила хронопланом Универсума, сотворённого Им. Обратимся к Евангелию от Иоанна, где в прологе указывается на синкретизм Слова и Бога, подобный синкретизму начала и конца в любом круге и любом цикле: «В начале было Слово и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Не удивительно, что уже «с ранних времён в христианском искусстве существовал аллегорический образ Христа в виде Книги, лежащей на престоле, на которую сходит голубь. Эта иконография получила название «Этимасия», в русском варианте – «Престол уготованный» (например, такие изоб-

ражения находятся в церкви Успения в Никее VII в. и в Успенском соборе Владимира XV в.)» [7].

Есть волочёбная песня, где содержится намёк на то, что Книга могла быть написана самим Господом:

*У той цэркаўцы прастол стаіць,*
*Вясна красна на ўвесь свет!*
*За тым прастолам сам бог сядзіць,*
*Сам бог сядзіць, пісьмы піша,*
*Пісьмы піша, святкі ліча,*
*Катораму святку напярод ісці* [1, с. 133].

Иконографический образ Книги в руках Господа полисимволичен. В качестве примера сошлёмся на итоговое заключение И. Языковой, сделанное на основании изучения ряда источников: это может быть «и Книга Жизни, в которой записаны имена спасённых (Исх. 32:32; Отк. 3:5), и Книга божественного Откровения, написанная внутри и извне, запечатанная семью печатями, открыть прочесть которую никто не может, кроме Агнца (Отк. 5:1-7), это и Книга Завета (Втор. 30:10) – Библия и Евангелие, это и символ учения Христа, Его Благая Весть, и то слово, которое приходит судить мир (Ин. 12:48). И, наконец, Книга – это символ Самого Господа Иисуса Христа, Который есть Слово Божье» [7].

В фольклористических работах XX в. постоянно подчёркивалось, что для волочёбной обрядности определяющей является аграрно-магическая функция, однако в рассматриваемой группе песен на первый план выходит функция хрономагическая, хроносозидающая. Когда мифологическое содержание волочёбных песен сводилось к перечислению различных природных культов, лежащих в их основе, то глубинный ритуальный смысл, как правило, оставался вне поля зрения. Причина состояла в том, что упускался из виду общий момент народного календаря – миф о сакральном циклическом времени, подлежащем обрядовому воссозданию. Как известно, в колядных песнях годовое время персонифицировалось в дохристианском образе являющейся Коляды, а в волочёбных оно предстаёт через совершенно новый мотив – божественного сотворения годового цикла и хронофункции новых персонажей – христианских святых, выступающих проводниками воли Господа. Вместе с тем разветвлённая система христианских хроноперсонажей оказалась полностью подчинена древнему ритуальному смыслу народной календарной обрядности – явлению года. Свой духовный смысл год получает через акт ритуального воспроизведения времени согласно Книге, Письму и Ре-

чению Господа. В соответствии с озвученным законом, записанном в Книге, олицетворённые календарные праздники и святые друг за другом отправляются в годовой путь. Одни отвечают за движение своего отрезка времени, обеспечивая расцвет природы, как, например, «святы Ізбор», освобождающий землю от снега, «святы Юр'я», отмыкающий чудесными ключами землюи выпускающий росу на красну весну, и т. д. Другие незримо присутствуют рядом с крестьянином, пахарем, конюхом, жнеёй, например, «святы Барыс», пасущий коней, «святая Ганна», считающая копы, или активно участвуют в календарно отмеченных трудовых заботах крестьянина: «святы Барыс» сеет ячмень, «святы Мікола» – жито родит, «Святая Тройца» отвечает за колошение, «свято Пятро» – за спелость, «свята Ілля» – за жатву и т. п. В одной из песен круг завершается, когда приходят «Саракі да другіх Саракоў» [1, с. 116], то есть в день весеннего равноденствия (22 марта): тогда чудо очередного возрождения года в его весенней версии вновь повторяется на Великдень, следующий за Сороками.

По мнению автора предисловия к «Валачобным песням» Л. М. Соловей, в данных произведениях «нашли широкое отражение стихийно-материалистическое мировоззрение народа, трудовой опыт и весь практически-хозяйственный аспект его деятельности» [1, с. 18]. Однако что «стихийно-материалистического» в описаниях, манифестирующих безусловное божественное участие в природных и хозяйственных делах через своих представителей, когда, например, отмечается, что *«Святы Барыс ляды пашыць, / Зямлю грэіць, ячмень сеіць / З поўнай сявенькі, з правай жменькі»?* Скорее всего песни дают пример метафизического восприятия действительности. И связано оно с особенностями художественного мышления создателя модели данных произведений – геноавтора-паллиата, вдохновившегося иконографическим образом Господа Вседержителя с Книгой в руке, иконами «Господь Вседержитель на троне», «Спас на престоле», иначе – «Седмица», «Суббота Всех Святых». Возможно, что наравне с церковными проповедями, красочным иконостасом и увлекательными «Житиями святых» воображение геноавтора и фольклорного «автора» могло подпитываться из других источников, какими были широко распространённые в быту дешёвые трафаретные иконки и лубочные картинки.

Содержание страницы раскрытой Книги вполне читаемо, например, на русских иконах XV в.: «Приидите ко Мне вси труждающиися и обремененны и Аз успокою Вы» (Мф. 11. 28), но данный геноавтор по-своему преломил первоисточник, соединив его с хронотворением. Его фантазия опиралась на

широко распространённое у славян поверье, что в определённые, наиболее важные годовые праздники небеса отворяются. А если так, то в переотражённом виде можно увидеть трансцендентное событие, происходящее за пределами земного мира и в обычное время не доступное наблюдению.

Неоднократно отмечалось, что заводатором волочёбников был «пачынальнік», мужчина с хорошим голосом и импровизаторскими способностями, который вёл песню, а остальные – «падхватнічкі» – повторяли за ним строку или исполняли только припев [2, с. 9]. Целостная картина года, предстающая в виде синтеза природно-хозяйственных и христианских хрономотивов, стала следствием развития художественного сознания такого импровизатора, который и есть фольклорный «автор». Ему полностью принадлежит заслуга идейно-эстетической обработки и сохранения нового сюжета в фольклорной традиции. От идеального исполнителя, не отходившего от известного ему традиционного текста, фольклорный «автор» отличался неосознанно творческим диалогом с предыдущими вариантами и христианской мифологией.

Получив репрезентацию в волочёбной песне, трансцендентное предстаёт как некое видение, мираж, «праява» во дворе хозяина, но одновременно как внутренняя сущность земного мира – природного и хозяйственного. Древняя ритуальная идея воссоздания времени путём соединения обрядовых действий с магическими песнями, содержащими знаковые хронообразы, хрономотивы, сюжетные хроноситуации, нашла разное воплощение в колядных и волочёбных песнях. Если в колядных песнях знаковым хронообразом выступает Коляда – олицетворение циклического времени в целом, то в волочёбных она получает новый поворот – динамический, связанный с поэтическим «прочтением» иконы «Господь Вседержитель» и церковных календарей.

**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. Ліс, А. С. Валачобныя песні / А. С. Ліс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 207 с.

3. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

4. Пелипенко, А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 376 с.

5. Пять книг Торы / пер. Д. Йосифона. – Иерусалим : Мосад Арав Кук, 5735 (1978). – 271 с.

6. Шукуров, Д. Л. Библия в европейской культурной традиции: к экзегетике библейского имени Бога Яхве / Д. Л. Шукуров // Человек говорящий, пишущий, читающий в литературе : сб. науч. ст. : в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Е. Автухович (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2018. – Ч. .1 – С. 34 – 43.

7. Языкова, И. Священное Писание в иконе на примере иконографии «Спас в Силах» и некоторых других изображений Христа [Электронный ресурс] / И. Языкова. – Режим доступа: http://www.bible-center.ru/article/icons. – Дата доступа: 07.02.2022.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена феноменологическому анализу календарного цикла волочёбных песен как интертекста, содержащего христианские реминисценции.

SUMMARY

The article is devoted to the phenomenological analysis of the calendar cycle of *volochebnye* songs as an intertext containing Christian reminiscences.

***Крыжэвіч А. С.***

# КРЫНІЦЫ КРЫЧАВА: ДА ПЫТАННЯ ЛАКАЛІЗАЦЫІ, НАЙМЕННЯ І САКРАЛІЗАЦЫІ

*Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2022)*

Усходнебеларускі горад Крычаў з’яўляецца старадаўнім паселішчам, заснаванне якога адносіцца даследчыкамі да 1-й паловы XII ст. Менавіта гэты пункт гледжання аб часе заснавання ўмацаванага гарадскога паселішча сёння прыняты афіцыйнай беларускай гістарыяграфіяй. Прафесійнымі гісторыкамі, краязнаўцамі і аматарамі гісторыі ўздымаліся разнастайныя тэмы, звязаныя з гістарычнымі падзеямі і асобамі мінулага Крычава. Даследаваны былі археалагічныя аб’екты, пісьмовыя помнікі і нават вуснагістарычныя сведчанні. Вывучаючы мінулае горада, аўтар прыйшоў да тэмы, якая знаходзіцца на памежжы розных навуковых дысцыплін: гісторыі, этнаграфіі і экалогіі. Дадзены матэрыял прысвечаны крыніцам старадаўняга Крычава як водным аб’ектам, пра якія засталіся паданні або сведчанні ў гістарычных дакументах.

Да пытання крыніц старадаўняга Крычава звярталіся неаднойчы, аднак пераважна ў публіцыстычных матэрыялах краязнаўчага характару. На сённяшні момант шмат блытаніны ў звестках пра гарадскія крыніцы (лакалізацыя, найменне і наяўны стан), таму гэтая тэматыка патрабуе спецыяльнага даследавання. У дадзеным артыкуле робіцца спроба

высвятлення розных пытанняў, звязаных з найбольш вядомымі гарадскімі крыніцамі старога Крычава.

Шмат крыніц знаходзіцца ў старой частцы горада і лакалізуецца на правым беразе Сожа, што цячэ ў Крычаве. Яшчэ ў канцы XVIII ст. Андрэй Меер у працы «Описание Кричевского графства, или бывшего староства» (1786) у раздзеле «О водахъ» згадваў месцы, дзе знаходзіцца шмат крынічак: *«Находящаяся въ самомъ мѣстечкѣ горы, а особливо Забелышенская и противъ замка лежащая, отмѣнно предъ протчими мѣстами избыточествуютъ ключами, которые во всѣхъ мѣстахъ изъ нихъ точатся и въ разсужденіи чистой и здоровой своей воды вычищенными и обдѣланными быть заслуживаютъ»* [6, с. 110]. Звесткі А. Меера пацвярджаюцца і сённяшнімі рэаліямі, бо ў старой частцы горада на правым беразе Сожа зафіксавана восем крыніц. Нездарма крычаўскі пісьменнік і краязнавец Аляксандр Балдоўскі пісаў наступнае: *«Бьют родники из-под земли, струится прозрачная, будто хрустальная, холодная водичка, принося радость и удовольствие людям. Есть родники и на Кричевщине. Только на территории города их около десяти. Вода некоторых из них, как утверждают местные долгожители, лечебная. О них ходят целые легенды»* [1, с. 12]. Аднак далёка не ўсе з крыніц маюць назву, выкарыстоўваюцца ці выкарыстоўваліся раней мясцовым насельніцтвам, вывучаны ці даследаваны. Пры гэтым адзначаецца іх вельмі блізкае размяшчэнне да Сожа: на самым беразе ракі ці на пэўнай адлегласці ад яе (ад некалькіх да дзясяткаў метраў). Вада ўсіх зафіксаваных крыніц з'яўляецца прэснай; у некаторых крыніцах вада адметная беласцю, бо на паверхню яна выходзіць праз пласты крэйды.

У артыкуле зробім акцэнт на самых вядомых крыніцах, пра якія ёсць нямала інфармацыі, але часам недакладнай і блытанай. Так, А. Меер прыводзіў наступную інфармацыю пра крыніцы на Пятровым лузе: *«Между примѣчательнѣйшими въ Кричевѣ водами первое мѣсто заслуживаютъ находящіися на Петровскомъ лугу близ верьфи родники и выбивающійся изъ подъ липы ключ: не взирая на вешнее Сожа разлитіе, которое их совсѣмъ покрываетъ, они никогда съ его иловатою водою не мѣщаются, и напротивъ того всегда сохраняютъ свой вкус и легость, изобилуя притомъ многими мѣдно-купоросными частицами»* [6, с. 110]. Па апісанні А. Меера відавочна, што крыніц на Пятровым лузе было некалькі, аднак лакалізаваць цяпер іх амаль немагчыма, бо невядома, дзе дакладна знаходзілася верф на беразе Сожа. Тым не менш зафіксаваныя звесткі на сённяшні момант дастакова каштоўныя. У творы А. Меера тапонім пішацца як «Петровский луг», хаця

цяпер сустракаецца напісанне «Пятроў луг» (адпаведна «Петров луг» на рускай мове). Аўтар дадзенага тэксту карыстаецца сучаснай формай тапанімічнага наймення – Пятроў луг.

Далей у тэксце рускага вайскоўца-гісторыка ідзе апісанне Святой крыніцы. Як сведчыў аўтар «Описания….», гэты водны локус, як і крыніцы на Пятровым лузе, часта наведваліся людзьмі: *«Другая въ разсужденіи многихъ своихъ желѣзныхъ і сѣрныхъ частицъ не меньше примѣчательная вода есть Михеевская, или такъ называемая Святая крениця; которая уважаема будучи Кричевскими жителями, равно какъ и первыя на Петровскомъ лугу, простымъ народомъ весьма часто посѣщается»* [6, с. 110]. Пры гэтым А. Меер апісваў абрад ушанавання Святой крыніцы (у апошні дзень Сырнага тыдня) каля цяперашняй вёскі Прудок, што знаходзіцца ў некалькіх кіламетрах ад Крычава, але ніякіх звестак пра шанаванне крыніц на Пятровым лузе аўтар «Описания ….» не змясціў. У выданні «Сакральная геаграфія Беларусі» аўтары лакалізавалі Міхеевіцкую (Святую) крыніцу на Пятровым лузе, што з'яўляецца абсалютна няправільнай арыенціроўкай, бо Пятроў луг знаходзіцца на правым баку Сожа, а крыніца лакалізуецца на левым баку ракі ў некалькіх кіламетрах ад горада [3, с. 65]. З прыведзенага ўрыўка «Описания….» ключавой фразай для разумення важнасці і статусу водных аб'ектаў па Пятровым лузе для тутэйшага жыхарства з'яўляецца *«простымъ народомъ весьма часто посѣщается»*. Менавіта яна паказвае важнасць крыніц для мясцовых жыхароў, аднак пытанне, ці ўшаноўваліся водныя аб'екты на Пятровым лузе, застаецца адкрытым. Аўтары кнігі «Жыватворныя крыніцы Беларусі» лічаць, што да крыніцы на Пятровым лузе, якая выцякала з-пад ліпы і знаходзілася каля суднаверфі, хадзілі на пакланенне [4, с. 51]. Аднак А. Меер пра гэта нічога не пісаў, і з тэксту яго гістарычнага твора гэтага не вынікае.

На сённяшні дзень на Пятровым лузе вядома толькі адна Пятрова крыніца. Але перад тым, як прааналізаваць сам водны локус, варта ў першую чаргу лакалізаваць больш буйны тапанімічны аб'ект/тэрыторыю. Маецца на ўвазе Пятроў луг – урочышча, якое знаходзіцца на правым беразе Сожа ў паўднёвай частцы Крычава, паміж горадам і вёскай Паклады, у раёне вёскі Калініна (былая Задабрасць) [10, с. 75]. Пятрова крыніца, лакалізаваная на аднайменным лузе, з'яўляецца адным з самых вядомых водных локусаў Крычава. Пра яе захавалася легенда, што звязвае водны аб'ект з Пятром I, які кіраваў рускімі войскамі ў час Паўночнай вайны; яе баявыя дзеянні праходзілі на тэрыторыі Беларусі. Названа крыніца імем рускага цара, бо,

згодна з паданнем, ён піў крынічную ваду, калі быў пад Крычавам у 1708 г. Цікава, што Пятрову крыніцу ўласна А. Меер асобна не вылучаў, а згадваў пра шэраг водных аб'ектаў, лакалізаваных на Пятровым лузе. Ці была падобная легенда ў народнай памяці пра крыніцу ў канцы XVIII ст., невядома, бо ніякіх звестак пра гэта не захавалася. Далейшым працягам вывучэння Пятровай крыніцы можа стаць якраз фіксацыя сучаснага стану вуснапаэтычных твораў пра гэты водны аб'ект. Такія даследаванні дазволяць высветліць, ці захавалася легендарная гісторыя пра Пятрову крыніцу да гэтага часу.

На сённяшні дзень Пятрова крыніца лічыцца адным з шэрагу турыстычных аб'ектаў Крычава, з'яўляецца пэўнай адметнасцю старога горада, што размешчана ў адной з гістарычных ваколіц Крычава – Забялышынскім пасадзе [14]. У якасці адметнага месца ў Крычаве крыніца згадваецца ў каталогу-даведніку турыстычнага кластара «Край животворных криниц»: «Здаўна вядомая і Пятрова крыніца. Яна знаходзіцца на паўднёвай ускраіне Крычава – непасрэдна на заліўным лузе Сожа. Сваю назву крыніца атрымала дзякуючы паданню пра тое, што побач з гэтым месцам размяшчаўся шпіталь салдат Пятра I, параненых у бітвах пры Лясной і Добрым. Гэтае месца нібы любіў наведваць і сам расійскі самадзержац. Раніцай ён умываўся сцюдзёнай вадой і тут жа праганяў смагу. Гэтая крыніца шануецца мясцовымі жыхарамі. Яны выкарыстоўваюць крынічную ваду ў якасці пітной, для лячэбных мэт і гаспадарчых патрэб» [5, с. 15]. Працытаваны тэкст выдання сведчыць пра легендарнасць і пэўную турыстычную прывабнасць месца, што яшчэ больш падкрэсліваецца ў газетным артыкуле «Пять причин побывать в Кричеве». У ім адной з важкіх прычын наведаць Крычаў з'яўляецца «Выпіць гаючай вады з Пятровай крыніцы»: «Пятрова крыніца на Пятровым лузе – так мясцовыя жыхары называюць крыніцу на ўскраіне горада, побач з якой у 1708 годзе знаходзіўся паходны лагер Пятра Першага» [12]. Выкарыстанне крынічнай вады ў гаспадарчых і лекавых мэтах патрабуе верыфікацыі, як і вызначэнне пітных якасцей у свядомасці мясцовых жыхароў. Такі крытычны падыход звязаны з тым, што ў 2021 г. лабараторныя даследаванні органамі дзяржаўнага санітарнага нагляду проб вады з Пятровай крыніцы паказалі яе неадпаведнасць гігіенічным нарматывам па санітарна-хімічных паказчыках. Прычым на Крычаўшчыне бралі пробы вады з пяці крыніц, і толькі адна з іх не адпавядае санітарным нормам [15].

У публікацыях даволі часта сустракаецца блытаніна з лакалізацыяй Пятровай крыніцы, як і з размяшчэннем ў старой частцы Крычава Пятрова луга. Яскравым прыкладам з'яўляецца інфармацыя брашуры «Памятные места Кричева»: «"Пятроў луг", "Пятрова крыніца"– гэтыя назвы захаваліся да сённяшняга дня. З вышыні Замкавай гары госці Крычава могуць палюбавацца шырокім заліўным лугам, дзе ў 1708 годзе размяшчаўся лагер войскаў Пятра, папіць вады з той крыніцы, якая праганяла смагу рускіх ваяроў і іх кіраўніка» [9, с. 4]. Аўтары брашуры няправільна размясцілі адметныя гарадскія мясціны, бо, як адзначалася вышэй, Пятроў луг і Пятрова крыніца знаходзяцца на паўднёвай ускраіне Крычава ў раёне старой часткі горада. Няправільнай прывязка выглядае і ў геаграфічна-статыстычным слоўніку, прысвечаным Крычаўскаму раёну. У ім адзначаецца, што Пятрова крыніца знаходзіцца ва ўрочышчы Пятроў луг, каля Замкавай гары, што з'яўляецца памылковай арыенціроўкай [10, с. 75].

Дакладная лакалізацыя Пятровай крыніцы прадстаўлена на інтэрнэт-партале «Родники Беларуси»: «Пятрова крыніца размешчана ў паўднёвай частцы горада. З Піянерскай вуліцы неабходна звярнуць на Піянерскі завулак з перасячэннямі з вуліцамі Смалякова і Набярэжнай і, нікуды не зварочваючы, з'ехаць уніз да берага Сожа. Справа ад дарогі пад схілам адразу і знаходзіцца крыніца» [11]. Акрамя тэкставай інфармацыі пра дадзеную крыніцу прадстаўлена карта Крычава, дзе можна ўбачыць дакладнае размяшчэнне воднага аб'екта на мясцовасці. Пацвярджаюць прыведзеную лакалізацыю адметнай крыніцы ў гарадской прасторы і некаторыя газетныя публікацыі крычаўскай раённай газеты [2, с. 3]. На вышэйзгаданым інтэрнет-рэсурсе таксама падрабязна апісваецца знешні выгляд аб'екта: «Крыніца каптавана жалезабетонным кольцам, накрытым бляшаным шатром. Вада выводзіцца праз трубу. Ручай праз дзясятак метраў упадае ў раку Сож. Непасрэдна праз крыніцу праходзіцьберагавая сцежка, вымашчаная тут бетоннымі плітамі» [11].

Няправільныя прывязкі Пятровай крыніцы да пэўнай мясцовасці змешчаны ў матэрыялах крычаўскага краязнаўца Міхаіла Мельнікава. Так, ён адносіць Пятрову крыніцу да раёна вуліцы Камарова, што з'яўляецца памылковым: «На паўднёвай ускраіне Крычава, непадалёк ад берага Сожа, у раёне вуліцы касманаўта Камарова, б'е магутная крыніца. У народе яе называюць крыніцай Пятра Першага» [7, с. 3]; «Хоць і не зусім зграбна, але гарвыканком упарадкаваў ля вуліцы Камарова таксама славутую ў гісторыі крыніцу Пятра I» [8, с. 4]. Такім чынам, М. Мельнікаў няправільна вызначаў

каардынаты Пятровай крыніцы. У раёне вуліцы Камарова сапраўды ёсць крыніца, аднак яна называецца Забялышынская і знаходзіцца перад Забялышынскім пасадам і могілкамі. Больш дакладна, Забялышынская крыніца лакалізуецца ў раўку паміж вуліцамі Бялінскага і Камарова. Яна атрымала сваю назву па найменні старой часткі горада, у якой знаходзіцца, – Забялышын. Менавіта гэтую крыніцу меў на ўвазе Міхаіл Мельнікаў, калі апісваў яе ўпарадкаванне, аднак назваў Пятроўскай. Іншыя матэрыялы таксама ўносяць блытаніну. Напрыклад, у каталогу-даведніку «Край животворных крыниц» Забялышынская крыніца прывязваецца да Замкавай гары. Больш за тое, гэтае месца прадстаўлена аўтарамі як сакральнае, што наўрад ці адпавядае рэчаіснасці: «Старажылы кажуць, што крыніца б'е тут ужо некалькі стагоддзяў, а гэтае месца шануецца людзьмі як намоленае і святое. Пра гэтую крыніцу, як і пра Святую і Пятроўскую крыніцы, згадваецца ў "Описании Кричевского графства" Андрэя Меера (1786 год). Так, у ім адзначаецца, што гэтыя крыніцы "Простым народам вельмі часта наведваюцца"» [5, с. 13]. Не пагодзімся з такой фармулёўкай адносна воднага аб'екта, бо непасрэдных сведчанняў ушанавання і сакральнасці гэтага месца на дадзены момант няма.

Згадваецца назва Забялышанскай крыніцы і А. Меерам пры апісанні даследаванняў вады тагачасных локусаў, аднак не пазначаецца яе месцазнаходжанне: *«Я изъ любопытства приказавъ здѣлать изъ дубоваго дерева кубический футъ, свѣсилъ каждую изъ упомянутых водъ и нашелъ, что вода въ Сожѣ, Святомъ и Кричевскомъ колодцѣ 743/4, Петровскаго луга 71, а Забелышенская и селитреная 693/4 фунта тяжести въ себѣ имѣютъ»* [6, с. 111]. Такім чынам, вада Забялышанскай крыніцы, верагодна, была проста добрай і пітной, яе выкарыстоўвалі як для гаспадарчых патрэб, так і для спажывання. Аналагічная практыка захавалася да сённяшняга дня, калі мясцовыя жыхары актыўна карыстаюцца крынічнай вадой.

Яшчэ пра адну крыніцу А. Меер пісаў наступнае: *«Самые лёгкія воды суть вопервыхъ изтекающій возле Ильинской церкви изъ горы ключъ, во вторыхъ точащійся изъ под подошвы противулежащаго замку холма. Сей послѣдний вмѣщает въ сѣбя и селитреные частицы, но я думаю, что оныя производитъ не вода, а наводняющая его весною навозная влажность, пробирающаяся чрезъ бывшее тамъ подъ солодовнею мѣсто и вѣтхій его совсѣмъ уже мхомъ обросшій обрубъ. Послѣднее место весьма изобильно ключами, и въ одномъ только мѣстѣ, не въ дальнемъ разстояніи шесть ключей одинъ подлѣ другого выбиваются, чего ради надлежало бы оные поря-*

*дочнымъ образомъ обдѣлать и опустя обрубы наполнить внѣшнюю ихъ сторону крупнымъ бѣловатымъ пескомъ»* [6, с. 111]. Хутчэй за ўсё, да крыніцы з-пад Ільінскай гары таксама часта наведваліся жыхары Крычава, бо, па сведчаннях А. Меера, там быў драўляны зруб. На сённяшні момант ад зруба нічога не засталося, аднак крынічка, што выцякае з-пад Ільінскай гары, ёсць. На інтэрнэт-рэсурсе «Родники Беларуси» змешчана дакладная лакалізацыя воднага аб'екта: «Прайсці да крыніцы можна з вуліцы Чэхава праз могілкі, спусціўшыся па крутой лесвіцы з паўднёвага боку. А таксама прайсці ад вуліц Усходняй ці Бірузова па сцежцы ўздоўж берага Сожа» [13]. Ад Ільінскай царквы на сённяшні дзень застаўся толькі невялікі фрагмент (верагодна, XIX ст.). Магчыма, гэта адзін са старадаўніх помнікаў з чырвонай цэглы-плінфы, што размяшчаліся з кожнага боку царквы на невялікай адлегласці.

Такім чынам, дадзены матэрыял з'яўляецца пачаткам далейшага даследавання крыніц Крычава, іх экалогіі, фіксавання і аналізу легенд і паданняў, звязаных з імі. Вывучаць варта практычна кожную крыніцу, але не менш істотна дбаць пра захаванне гэтых каштоўных водных аб'ектаў. Крычаўскі краязнавец, заслужаны дзеяч Рэспублікі Беларусь М. Мельнікаў слушна заўважыў: «Барацьба за захаванне чысціні вод, за павелічэнне водных запасаў многіх месц краіны, за разумнае выкарыстанне водных рэсурсаў з'яўляецца справай вялікай дзяржаўнай важнасці. Асабліва каштоўныя крыніцы і вадаёмы, якія даюць чыстую пітную ваду. У гэтым плане вялікая ўвага звяртаецца на вытокі рэк і на крыніцы» [7, с. 3].

**ЛІТАРАТУРА**


1. Болдовский, А. Живи, родник, живи! / А. Болдовский // Белорусская нива. – 1996. – 2 марта. – С. 12.
2. Далецкі, У. З чыстай крыніцы / У. Далецкі // Ленінскі кліч. – 2002. – 5 красавіка. – С. 3
3. Дучыц Л. Сакральная геаграфія Беларусі / Л. Дучыц, І. Клімковіч. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2011 – 384 с.
4. Зайкоўскі Э. М. Жыватворныя крыніцы Беларусі / Э. М. Зайкоўскі, Л. У. Дучыц. – Мінск : Ураджай, 2011. – 111 с.
5. Край животворных криниц : каталог-путеводитель туристического кластера / С. Л. Кулягин [и др.]. – Могилёв : Могилёвская областная укрупнённая тип., 2016. – 72 с.
6. Мейер, А. Описание Кричевского графства. 1786 / А. Мейер // Могилёвская старина. – 1901. – Вып 2. – С. 86 – 137.
7. Мельнікаў, М. Крыніцы чакаюць сяброў / М. Мельнікаў // Магілёўская праўда. – 1973. – 24 мая. – С. 3.

8. Мельнікаў, М. Крыніцы – помнікі прыроды / М. Мельнікаў // Магілёўская праўда. – 1983. – 4 лютага. – С. 4.

9. Памятные места Кричева. – [Б. м. : б. и., б. г.]. – 6 с.

10. Шаруха, І. М. Геаграфічна-статыстычны слоўнік Магілёўскай вобласці. Частка XV. Крычаўскі раён / І. М. Шаруха, Т. М. Шаруха // Магілёўскі мерыдыян. – 2006. – Т. 5-6, вып. 1. Актуальныя праблемы экалагічнай і эканамічнай геаграфіі. – С. 63 – 78.

11. Петрова криница [Электронный ресурс] // Родники Беларуси. – Режим доступа: http://www.rodnikbel.by/МО/КРИ/002-Петрова/МО-КРИ-002-Петрова.html. – Дата доступа: 10.03.2022.

12. Пять причин побывать в Кричеве [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. – Режим доступа: https://www.sb.by/articles/pyat-prichin-pobyvat-v-kricheve.html. – Дата доступа: 10.03.2022.

13. Родник Ильинский [Электронный ресурс] // Родники Беларуси. – Режим доступа: http://www.rodnikbel.by/МО/КРИ/005-Ильинский/МО-КРИ-005-Ильинский.html. – Дата доступа: 10.03.2022.

14. Туристические объекты Кричева [Электронный ресурс] // Музеи Беларуси. – Режим доступа: http://krychau.museum.by/node/38076. – Дата доступа: 10.03.2022.

15. 67 криниц Могилёвщины лабораторно исследовала санэпидслужба области [Электронный ресурс] // Могилёвские ведомости. – Режим доступа: https://mogilevnews.by/news/18-01-2021-10-04/69128. – Дата доступа: 10.03.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены вопросы, связанные с локализацией и сакрализацией родников Кричева. Также исследуются проблемы названий некоторых водных объектов, анализируется историческая работа А. Мейера, в которой описываются городские родники.

SUMMARY

The article deals with issues related to the localization and sacralization of the springs of Krichev. Also, problems with the names of some water bodies are investigated, the historical work of A. Meyer, which describes urban springs, is analyzed.

***Марковіч Л. Г.***

# ВЫВУЧЭННЕ ГУЖАВОГА ТРАНСПАРТУ БЕЛАРУСІ Ў 1-Й ПАЛОВЕ XIX СТ.

*Музей гісторыі горада Мінска*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2022)*

Даследчыкі 1-й паловы XIX ст. узгадвалі пра гужавы транспарт прадстаўнікоў розных саслоўяў з пункту гледжання матэрыяльнай культуры або паўсядзённага побыту. Аўтарамі твораў з’яўляліся прадстаўнікі шляхты, сярод якіхбылі і паспяховыя землеўладальнікі, а таксама тыя, хто служыў у ваенным ведамстве. Пры напісанні даследаванняў яны выкарыстоўвалі

метады назірання, апісання, размовы са сведкамі пэўных падзей. У якасці спосабу збору інфармацыі часта былі падарожжы на гужавым транспарце (У. Сыракомля, П. Шпілеўскі). У такім выпадку ў працах ёсць не толькі этнаграфічныя нататкі, але і ўражанні саміх аўтараў ад падарожжа на гужавым транспарце (як міналі грэблю, як ехалі па бітай дарозе, якія кучары і г. д.).

У рукапісе генерал-маёра, гісторыка і этнографа, члена Вольнага расійскага збору пры Маскоўскім універсітэце Андрэя Казіміравіча Меера «Описание Кричевского графства 1786 года» прыведзены звесткі пра вытворчасць гужавога транспарту сялянамі графства, конегадоўлю [2, с. 86 – 138]. Аўтар адзначыў сярод зімовых промыслаў сялян вытворчасць калёсаў (летніх павозак) і саней. Для іх вырабу выкарыстоўвалі дуб або ясень. З вязу рабілі колы да павозак, з драўніны ясеня – колы і абады.

Даследчык звяртаў увагу на недахопы конегадоўлі ў памешчыцкіх гаспадарках графства. Так, памешчыкі з наваколля Крычава мелі заводы коней добрых парод (англійскіх, турэцкіх, татарскіх і ўкраінскіх). Лепшы конны завод знаходзіўся ў падкаморнага Сухадольскага. Тым не менш, нават такія коні выглядалі недагледжанымі, з быццам разбітымі нагамі і з упалымі грудзямі [2, с. 97]. Адсутнасць добрай мясцовай пароды А. К. Меер бачыў у неналежным доглядзе, недастатковасці і няякаснасці кармоў.

Сяляне трымалі не больш за тры-чатыры кані. Сярод забудовы сялянскага двара аўтар узгадваў «хлеўчыкі і паветкі або шатры з плоскім дахам на слупах». Нетрываласць такіх пабудоў была прычынай таго, што ўзімку ваўкі і лісы нападалі на жывёлу.

У лячэнні коней сяляне прытрымліваліся народных ведаў. Калі ў дажджлівыя сезоны на жывёлу нападаў падзеж, то сяляне ў адзін і той жа час па два разы ў дзень паілі хворых коней настоеным з воцатам простым віном з патоўчанымі ягадамі ядлоўцу. Калі здароўе коней псавалася з-за ўкусаў шэршняў і «серабрыстых» вос, тады «зробленыя імі болькі вымазваннем апошніх мёдам, вылечваюцца, роўна як і ад серабрыстых вос» [2, с. 96].

Краязнавец, гісторык літаратуры, этнограф Уладзіслаў Сыракомля ў гісторыка-краязнаўчым нарысе «Вандроўкі па маіх былых ваколіцах» (1853 г., мястэчкі Свержань, Мір, Нясвіж, Гарадзея, Стоўбцы, Койданава, вёскі Жукаў Барок, Семакова, УтанкаМінскага, Навагрудскага і Слуцкага паветаў) узгадваў асобныя гужавыя транспартныя сродкі. Сярод іх «больш-менш прыстойныя павозкі» – так называлі мясцовыя яўрэі-гандляры гужавы транспарт людзей, што прыязджалі у мястэчка Мір. «Вазы са скуранымі

будамі» – транспарт жыхароў Палесся, на якіх яны прывозілі на продаж рыбу на нясвіжскі рынак. Вазы ставіліся ў два шэрагі, такім чынам, павозкі нагадвалі шалашы [4, с. 22 – 25, 53 – 116].

Гужавы транспарт быў неад'емнай часткай побыту тагачасных жыхароў, таму нават вёску Семакова аўтар мімаволі параўнаў з возам: «…вёска Семакова, што, нібы вялікі воз, ад'ехала ад гасцінца ў поле» [4, с. 48].

Аўтар закрануў пытанні карыстання і захоўвання гужавога транспарту прадстаўнікамі розных саслоўяў: сялян, мяшчан, шляхты, манахаў бернардзінскага і былога езуіцкага ордэнаў. Асобна апісваў традыцыі мясцовых татар і цыган, звязаныя з выкарыстаннем транспартных сродкаў.

На думку У. Сыракомлі, адным з галоўных больш-менш прыбытковых промыслаў сялян нёманскага наваколля быў сплаў лесу. Сяляне па найме на сваім гужавым транспарце дастаўлялі лес да прыстаней, а таксама прывозілі тавары на купецкія склады. Так, жыхары з ваколіц мястэчка Мір па панядзелках вазілі туды на продаж дрэва з бліжэйшых лясоў для далейшага яго сплаву. Сяляне з наваколля мястэчка Стоўбцы зімой і ранняй вясной, пакуль была санная дарога, прывозілі тавары на мясцовыя склады для адпраўкі ў Крулявец. Такім чынам, зараблялі грошы для аплаты падаткаў і чыншу.

Разважаючы пра сярэднешляхецкае саслоўе, аўтар адзначыў, што ў іх «не відаць шыкоўных экіпажаў», і растлумачыў гэтую з'яву адсутнасцю «духу прадпрымальніцтва, схільнасці да прамысловасці» [4, с. 141].

Адным з захаваных напрамкаў гаспадаркі засцянковых шляхціцаў было гадаванне коней для продажу на мясцовых кірмашах. У. Сыракомлю ўразілі палі канюшыны каля Гарадзеі, якая належала палкоўніку Брахоцкаму. Традыцыю шляхты гадаваць коней аўтар бачыў у рыцарскіх звычаях продкаў.

Па прыведзеных У. Сыракомлем звестках можна меркаваць пра багатыя традыцыі выкарыстання гужавога транспарту манахамі розных ордэнаў. Знаходячыся ў Міры, аўтар узгадаў пра фурмана Марціна з мясцовага кляштара бернардзінцаў. Пры пераездзе ў мястэчка Нясвіж праз вёску Утанне (былое ўладанне нясвіжскіх езуітаў) звярнуў увагу на мураваныя пабеленыя стайні каля некаторых маёнткаў. Цікавасць выклікае згадка пра «мураваны вакзал Рудаўка, даўнейшае ўладанне езуітаў» [4, с. 27 – 43].

Звяртаюць на сябе ўвагу традыцыі падарожжа, якіх прытрымліваўся і сам даследчык. Нездавальняючы стан дарог, шляхоў і трактаў істотна ўплываў на камфортную і небяспечную паездку. Падарожжа пачыналася з каманды: «Едзьма, фурман!». Паводле старасвецкага звычаю пасажыр зацягваў звыклы псалом вандроўнікаў «Хто аддасць сябе ў апеку Пану свайму!». Абавязковым было спыніцца ў адной з корчмаў, якія стаялі ўздоўж дарог, і значна адрозніваліся шэрагам паслуг. Напрыклад, у корчмах па дарозе да мястэчка Свержань «авёс і сена для коней адносяцца да прадметаў раскошы, пра ежу для падарожных, пра асобы пакойчык для начлегу і пытацца не трэба» [4, с. 122]. Перад тым, як выправіцца ў далейшую дарогу пасля начлегу, неабходна было даць час напасвіцца коням.

Краязнавец, этнограф П. Шпілеўскі ў творы «Путешествие по Полесью и Белорусскому краю» (1853 – 1855) засяродзіў увагу чытачоў на спосабах вандроўкі гужавым транспартам. Для кожнага з відаў вандроўкі характэрны розныя экіпажы, возчыкі, нават хуткасць руху [6].

«Ехаць на доўгіх» – меўся на ўвазе пераезд на далёкую адлегласць на бяссменных конях і паштовых экіпажах у суправаджэнні кандуктара. П. Шпілеўскі апісваў варшаўскія двухпавярховыя дыліжансы вялікіх памераў каўчэгападобнай формы на 15 пасажыраў [6, с. 13]. Салон карэты быў падзелены на два аддзяленні. Паштовыя карэты адпраўляліся па паштовых трактах па зацверджаным раскладзе. У такі вялікі экіпаж запрагалі чатыры-пяць, часам шэсць коней. Экіпаж карэты складаўся з фурмана, фарэйтара (даглядаў коней і вупраж) і кандуктара. У абавязкі кандуктара ўваходзіла сігналіць аб адпраўленні карэты (тры гудкі), адзначаць пашпарты пасажыраў на заставах, сачыць за сняданкамі, якія ўваходзілі ў кошт праезду. На думку аўтара, перавага такога падарожжа заключалася ў прыпынках на начлег у добрых паштовых гасцініцах.

«Ехаць на перакладных» азначала падарожнічаць на экіпажах і конях, якіх мянялі на паштовых станцыях. Каб скарыстацца такой вандроўкай, трэба было аформіць падарожную ў гараднічага. Вандроўка магла адбывацца на шматмеснай дарожнай карэце, «ліхой тройцы» (паштовай брычцы невялікіх памераў). Такімі экіпажамі кіравалі фурманы.

«Ехаць на абывацельскіх» разумелі як падарожнічаць на наёмных конях. У Кобрыне такую паездку называлі «ехаць на рамізе» – на палескай таратайцы ці звычайных калёсах, запрэжаных худым канём.

Аўтар звярнуў увагу на дарожныя здарэнні падчас падарожжаў. Так, каля станцыі Сяняўка з-за няўважлівасці фурмана коні заблыталіся ў

вупражы і пастрамках, у выніку карэта з пасажырамі перавярнулася, адзін з коней зламаў нагу [6, с. 54].

Даследчык апісаў вобразы і некаторыя традыцыі служачых паштовых станцый і возчыкаў. Калі пасажыр баяўся хвацкай язды, кучар казаў: «Нябося, панок: свезомо не горш піцерскіх». Коней падганялі крыкам: «Ух! З горкі на горку! Дасць барын на водку!».

Краязнавец і этнограф, ваенны тапограф, генерал-маёр Генеральнага штаба Міхаіл Восіпавіч Без-Карніловіч у працы «Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии» (1855), засяроджваў увагу на побыце і конегадоўлі беларускіх дваран і сялян, рамізніцкім промысле стараабрадцаў і яўрэяў Віцебскай і Магілёўскай губерняў [1, с. 185 – 215].

М. В. Без-Карніловіч лічыў, што наступствы вайны 1812 г. не спрыялі развіццю гаспадаркі, у тым ліку і конегадоўлі, абумовілі немагчымасцьпамешчыкаўпадтрымаць сялянскія гаспадаркі. «Асноўныя рухавікі земляробства – хлеб, коні, жывёла» знаходзіліся ў заняпадзе.

Лепшыя пароды коней гадавалі памешчыкі, іх павераныя, аканомы, пісары. Жарабяты пэўнага ўзросту траплялі ў памешчыцкую гаспадарку як вупражныя ці рабочыя коні або шлі на продаж. Сяляне гадавалі каней мясцовай беларускай пароды.

Краязнавец і пісьменнік граф Леан Патоцкі ў творы «Успаміны пра Тышкевічаву Свіслач, Дзярэчын і Ружану» (1859) паведамляў пра традыцыі выкарыстання гужавога транспарту магнатамі прыватных маёнткаў у 1750-я, 1800 – 1820-я гады [3].

Гужавы транспарт – неад’емная частка паўсядзённага жыцця магнатаў, таму пры планіроўцы і забудове сядзіб і рыначных плошчаў мястэчак яны ўлічвалі неабходнасць будаўніцтва стайняў і вазоўняў,дзе можна было б размясціць коней і экіпажы тых, хто прыехаў на кірмаш, або запрошаных у горад гасцей. Апошніх магло быць не менш за 100. Так, у 1806 г. у мястэчку Свіслач падчас штогадовага кірмашу гаспадар граф Вінцэнт Тышкевіч толькі для князя Дамініка Радзівіла на стайні падрыхтаваў 40 запрэжаных коней і 20 верхавых.

Планіроўка двара магнацкай сядзібы абавязкова ўключала раз’язное кальцо. Экіпажы пад’язджалі да ганка сядзібнага дома, пасажыры выходзілі, экіпаж ад’язджаў далей, не перашкаджаючы наступным карэтам.

Абавязковымі ў жыцці магнатаў былі падарожжы на колавым, узімку на палозным транспарцез візітамі да родных і знаёмых, па сваіх уладаннях, паездкі за мяжу.

Так, граф В. Тышкевіч кожны дзень, калі жыў у Свіслачы, у ранішні час рабіў візіты дамам і запрашаў да сябе на званы абед, на якім звычайна прысутнічала каля 100 гасцей. Пасляабедзенная праграма баўлення часу ўключала выезды карэтаміў прысядзібным парку.

Аўтар апісваў паездкі князя Францішка Сапегі (1790-я гг.) і графа В. Тышкевіча (1800-я гг.) у Парыж, дзе яны карысталіся наёмнымі фіякрамі, пераезды па Еўропе адбываліся на дыліжансах.

У магнацкіх стайнях можна было ўбачыць чыстакроўных польскіх коней, жарабцоў з усходу, украінскія табуны. Для абслугоўвання выездаў на гужавым транспарце ў магнатаў працавалі конюхі і фурманы.

У залежнасці ад асабістых магчымасцей і жаданняў у кожнага магната былі свае правілы выезду. Так, князь М. Масальскі з Ляхавічаў выязджаў толькі на чатырохконнай калясцы. На стайні трымаў больш за 12 вупражных коней, верхавых – ніводнага.

Для хуткага руху выкарыстоўваліся двуколкі. На званы абед да графа В. Тышкевіча пані Старэньская і Патоцкая, князь Д. Радзівіл прыехалі на двухколцы, запрэжанай чацвёркай англійскіх коней. Дамы ехалі ў двухколцы, а мужчыны – вярхом на конях з запрэжкі.

У вясельным картэжы кожнаму экіпажу адводзілася сваё месца. Аўтар апісаў вяселле ў Ружане у 1752 г. князя М. Масальскага і дачкі князя Сапегі: «Паперадзе ўсяго картэжу ішла сотня сапежынскіх баснякоў, за якімі рухалася прыдворная капэла, іграючы на духавых інструментах урачысты марш. За імі – конна канюшы з конюхамі <…> За пані імі ваяводзіна навагрудская з пані падчашынаю літоўскаю, сваёю сястрою, у адкрытай карэце, усёй пазалочанай, якую цягнулі шэсць белых, як малако, іспанскіх скакуноў. За павозкаю стаялі два выязныя лакеі і гайдук, а з кожнага боку па адным малалетнім пажы на ступеньках усе ў парадных сапежынскіх касцюмах <…> Другая шарэнга разнастайных павозак цягнулася ззаду, а на самым канцы гэты вясельны поезд замыкаў атрад палка пяхоты імя Сапегі» [3, с. 153 – 155].

Паляванне – адзін са спосабаў баўлення вольнага часу ў магнатаў – не абыходзілася без экіпажаў, брычак і шматмясцовых павозак. Удзельнікі лову ў Слуцкай пушчы суправаджалі князя Караля Радзівіла «Пане Каханку» конна або ў экіпажах і брычках. На паляванні ў мястэчку Свіслач, арганізаваным графам Я. Тышкевічам, ехалі конна, у брычках і ў чатырохконным штульвагене, у якім знаходзілася да дзесяці чалавек.

Этнограф і археолаг Яўстафій Тышкевіч у творы «Описание Борисовского уезда» (1874) у тым ліку ўзняў пытанні аб конегадоўлі ў сялянскай і памешчыцкай гаспадарках, рамізным промысле, гандлі коньмі [5].

У 1-й палове XIX ст. Барысаўскі павет уключаў тэрыторыі Барысаўскай, Бярэзінскай, Лагойскай, Крупскай, Смалявіцкай зямель. Сярод павіннасцей мяшчан аўтар пералічыў аддаванне падвод на ваенныя паходы, перавозку хворых арэстантаў і канвою, харчавання для іх, выдзяленне коней для праезду знакамітых і высокапастаўленых асоб.

У залежнасці ад віду хатняй работы і спосабаў атрымання даходаў даследчык падзяляў сялян павета на лясных і палявых. «Лясныя» сяляне паўднёвых і заходніх тэрыторый павета жылі каля лесу, зараблялі на жыццё паляваннем, збіральніцтвам, лясным пчалаводствам, нарыхтоўкай лесу і яго падвозам да месцаў сплаву. Таму гэтыя сяляне мелі дастаткова коней і гужавога транспарту, неабходнага для выканання названых работ.

«Палявыя» сяляне атрымлівалі даход з зямлі, ад падвозу тавараў і прадуктаў на мясцовыя рынкі,клапаціліся пра захаванне сельскагаспадарчага інвентару і драбін, таму што набыццё драўніны каштавала ім грошай.

Конегадоўля, з пункту гледжання Я. Тышкевіча, залежала ад кліматычных і прыродных умоў. Частыя паводкі прыводзілі да псавання сенажацяў, пакошанага сена і стагоў. Таму былі так званыя «выганы» – сенажаці, прызначаныя выключна для пашы.

У Барысаўскім павеце конныя заводы ў той час не атрымалі шырокага распаўсюджання. Часцей за ўсё сяляне самі гадавалі каня для павозкі і для працы на зямлі. Я. Тышкевіч лічыў, што адрозненні паміж сялянскімі і памешчыцкімі каньмі мясцовай пароды заключаліся ў якасці, колькасці кармоў і ўвогуле доглядзе. Тым не менш аўтар адзначыў, што гадавалася мала коней для гужавога транспарту або коннай язды.

Такім чынам, даследчыкі 1-й паловы XIX ст. прыводзілі цікавыя звесткі пра гужавы транспарт прадстаўнікоў розных саслоўяў. Агляд інфармацыі дазваляе зрабіць наступныя вынікі.

Прадстаўнікі розных саслоўяў выкарыстоўвалі разнастайныя тыпы гужавога транспарту. У сялян былі распаўсюджаны калёсы (вазы) і сані, у мяшчан і шляхціцаў – падводы, брычкі. Вялікі выбар транспартных сродкаў быў характэрны для магнатаў.

Назіраюцца адметнасці ў мэтах выкарыстання гужавога транспарту ў прадстаўнікоў розных саслоўяў. Сяляне і мяшчане ў першую чаргу з

дапамогай транспартных сродкаў зараблялі грошы для выплаты падаткаў, наймаліся ламавікамі, радзей пасажырскімі рамізнікамі. Шляхціцы акрамя гаспадарчага мелі пасажырскі транспарт, прызначаны толькі для выездаў. Магнаты ў большай ступені карысталіся транспартам для баўлення вольнага часу (паляванне, падарожжы).

У 1-й палове XIX ст. з увядзеннем паштовых трактаў з'явіўся гужавы транспарт паштовага ведамства. Для яго абслугоўвання прызначаліся кандуктары, ямшчыкі, фарэйтары.

Этап вывучэння Беларусі ў айчыннай гістарыяграфіі з пазіцый міфалагічнай школы ахоплівае канец XVIII ст. – 1861 г. Даследаванні гэтага часу насілі агульнапазнавальны характар, у большасці прысвечаны асобным прыватным уладанням (Крычаўскае графства, мястэчкі Свіслач, Ружаны, Дзярэчын, Ляхавічы, Нясвіж і інш.) і казённым землям Віцебскай і Магілёўскай губерняў. Інфармацыя мае разрознены характар, часам даследчыкі ў сваіх высновах абапіраліся на здагадкі.

**ЛІТАРАТУРА**

1. Без-Корнилович, М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии / М. О. Без-Корнилович. – Минск : Алфавит, 1995. – 358 с.
2. Мейер, А. К. Описание Кричевского графства 1786 года / А. К. Мейер // Могилёвская старина. – 1901. – Вып. II за 1900 и 1901 гг. – С. 86 – 138.
3. Патоцкі, Л. Успаміны пра Тышкевічаву Свіслач, Дзярэчын і Ружану / Л. Патоцкі. – Мінск : Полымя, 1997. – 268 с.
4. Сыракомля, У. Вандроўкі па маіх былых ваколіцах / У. Сыракомля. – Мінск : Полымя, 1992. – 157 с.
5. Тышкевич, Е. П. Описание Борисовского уезда / Е. П. Тышкевич. – Минск : Национальная библиотека Беларуси, 2018. – 418 с.
6. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск : Беларусь, 2004. – 251 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе литературных источников с позиций мифологической школы автор показывает основные тенденции развития гужевого транспорта Беларуси в 1-й половине XIX в.

SUMMARY

In the article on the literary sources from the standpoint of the mythological school, the author shows the main trends in the development of cattle transport in Belarus in the first half of the XIX century.

***Новак В. С.***

# ВЯСЕЛЬНАЯ АБРАДНАСЦЬ ГОРАДА ГОМЕЛЯ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2022)*

Прапанаваная тэма даследавання звязана з важнай тэарэтычнай праблемай сучаснай фалькларыстыкі – рэгіянальна-лакальным вывучэннем фальклору. Як слушна адзначыла В.М. Шарая, «у межах рэгіянальнага падыходу да вывучэння фальклору любая мясцовая культура прадстаўляецца як нешта самакаштоўнае, што заслугоўвае спецыяльнага даследавання» [1, с. 470]; «Рэгіянальны фальклор, вусна-паэтычная творчасць пэўнага рэгіёна, якая ў той ці іншай ступені адрозніваецца ад агульнаэтнічнага фальклору і вылучаецца самастойнасцю, аўтаномнасцю, характарызуецца наяўнасцю універсалій, уласцівых для канкрэтнай мясцовасці. Улік сукупнасці ўсіх рэгіянальных фактараў (вытворчага, сацыяльна-гістарычнага, этнічнага, генетычнага, кантактнага і інш.) надзвычай важны для разумення рэгіянальнага фальклору <…> Цэласнае ўяўленне аб развіцці народнай культуры, якая паводле сваёй прыроды паходжання і функцыянавання мае рэгіянальна-лакальны характар, немагчыма без канкрэтных назіранняў за творчым жыццём фальклорных традыцый у межах пэўнай вёскі, раёна, вобласці» [1, с. 470].

Вывучэнне традыцый вясельнай абраднасці беларусаў, у якой знайшлі адлюстраванне такія культы, як прыродна-касмічны, ушанаванне продкаў і працяг роду, надзвычай перспектыўна для разумення менталітэту народа. У якасці аб’екта даследавання абраны экспедыцыйныя фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы, запісаныя падчас шматлікіх экспедыцый у горадзе Гомелі.

Вясельны абрадавы комплекс беларусаў надзвычай складаны па структуры, кожны з вясельных перыядаў (давясельны, уласна вясельны, паслявясельны) уключае шматлікія абрадавыя этапы, якія вылучаюцца адметнымі рытуаламі і песнямі, прыкметамі і павер’ямі. Вясельная абраднасць горада Гомеля, як сведчаць фактычныя матэрыялы, уяўляе сабой своеасаблівы кангламерат розных мясцовых вясельных традыцый, носьбітамі якіх з’яўляюцца не толькі гамяльчане, але і жыхары з розных вёсак Добрушскага, Гомельскага, Лоеўскага, Веткаўскага, Рагачоўскага, Кармянскага, Хойніцкага і іншых раёнаў Гомельскай вобласці, а таксама прадстаўнікі іншых нацыянальнасцей, найперш рускія і ўкраінцы.

Засяродзім увагу на давясельным перыядзе, які займае важнае месца ў сістэме вясельных абрадаў, звычаяў і песень беларусаў. Зыходзячы з этнаграфічных апісанняў вяселля, у сваты часцей за ўсё прыходзілі сват з бацькам жаніха, мэта прыходу якіх агучвалася ў форме іншасказальнага дыялогу. Як правіла, у ролі свата выступаў мужчына, які карыстаўся павагай: *«Хадзілі ў сваты, калі хлопец з дзеўкай ужо дамовіліся паміж сабой. Сваты прыходзілі з хлебам-соллю, з гарэлкай. Выбіралі ў сваты самых паважаных людзей. Сваты пачыналі здалёк: "У нас ёсць купец-маладзец, у вас на прадажу ёсць цялушка-палушка. Ці не прадасцё нам?"»* (зап. А. Кучаравай у г. Гомелі ад Кацярыны Цімафееўны Рабыкінай, 1942 г. н., пражывала ў п. Васток Веткаўскага р-на)[1]. Вырашэнне пытання аб згодзе або нязгодзе нявесты на шлюб суправаджалася пэўнымі сімвалічнымі дзеяннямі. Напрыклад, калі нявеста пагаджалася выйсці замуж, то *«павязвала сватам ручнікі. І па паводзінах бацькоў бачылі, згодныя яны ці не»* (зап ад К. Ц. Рабыкінай у г. Гомелі), выносіла сватам падарункі: *«Калі нявеста саглашаецца, яна дорыць падарункі: каму платочак, ручнік. А тыя ў адказ кладуць грошы нібы выкуп»* (зап. ад Уладзіславы Антонаўны Белакаваленка, 1922 г. н., у г. Гомелі). Калі дзяўчына адмаўлялася выходзіць замуж за хлопца, то *«значит она не выносила полотенце сватам. Обычно»* (зап. у г. Гомелі ад Надзеі Дзямідаўны Кальковай, 1940 г. н., пражывала ў в. Уваравічы Буда-Кашалёўскага р-на).

У вясельнай абраднасці беларусаў, як было ўжо адзначана вышэй, важнае значэнне надавалася менавіта адорванню сватоў падарункамі: *«Обычно, если она (невеста) соглашалась, то сватов обвязывали полотенцем, а матери выносили кусок ткани»* (зап. у г. Гомелі ад Антаніны Мікалаеўны Сявуцкай, 1925 г. н., пражывала ў в. Маркавічы Гомельскага р-на). Паводле сведчанняў жыхаркі горада Гомеля Аляксандры Іванаўны Дрончанка, 1922 г. н., перасяленкі з вёскі Чахі Хойніцкага раёна, калі ехалі сватацца да нявесты, якая захавала цнатлівасць, то абавязкова абвязвалі бутэльку з гарэлкай чырвонай ніткай або стужкай, у адваротным выпадку – сіняй: *«Жаніх сабірае сваіх радзіцелей і прыяжджае ка мне ў сваты. Хлеб прывозілі. І бутылачку прывозілі. І красную нітачку завязваюць на бутылку ці лентачку. Гавораць, калі красную завязваюць, калі ідуць да дзевачкі, то гэта дзевачка чэсная. А калі не красная лентачка, то гэта пазор на ўсю*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

*дзярэўню. Так паложена. А калі на бутылку завяжуць сінюю лентачку, то гэта дзеўка ўжэ не чэсная была»*.

Важнае значэнне ў беларускай вясельнай традыцыі надавалася пасагу нявесты. Напрыклад, паводле сведчанняў інфармантаў, *«у дзень вяселля дружкі нараджалі нявесту, гатовілі прыданае. Прыданае – вялікі сундук, гэта было вельмі важна. Калі была сваха, то аглядала прыданае – колькі ручнікоў наткана, пярыну, пасцелю»* (зап. ад Кацярыны Цімафееўны Рабыкінай у г. Гомелі).

У сістэме вясельнай абраднасці беларусаў, у прыватнасці жыхароў горада Гомеля, абрадавы этап развітання маладой з сяброўкамі вядомы пад назвамі «зборная субота» («суборная субота»), «дзявошнік», «дзявочнік» і іншымі: *«За дзень перад вяселлем дзяўчына гатуе вячэру ў сябе дома і збірае ўсіх сваіх сябровак <…> На працягу ўсёй вячэры дзяўчыны ўспамінаюць усе лепшыя і цікавыя моманты іх жыцця, якія яны праводзілі разам, п'юць за салодкае жыццё будучай нявесты, даюць ёй розныя парады. Дзявочнік сімвалізуе развітанне са свабодным жыццём і ўступ у новае – сямейнае»* (зап. ад Алены Мікалаеўны Шуманавай, 1980 г. н., у г. Гомелі). Менавіта «вясельны вянок рыхтавалі ў Суборную суботу. Гэты абрад быў своеасаблівай мяжой, якая аддзяляла дашлюбнае жыццё дзяўчыны ад яе будучага сямейнага жыцця. У гэты вечар маладая развітвалася з сяброўкамі, прасіла ў іх прабачэння, апошні раз заплятала касу – сімвал дзявоцтва» [2, с. 298]. Сярод абрадавых дзеянняў зборнай суботы, паводле ўспамінаў жыхаркі горада Гомеля, якая пражывала раней ў вёсцы Свяцілавічы Веткаўскага раёна, вылучаўся рытуал «завівання ёлачкі»: *«У суботу перад свадзьбай нявеста звала сваіх падружак "віць ёлку". Украшалі эту ёлку цвяточкамі і ставілі ў места, штоб ніхто не відзеў»* (зап. ад Тамары Фёдараўны Ермаковай, 1937 г. н.). Пра звычай «ёлку везці» і міфалагічныя ўяўленні, звязаныя з імкненнем сарваць кветку з ёлкі, каб забяспечыць сабе ў будучым шчаслівы лёс, паведаміла жыхарка горада Гомеля Кацярына Цімафееўна Рабыкіна, ранейшым месцам жыхарства якой быў пасёлак Васток Веткаўскага раёна: *«Дружкі вечарам перад вяселлем нараджалі "ёлку", яе праталі, "ёлку" ніхто не должэн быў бачіць. Украшалі цвятамі бумажнымі каляровымі. Пасля моладзь старалася, калі "ёлку" вязлі, цвяток сарваць: хто сарве, той будзе шчаслівы. Таму яе дружкі трымалі высока-высока, крэпка. Гэта называлася "ёлку везці". "Ёлку" трэба было давезці цэлую. Патом гэтую "ёлку" станавілі перад маладымі на кут, утыкалі яе ў булку хлеба з пшанічнай мукі, хлеб перавязвалі краснай лентай. Спявалі:*

*Ой, ты, ёлачка барава, барава,*
*У бару стаяла, шумела,*
*Дарогаю ішла – звінела, звінела.*
*На стале стаяла – засіяла, засіяла,*
*Ой, ты, ёлачка кучаравая».*

Іншы раз, калі дружкі маладой упрыгожвалі «ёлку», то спецыяльна на яе верхавіну таксама вешалі кветкі, здыманне якіх абазначала, што маладая павінна ўжо была пакінуць родны дом, развітацца з бацькамі: *«А яшчэ так рабілі: калі прыязджаў малады, нараджаюць елку. На самую макаўку вешаюць кветак букет. І калі яго не знімаюць, маладую не аддаюць»* (зап. ад У. А. Белакаваленка ў г. Гомелі).

Заслугоўваюць увагі ўспаміны жыхаркі горада Гомеля Алены Кузьмінічны Карпінскай, 1917 г. н. (нарадзілася ў в. Перапісь Гараднянскага р-на Чарнігаўскай вобл.), звязаныя з момантам, калі ў хаце маладой ішла падрыхтоўка да вяселля: *«Вось часа ў чатыры-пяць вечара прыходзілі "віць ельца". Срубывалі невялікую вішню, потым з цвятной бумагі рабілі кветкі, украшалі ім, і гэтае "ельца" потым ставілі на стол маладых»*.

Паводле ўспамінаў інфармантаў, абрад вянчання на тэрыторыі Гомельшчыны не меў шырокага распаўсюджання. Сустракаюцца рэдкія сведчанні адносна яго правядзення, калі надзвычай важнымі былі такія моманты, як звязванне рук маладых і падкладванне ручніка пад іх ногі: *«Батюшка платком связывал руки молодым, а потом покрывал их руки своим передником, брал за руки молодых и шёл впереди. Над ними несли венец первые друзья, а батюшка молился, потом венцы брали другие друзья, а в конце брала опять первая пара. Под венец молодые стали на полотенце, так что могли стать только они, потом ехали на конях с колокольчиками врозь, это когда в церковь, а домой – вместе»* (зап. ад Ніны Пятроўны Конухавай, 1942 г. н., у г. Гомелі).

Падрыхтоўка абрадавага печыва – важны структурны кампанент вясельнага абрадавага комплексу беларусаў. Пачатак уласна вясельнай часткі быў звязаны менавіта з рытуаламі выпечкі гэтага галоўнага абрадавага хлеба – каравая, які сімвалізаваў багацце і дастатак маладых у шлюбе, што знайшло надзвычай паэтычнае адлюстраванне ў сведчаннях Таццяны Рыгораўны Гаўрылавец, 1933 г. н. (пражывала ў в. Лужок Кармянскага р-на): *«Каравай – шлях у рай»* (зап. у г. Гомелі). «Міфалагічная сімволіка каравая надзвычай багатая: ён сімвал маладых, сонечнага бажаства, нябеснага сямейства, дабрабыту і ўрадлівасці, багацця, шлюбнага саюзу, даўгалецця, добрай долі,

дзетнасці» [2, с. 648]. Невыпадкова для выканання пачэснай місіі, звязанай з падрыхтоўкай каравая, запрашалі жанчын, якія былі паважанымі і шчаслівымі ў сямейным жыцці: *«Каравай, канешні, пяклі, якая-небудзь жэншчына, каторая шчастліва была»* (зап. ад А. М. Сявуцкай у г. Гомелі); *«Но абязацельна жэншчына, каторая лепіць каравай, павінна быць замужам, не ўдавой»* (зап. ад А. К. Карпінскай у г. Гомелі); *«Каравай далжны былі пячы дзве-тры жанчыны, у якіх у сям'і згода, адзяваліся ва ўсё чыстае, пяклі, спявалі, прыгаворвалі: "Расці, расці, каравай, / Маладым шчасце-долю давай"»* (зап. ад К. Ц. Рабыкінай у г. Гомелі). На пытанне, чаму нельга было бацькам рыхтаваць каравай, атрыманы наступны адказ: *«Каравай пекли не родители, говорили, что будет печаль»* (зап. у г. Гомелі ад Галіны Паўлаўны Ганчаровай, 1929 г. н., пражывала ў в. Дзербічы Буда-Кашалёўскага р-на).

Паводле ўспамінаў Ніны Пятроўны Конухавай, перад тым як вынесці каравай, пыталі дазволу ў бацькоў: *«Ти есть отец и мать, разрешите каравай вносить. Ставили возле молодых, резали на дольки, звали родителей»* (зап. у г. Гомелі). Кожная з дзяўчат-дружак імкнулася схапіць кавалак каравая, што сімвалізавала замужжа ў будучым: *«Каравай вносили на голове, каждая девка старалась ухватить кусок, чтоб выйти замуж»* (зап. ад Н. П. Конухавай у г. Гомелі).

Дзяльба каравая як важны кульмінацыйны момант у беларускім вяселлі суправаджалася шматлікімі пажаданнямі, у якіх знайшлі адлюстраванне народная мудрасць, маральна-этычныя нормы: *«Дарую сруб, каб нарадзіўся лесаруб», «Дарым мёда бочку, каб нарадзілі сына й дочку»*; *«Дарую пару галубоў, каб была верная любоў»*; *«Дарую пару парасят, каб нарадзілі блізнят»* (зап. ад К. Ц. Рабыкінай у г. Гомелі); *«Сколько в лесу пеньков, чтоб столько было сынков. Сколько в лесу почек, чтоб столько было дочек. Бульбы подполье и детей застолье»* (зап. ад Н. П. Конухавай у г. Гомелі).

Устойліва захоўваюцца ў памяці жыхароў горада Гомеля звесткі пра такі старадаўні абрадавы этап вяселля беларусаў, як пасад, з якім таксама былі звязаны шчасце і дабрабыт маладых, змена іх статусу, напрыклад, сімвалічны перавод дзяўчыны ў жаноцкі стан. З гэтай мэтай адбываліся пэўныя маніпуляцыі з валасамі («падстрыганне і падпальванне»), пакрыванне кавалкам палатна або хусткай галавы маладой: *«Две подружки молодой расчёсывают её, заплетают волосы и одевают на голову платок, завязывают его под бороду обязательно. Так как она уже будет бабой и, конечно, поют жалосные песни, а молодая плачет. Да ещё молодую садят на*

*кут стола на кожух, это значит, чтобы она была богата и жила в достатке, и она сидит всё время за столом на кожуху»* (зап. ад Варвары Пятроўны Коваль, 1924 г. н., у г. Гомелі).

Устойлівасцю бытавання адрозніваюцца вясельныя прыкметы і павер'і, семантыка якіх звязана найперш з «магіяй першага дня» (У. А. Васілевіч). У сувязі з гэтым заслугоўвае ўвагі выказванне беларускага фалькларыста У. А. Васілевіча: «Пачатак стварэння новае сям'і ўяўлялі тым самым магічным вытокам, які трэба аберагаць паводле ўсіх правілаў народнае этыкі і светаўспрымання. Падобна на тое, як у народзе шануецца, ахоўваецца кожная крыніца, якая, прайшоўшы праз зямныя пласты, выходзіць на паверхню ў крыштальнай чысціні і набывае, як верылі, магічную, гаючую сілу, так і павер'е, атрыманае ў спадчыну ад папярэдніх пакаленняў, калі прыпадае на пачатак адмысловай падзеі, таксама аберагаецца і абавязкова выконваецца, каб не сапсавалася наступнае развіццё справы» [3, с. 9].

Што да народных вераванняў жыхароў горада Гомеля, то варта прывесці наступныя ўзоры прыкмет і павер'яў, якіх прытрымліваліся ў народзе не толькі ў найбольш адказных жыццёвых момантах, але і ў звычайных сітуацыях, бо надзвычай важнай была ідэя працягу роду. Гэтым і абумоўлена семантыка розных сімвалічных дзеянняў, скіраваных на забеспячэнне трывалай сям'і маладых, дзетанараджэння, дабрабыту, на захаванне гармоніі ў жыцці і прыродзе: *«Кавалачак караваю бралі чыстай хустачкай, каб маладыя былі багатыя, голай рукой нельга было браць»* (зап. ад К. Ц. Рабыкінай у г. Гомелі); *«Когда жених забирает невесту из дома, она, уходя, должна зацепить ногой все половики и тащить их до самого порога, чтобы младшие сёстры или подружки скорее вышли замуж»*; *«На скамью, где сидят молодые, кладут шубу, чтоб жизнь была богатая»* (зап. у г. Гомелі ад Любові Аляксандраўны Жалабковай, 1949 г. н., пражывала ў в. Вайцін Гомельскага р-на); *«Пасля караваю вынасілі "ельца", збіралася многа маладых дзяўчат, і кожная хацела ўхапіць самы прыгожы цвяток, асобенна вярхушку. Лічылі, хто сарве вярхушку, тая раней пойдзе замуж»* (зап. ад А. К. Карпінскай у г. Гомелі).

Калі адбывалася вяселле ў хаце маладога, то, зыходзячы з народных вераванняў, пасля таго, як ужо прайшло вясельнае застолле, *«потом веником выгоняли всех, чтоб невеста не вернулась домой и жила с мужем»* (зап. ад Н. Д. Кальковай у г. Гомелі).

У апісаннях вясельнай абраднасці горада Гомеля даволі маляўніча прадстаўлена паслявясельная частка. Праведзены аналіз фактычных

матэрыялаў дазволіў выявіць цікавыя факты мясцовага вар'іравання яе назваў, а таксама сімвалічных абрадавых дзеянняў, якімі суправаджалася цырымонія наведвання гасцямі хаты бацькоў маладой, маладога, іншых удзельнікаў вяселля. Сярод назваў паслявясельнага перыяду вылучаюцца наступныя: «драць курэй» (*«На трэці дзень дралі курэй, пераапраналіся ў цыганак, бабы ў мужыкоў пераапраналіся»* – зап. ад К. Ц. Рабыкінай у г. Гомелі; *«На трэці дзень было жартоўнае вяселле. Гэта хадзілі па вёсцы, бралі або кралі петухоў у тых, хто гуляў на вяселлі. Называлася гэта "драць курэй"»* – зап. у г. Гомелі ад Праскоўі Емяльянаўны Кошчанка, 1937 г. н., пражывала ў в. Дзяражычы Лоеўскага р-на Гомельскай вобл.); «гнаць курэй» (*«Гуляли три дня, а на третий курей гнали. Обычай такой был, что каждый приходил на свадьбу и обязательно приносил курицу»* – зап. ад Клаўдзіі Мікалаеўны Любінай, 1937 г. н., у г. Гомелі); «перегулы» (*«Невестина родня гуляет у жениха первый день, а на второй день у невесты вся родня жениха-ва. Проходят эти два дня, опять собираются у жениха с обоих сторон родня. Гулянье продолжается целую неделю, а то и больше. Это называется "перегулы"»* – зап. у г. Гомелі ад Аляксандра Канстанцінавіча Каляпіна, 1935 г. н., пражываў у в. Міхайлаўка Шаткаўскага р-на Ніжагародскай вобл.); «вадзіць бяседы», «пярэзвы» (*«На другі дзень свадзьбы вадзілі бяседы. Збіраліся ў нявесты маладыя, некалькі часоў былі ў нявесты, а пасля ішлі да кожнага з дружак і баяраў. І там ужо хадзілі на галавах. Вадзілі бяседы дня тры-чатыры. Пасля свадзьбы таксама былі пярэзвы ў наступную нядзелю. Родныя жаніха звалі да сябе родных нявесты»* – зап. ад А. К. Карпінскай у г. Гомелі).

Прыведзеныя матэрыялы сведчаць аб тым, што метадалогія і методыка цэласнага фальклорна-этнаграфічнага абследавання з'яўляецца важнай асновай рэгіянальна-лакальнага кірунку даследаванняў. Вясельная абраднасць – унікальны від мастацтва, які мае выразную агульнаэтнічную аснову і ўяўляе сабой пэўную сістэму рэгіянальна-лакальных традыцый. У гарадскім вясельным абрадавым комплексе арганічна паяднаны лакальныя традыцыі Гомельшчыны, а таксама іншых усходнеславянскіх народаў, што і дае падставы сцвярджаць факт выяўлення спецыфічна адметных асаблівасцей, характэрных для асобных абрадавых этапаў вяселля і звязаных з імі рытуалаў, прыкмет і павер'яў.

**ЛІТАРАТУРА**

1. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2006. – Т. 2. Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – «Яшчур». – 832 с.

2. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – 768 с.

3. Жыцця адвечны лад. Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 2 / уклад., прадм. і перакл. У. Васілевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998. – 607 с.

РЕЗЮМЕ

В статье охарактеризованы отдельные обрядовые этапы досвадебного и собственно свадебного периодов, а также выявлены отличительные местные особенности послесвадебной части, что нашло подтверждение в этнографических описаниях информантов.

Внимание сосредоточено также на народных верованиях, характерных для разных обрядовых этапов. Приведены интересные примеры примет и поверий, содержание которых позволяет осмыслить глубину и поэтичность восприятия предками окружающей среды. Научную ценность представляют фольклорно-этнографические материалы, которые впервые вводятся в научный оборот.

SUMMARY

The article focuses on the ceremonial stages of the pre-wedding and the wedding periodand it shows the local peculiarities of the post-wedding part that has been proved by the vivid ethnographic descriptions provided by the informants.

Attention is focused on folk beliefs connected with different ritual stages and reflected in omens and beliefs, the content of which helps us to understand the depth and poetry of our ancestors' world outlook. Scientific value is connected with the folklore and ethnographic materials, which are introduced in a scientific way for the first time.

***Паборцава К. В.***

# МІФАЛАГІЧНАЯ ПРОЗА ВЕТКАЎСКАГА РАЁНА: МЯСЦОВАЯ СПЕЦЫФІКА НАРОДНЫХ ВЕРАВАННЯЎ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2022)*

У сістэме сучаснай духоўнай культуры беларусаў, у тым ліку жыхароў Гомельшчыны, важнае месца займаюць народныя вераванні, звязаныя з вобразамі народнай дэманалогіі. Мэта артыкула – выявіць лакальную спецыфіку бытавання міфалагічных апавяданняў пра персанажы ніжэйшай міфалогіі ў народнай памяці жыхароў Веткаўскага раёна. Аб'ектам вывучэння з'яўляюцца тэксты міфалагічнай прозы (апублікаваныя і архіўныя), запісаныя на тэрыторыі Веткаўскага раёна. Прадмет даследавання складаюць семантыка вобразаў ніжэйшага міфалагічнага ўзроўню і звязаныя з імі матывы, мікраматывы, а таксама рэгіянальна-лакальныя асаблівасці праявы народных вераванняў. Методыка даследавання вызначаецца

рэгіянальным падыходам, што дазваляе глыбока вывучыць міфалагічную традыцыю асобнай мясцовасці. Фундаментальнае чатырохтомнае выданне «Народная демонология Полесья», укладальнікамі якога з'яўляюцца Л. М. Вінаградава і А. Я. Леўкіеўская, – адна з асноўных метадалагічных прац, надзвычай карысных для даследавання міфалагічнай прозы беларусаў. Паводле слушнай заўвагі акадэміка Расійскай акадэміі навук С. М. Талстой, публікацыя поўнага корпусу матэрыялаў па народнай дэманалогіі Палесся не толькі дае даследчыкам у распараджэнне вялікі новы палявы матэрыял аднаго з найбольш архаічных рэгіёнаў славянскага свету і дазваляе ацаніць палескую традыцыю ў агульнаславянскай перспектыве, але і дае магчымасць працягнуць яе вывучэнне [1, с. 60]. У гэтых адносінах прапанаванае даследаванне набывае актуальнасць у сувязі з праблемай рэгіянальна-лакальнай характарыстыкі персанажа ўніжэйшай міфалогіі, кожны з якіх «мае свой устойлівы набор рэлевантных матываў, замацаваных у традыцыі. Гэты набор матываў з'яўляецца алгарытмам апісання персанажа» [2, с. 7 – 8].

Сярод духаў хатняй прасторы ўстойлівасцю бытавання вылучаюцца міфалагічныя тэксты пра дамавіка, зафіксаваныя ў вёсках Старое Сяло, Куты, Неглюбка, Новы Мір, Прысно, Старыя Грамыкі, Хальч, Чамярня, Шэйка і іншых, а таксама ў горадзе Ветка. Аналітычную характарыстыку дадзенага персанажа варта пачаць з апісання яго знешняга выгляду ў розных лакальных традыцыях. Абапіраючыся на вылучаную А. Я. Леўкіеўскай групу матываў, звязаных з дамавіком, у прыватнасці з апісаннем яго знешняга выгляду, выкажам меркаванне, што найбольш папулярнымі з'яўляюцца наступныя: «Дамавік нябачны»; «Дамавік мае выгляд чалавека (мужчыны, старога»); «Дамавік мае выгляд жывёлы (сабакі, ката)» [2, с. 32]. Як вынікае з папярэдне праведзенай сістэматызацыі фактычных матэрыялаў, дамавік можа з'яўляцца ў дзвюх іпастасях: антрапаморфнай і зааморфнай. Што да чалавечага аблічча гэтай істоты, то ў мясцовых запісах сустракаюцца варыянты, калі дамавік мог з'явіцца ў выглядзе дзеда (*«Быў тут дзед, малы, барадаты, смешны і забаўляў мяне, шчыкаціў»* – зап. у г. Ветка)[1], высокага мужчыны (*«Маці мне казала, што дамавік высокі такі дзядзька»* – зап. ад Н. В. Валісавай, 1969 г. н., у в. Прысно), казачнага персанажа гнома (*«Ета такі маленькі чалавек, як гном, у яго дужа вялікая сівая барада і такія ж валасы»* – зап. у в. Чамярня ад Марыі Піліпаўны Грамыка, 1933 г. н., пражывала ў в. Новыя Грамыкі). У другой групе міфалагічных апавяданняў перавага аддаецца

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

зааморфнаму вобразу дамавіка (з'яўляецца ў абліччы ката): *«Во, у вёсцы казалі, што раз да адной нашай жэншчыны кот шэры прыбег ды давай каля яе лашчыцца. Гаспадыня яго пашкадавала, добра накарміла, думала, што ён яшчэ прыбяжыць, але ён з таго часу больш не паказваўся. Казалі, што сам хатнік прыходзіў, хацеў сваіх гаспадароў праверыць»* (зап. ад Івана Дзмітрыевіча Рослікава, 1930 г. н., у в. Шэйка,); *«Шчэ старыя ў нас казалі, што калі бачыш часта на панадворку ката ці сабаку незвычайных, галоўнае нічыйных, то, значыць, сам дамавік паказаўся»* (зап. ад Ганны Іванаўны Казіміравай, 1937 г. н., у в. Старыя Грамыкі).

У пераважнай большасці мясцовых міфалагічных тэкстаў гаворыцца аб тым, што дамавік – нябачная істота. Як слушна сцвярджае А. Я. Леўкіеўская, «для палескіх уяўленняў, як і ўвогуле для ўяўленняў пра любы міфалагічны персанаж, характэрна ўніверсальная дыхатамія бачнасці/нябачнасці дамавіка: прынцыпова ён нябачны, але пры гэтым мае пэўнае аблічча» [2, с. 27]. Фактычны матэрыял з'яўляецца пацвярджэннем меркавання даследчыцы, штоз аднаго боку, дамавік – *«ета нявідзімае сушчаство, якое находзіцца ў кожным доме»* (зап. ад Ганны Іванаўны Герасіменка, 1934 г. н., у в. Неглюбка), а з другога – *«быў ён малады, прыгожы, светлавалосы і апрануты быў у светлую кофту і цёмныя штаны»* (зап. ад Людмілы Міхайлаўны Котавай, 1963 г. н., у в. Хальч).

З матывам «Месца жыхарства дамавіка і час яго праявы» звязана найбольшая колькасць варыянтаў міфалагічных тэкстаў. У гэтай групе вылучаецца актыўнасцю бытавання мікраматыў «Дамавік жыве ў доме», пры гэтым удакладняецца і ў многіх тэкстах пацвярджаецца, што гэтая істота знаходзіцца ў кожным доме: *«Дамавік доўжан быць у кожнай хаце, кварціры, калі толькі заселіліся»* (зап. у г. Гомель ад Леаніда Іванавіча Гусакова, 1967 г. н., пражываў у в. Акшынка Веткаўскага р-на); *«Дамавікі бываюць у кожным доме, а калі чым не ўгаварыў, то не спрыяе, а сердзіцца і неспакойна сябе вядзе, як пастаронні»* (зап. ад Н. В. Валісавай у в. Прысно). Вышэйназваны матыў, звязаны з пражываннем дамавіка ў хаце, зыходзячы з веткаўскай калекцыі запісаў, канкрэтызуецца ў мікраматывах «Дамавік жыве ў хаце пад печчу» (*«Жыве ён у хаце найчасцей пад печчу, стараецца дапамагаць гаспадарам сваім»* – зап. у в. Чамярня ад М. П. Грамыка) і «Дамавік жыве ў хаце ў куце» (*«Дамавік жыве ў хаце ў тым вуглу, дзе стаіць венік»* – зап. ад Ніны Канстанцінаўны Рослікавай, 1930 г. н., у в. Шэйка). У адным з варыянтаў знайшлі адлюстраванне два вышэйназваныя мікраматывы, праўда, замест месца «пад печчу» прыводзіцца «прыпечак»:

*«Жывуць аны як у сваім домі, дык на прыпечку, а як у кварціры, дык, наверна, ета я так думаю, у куце»* (зап. ад Л. І. Гусакова ў г. Гомель).

Матыў, звязаны з дзеяннямі дамавіка ў адносінах да чалавека і яго гаспадаркі, выяўляецца ў шэрагу мікраматываў, сярод якіх можна вылучыць: «Дамавік дапамагае, калі любіць гаспадароў»; «Дамавік шкодзіць, калі не любіць чалавека»; «Дамавік помсціць чалавеку за крыўду»; «Дамавік прадказвае, што чалавека чакае ў будучым» і іншыя. Паводле сведчанняў жыхароў Веткаўшчыны, з дамавіком трэба жыць у згодзе, тады і ён будзе дапамагаць гаспадарам: *«Дамавік быў харошы чалавек <...> У каго ў доме жыве, яго абярагалі, клалі на шулу есці, гаварылі, што вось у мяне дамавік жыве»* (зап. ад Л. В. Зайцавай, 1938 г. н., у в. Прысно); *«Дамавіка нада паважаць, каб сабе бяды не нарабіць»* (зап. ад Валянціны Іванаўны Кавалёвай, 1946 г. н., у в. Старое Сяло). У народзе асцерагаліся дамавіка: *«Калі яго абідзіш, ён можа разгневацца. Ён можа абідзіцца і прынясці бяду ў дом»* (зап. ад Г. І. Герасіменка ў в. Неглюбка).

Дамавік шкодзіць тады, калі гаспадары не вераць, што ён жыве ў хаце іпра яго прамаўляюць дрэнныя словы (*«Некаторыя людзі не вераць, што дамавік ёсць. А той на іх зліцца і розныя непрыемнасці ім робіць. А шчэ дамавік не любіць, калі яго нядобрым словам памінаюць»* (зап. ад В. І. Кавалёвай у в. Старое Сяло). Іншы раз дамавік шкодзіць, калі раптам неўзлюбіў чалавека: *«Дамавік быў тут, у Надзі. Так вот, увечары яна ўбірае пасуду, прыбярэць, паставіць і лажыцца спаць. І тая пасуда ўся ходарам ходзіць – пабілася тая пасуда. Яна ўжо пайшла бабкам гаварыць, а яны гавораць: "Дамавік цябе не ўлюбіў у доме"»* [3, с. 324].

Сярод фактычных матэрыялаў выяўлены толькі адзін міфалагічны тэкст з мікраматывам пра прадказанне дамавіком будучыні: «*А яшчэ дамавы можа будучае прадказваць. Калі шчэ дзеўкай была, дык варажыла, як мама вучыла. На вялікае свята запаліла свечку прыхаваную і сказала такія словы:*

*Бацька-дамавы, хатнік дарагі,*
*На мяне ты не гнявіся,*
*Судзьбу маю пакажы,*
*Долю прадкажы.*

*Калі свечка затухала, то, значыць, нешчаслівая будзеш, а калі будзе гарэць, то будзе ўсё, як у людзей*» (зап. ад М. П. Грамыка ў в. Чамярня).

На Веткаўшчыне матыў «Абярэгі ад дамавіка» рэалізуецца ў такім мікраматыве, як «Асвячэнне хаты»: *«А ваабшчэ разныя дамавыя бываюць. Ані могут дзелаць зло людзям, падкідвают клубкі валос, а то і іголкі могут.*

*Усё на зло. Дык нада свяціць хату пасвячонай вадой, ані етага баяцца»* (зап. ад Л. І. Гусакова ў г. Гомель).

Сярод духаў прыроднай прасторы вылучаецца міфалагічны персанаж вадзянік. Заслугоўвае ўвагі заўвага, выказаная А. Я. Леўкіеўскай адносна гэтай істоты: «Паколькі персанаж палескай міфалагічнай сістэмы, які жыве ў вадзе і варожы чалавеку, паводле рада прынцыповых характарыстык адрозніваецца ад рускіх уяўленняў пра *вадзяніка*, у дадзенай главе, каб пазбегнуць ілжывых асацыяцый, ён называецца *вадзяным духам*» [3, с. 299]. Зыходзячы з абазначаныхдаследчыцайматываў міфалагічных тэкстаў пра гэты персанаж («Персанаж, які жыве ў вадаёме», «Знешні выгляд вадзянога духа», «Дзеянні вадзянога духа ў адносінах да чалавека», «Дзеянні чалавека ў адносінах да вадзянога духа»» [3, с. 304 – 305]), паспрабуем выявіць на невялікім фактычным матэрыяле, запісаным у Веткаўскім раёне, тыя з іх, якія геаграфічна лакалізаваны менавіта тут. У некалькіх тэкстах адлюстраваны матыў, звязаны з пражываннем вадзянога духа ў вадзе, пры гэтым у адной з прымхліц выразна адлюстраваны мікраматыў, звязаны з чалавекам-тапельнікам: *«Вадзяныя могуць жыць у любой вадзе»* (зап. ад Аляксандры Анатольеўны Азарушкінай, 1934 г. н., у в. Куты); *«Вадзянік жыве ў вадзе. Абычнае яўленне для ўтопленнікаў»* (зап. ад Г. І. Герасіменка ў в. Неглюбка). Што да знешняга выгляду гэтага персанажа, то сярод мікраматываў пераважаюць наступныя, звязаныя з: антрапаморфным выглядам (*«Вадзянік жывець у вадзе. Стары дзед з доўгай барадою»* – зап. ад А. І. Валасянкінай, 1921 г. н., у в. Палянаўка), адлюстраваннем у іпастасі вадзяніка зааморфных і антрапаморфных элементаў адначасова (вадзяныя *«напамінаюць вялікіх рыб з чалавечым ліцом»* – зап. ад А. А. Азарушкінай у в. Куты; *«Вадзяны выглядае як стары дзед, увесь зялёны, у ціне, а замест нагцей і пальцаў кляшні, як у рака»* – зап. ад М. П. Грамыка ў в. Чамярня).

Матыў «Дзеянні вадзянога духа ў адносінах да чалавека» выяўляецца ў найбольш распаўсюджаныммікраматыве пра патапленне чалавека вадзяніком: *«Сядзім мы з сяброўкай на беразе ракі, аж бачым, што ідзе маладая пара. Селі яны ў лодку і паплылі на сярэдзіну ракі. Глядзім, аж закруцілася лодка і знікла. А потым з-пад вады мы пачулі дзікі смех, які праз некаторы час сціх. Вядома ж, што ета іх вадзінік зацягнуў»* (зап. ад Надзеі Мікалаеўны Пракопчык, 1934 г. н., у в. Новыя Грамыкі). Матыў, звязаны з засцярогай ад вадзяніка, мае некалькі мікраматываў, але ў веткаўскіх запісах сустракаецца толькі адзін з іх, паводле якога абараніцца ад яго можна пры дапамозе крыжыка і малітвы: *«Нельзя сільна зліць яго, бо тады ўтапіць*

*можа. Каб у жывых астацца, нада ўсігда з сабой крэсцік насіць. Толькі ён зможа спасці чалавека»* (зап. ад М. П. Грамыка ў в. Чамярня); *«Вадзяны і сам любіць да сябе маладух зацягваць. Таму ніколі не йдзі ў ваду без крыжа, бо ён галоўны выратавальнік»* (зап. ад Н. К. Рослікавай у в. Шэйка).

Сярод персанажаў, якіх у славянскай міфалогіі прынята адносіць да катэгорыі людзей са звышнатуральнымі ўласцівасцямі, вылучаюцца ведзьма, ваўкалак і іншыя. Заслугоўваюць увагі асноўныя матывы міфалагічных тэкстаў пра ваўкалака, запісаныя на Веткаўшчыне: «Ваўкалак (ваўкулак) – чалавек-пярэварацень, які з дапамогай чараўніцтва ператвараецца сам або ператвараецца іншымі ў ваўка на пэўны тэрмін і захоўвае ў воўчым абліччы чалавечы розум» [4, с. 478]. Варта пагадзіцца з высновай даследчыцы А. Я. Леўкіеўскай аб тым, што «ў палескіх тэкстах добра прасочваюцца ўяўленні пра амбівалентную прыроду ваўкалака, які сумяшчае ў сабе чалавечыя і тагасветныя рысы» [4, с. 480]. У адным з міфалагічных тэкстаў, запісаным у горадзе Ветка, можна знайсці пацвярджэнне выказанай думкі. У дадзеным выпадку мае месца апазіцыя «чалавек / нячыстая сіла»: *«Адны гавораць, што ваўкалакі – гэта тыя ж людзі, але ў ваўчынай скуры. Другія расказвалі, што ваўкалакі – гэта нячыстая сіла»* (зап. ад Людмілы Аляксееўны Кузьменка, 1926 г. н.).

Матыў, звязаны з паходжаннем гэтай істоты, адлюстраваны ў выглядзе мікраматываў «Чараўнік ператвараецца ў ваўка» і «Ведзьма магла ператварыць чалавека без яго волі ў ваўкалака»: *«Чараўнік мог ператварацца ў ваўкалака»* (зап. ад М. П. Грамыка у в. Чамярня); *«Была ў нас вядзьмарка адна. Калі хто што зробіць не як яна хоча, дык яна магла ў ваўкалака любога чалавека закалдаваць»* (зап. ад Марыі Лаўрэнаўны Зуевай, 1926 г. н., у в. Стаўбун).

Сярод спосабаў ператварэння чалавека ў ваўкалака, абазначаных даследчыкамі ў выданні, прысвечаным народнай дэманалогіі Палесся [4, с. 483], вылучаецца ў веткаўскіх запісах адметны мікраматыў, зыходзячы з семантыкі якога, патрабуецца наяўнасць трох нажоў, каб жаданне чараўніка стала рэальным: *«…чараўнік мог ператварацца ў ваўкалака пры дапамозе трох нажоў. Гэтыя чараўнікі ўтыкалі нажы ў зямлю, а потым скакалі праз іх тры разы, пасля чаго ператвараліся ў ваўкалакаў»* (зап. ад М. П. Грамыка ў в. Чамярня). У адным з міфалагічных тэкстаўпра ваўкалака мае месца мікраматыў пра ператварэнне ў гэтую істоту пры дапамозе хамута: *«Адзін хлопец ёй (вядзьмарцы) жыта трохі падмяў, дык тая яго праз хамут правяла і ў валкалака закалдавала»* (зап. ад М. Л. Зуевай у в. Стаўбун).

Вяртанне ваўкалакам чалавечага аблічча – адзін з пашыраных матываў мясцовых міфалагічных апавяданняў, што атрымлівае рэалізацыю ў мікраматывах, звязаных з семантыкай стужкі/пояса і асвячэння месцазнаходжання звышнатуральнай істоты (*«Трэба тое месца, дзе часта бывае ваўкалак, пасвяціць вадой з царквы і паміж дрэвамі завязаць ленту белага колеру. Дык вось, ваўкалак будзе бегчы і, калі пераскочыць гэту ленту, то на некалькі хвілін прыме чалавечы выгляд, а тая лентачка адразу стане чырвонай»* – зап. ад Н. К. Рослікавай у в. Шэйка), нажа (*«А потым, калі яны ў такім выглядзе пераробяць усе свае справы, вяртаюцца на тое самае месца і зноў скачуць праз тыя нажы»* – зап. ад М. П. Грамыка у в Чамярня), біцця ваўкалака (*«Казалі, што яго мужыкі 12 разоў палкай секлі, пакуль з яго шкура гэтая воўчая не злезла»* – зап. ад М. Л. Зуевай у в. Стаўбун).

Прааналізаваныя фактычныя матэрыялы па асобных персанажах хатняй і прыроднай прасторы (дамавік і вадзянік), а таксама па істоце (ваўкалак), звязанай з чалавекам, надзеленым звышнатуральнымі ўласцівасцямі, далі магчымасць выявіць групы матываў і мікраматываў, характэрных для міфалагічнай прозы аднаго з палескіх раёнаў – Веткаўскага. Адзначаны найбольш распаўсюджаныя матывы, якія праілюстраваны на матэрыяле мясцовых міфалагічных тэкстаў пра дамавіка, вадзянога духа і ваўкалака.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Толстая, С. М. Свод материалов по полесской народной демонологии / С. М. Толстая // Живая старина. – 2020. – № 4. – С. 58 – 60.
2. Народная демонология Полесья. Публикация текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века : в 4 т. / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – 2-е изд. – М. : Издательский дом ЯСК, 2020. – Т. 4. Духи домашнего и природного пространства. Нелокализованные персонажи. – 832 с.
3. Вечнае: фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / аўт.-уклад. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2003. – 362 с.
4. Народная демонология Полесья. Публикации тестов в записях 80 – 90-х гг. XX века : в 4 т. / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами. – 648 с.



РЕЗЮМЕ

В статье на основе архивных и опубликованных фактических материалов, записанных в Ветковском районе Гомельской области, рассматриваются основные мотивы и связанные с ними микромотивы, которые нашли отражение в мифологических текстах о некоторых духах домашнего и природного пространства, а также о людях со сверхъестественными свойствами.

SUMMARY

The article deals with archival and factual materials published and recorded in Vetka district, Gomel region. The article examines the main motives and related micro-motives, revealed in mythological texts about some spirits of domestic and natural areas, and people with supernatural properties.

***Раюк А. Р.***

# МЯЖА ПАМІЖ БЕЛАРУСКАЙ І РУСКАЙ ЭТНІЧНЫМІ ТЭРЫТОРЫЯМІ Ў КАНЦЫ XVIII – ПАЧАТКУ XX СТ.

*ТАА «БурВодСець»*

*(Паступіў у рэдакцыю 10.03.3022)*

Адным з нявырашаных і дыскусійных пытанняў беларускай этналогіі з'яўляецца вызначэнне меж беларускай этнічнай тэрыторыі (кампактнага рассялення беларусаў) у канцы XVIII – пачатку XX ст. Складанасці вызначэння і вялікія разыходжанні ў ацэнках датычацца ў першую чаргу мяжы паміж беларускім і рускім этнічнымі масівамі. У дадзеным артыкуле мы разгледзім навуковыя падыходы і ўяўленні этнографаў-сучаснікаў аб тэрытарыяльнай мяжы паміж беларускім і рускім этнасамі ў часе знаходжання беларускіх зямель у складзе Расійскай імперыі, даныя Усерасійскага перапісу 1897 г., а таксама абгрунтуем і вызначым найбольш рацыянальны падыход у акрэсленні паўночнай і ўсходняй мяжы беларускай этнічнай тэрыторыі ў адзначаны перыяд.

Расійская акадэмія навук пачала першыя этнаграфічныя даследаванні беларускіх губерняў імперыі толькі ў 1820-я гады, звяртаючы ўвагу галоўным чынам на мову насельніцтва і межы рассялення. Сабраныя ў 1827 г. звесткі рускага этнографа П. Кепена не былі надрукаваны. Часткай гэтай інфармацыі скарыстаўся чэшскі славіст П. Шафарык, які ў даследаванні «Славянскі народапіс» (1842) з-за недахопу звестак не змог вызначыць дакладны арэал распаўсюджання беларускай мовы, таму межы этнічнай тэрыторыі беларусаў на ўсходзе, поўдні і паўночным захадзе ён правёў у многім па былых знешніх паўночна-ўсходніх межах Вялікага Княства Літоўскага (напярэдадні першага падзелу Рэчы Паспалітай), што адпавядалі знешнім паўночным і ўсходнім межам Віцебскай і Магілёўскай губерняў Расійскай імперыі [1, с. 146].

Аднак у Расійскай імперыі да пачатку 1880-х гадоў галоўнай этнавызначальнай прыметай лічылася не мова, а веравызнанне: усіх парафіян

Рускай Праваслаўнай царквы адносілі да «рускага народа», адзінага ў трох галінах (велікарусы, маларусы і беларусы) [2, с. 490 – 495; 3, с. 16, 28]. Па гэтай прычыне ў першыя дзесяцігоддзі пасля ўключэння зямель былой Рэчы Паспалітай у склад Расійскай імперыі расійскія ўлады праяўлялі больш стараннасці не ў дакладных этнаграфічна-статыстычных апісаннях атрыманых тэрыторый (так званага «Заходняга краю»), а ў ідэалагічным абгрунтаванні праў на гэтыя тэрыторыі з вялікай колькасцю каталіцкага і ўніяцкага насельніцтва.

Пачаткова выкарыстоўваліся ў першую чаргу дынастычныя падставы легітымацыі валодання Заходнім краем. Уключэнне беларускіх, украінскіх і літоўскіх зямель у склад Расійскай імперыі аб'яўлялася як законны і справядлівы працэс «збірання рускіх зямель» («Отторженная возвратихъ»), што належалі па праву нашчадкам Рурыка, пад уладу расійскага манарха. У 1795 г. Кацярына II афіцыйна заявіла, што ў выніку падзелаў Рэчы Паспалітай не захапіла «ніводнага кавалка польскай зямлі» і мае поўнае права на «Літву», бо яшчэ кіеўскім князем Уладзімірам Святаславічам Полацкае княства ў X ст. было аддадзена старшаму сыну Ізяславу, а апошні нібыта аддаў «Літву» старэйшаму сыну Святаславу.

Пасля Полацкага царкоўнага сабору (1839) расійскія ўлады пачалі выкарыстоўваць канфесійны падыход у легітымацыі валодання Заходнім краем. Калі да таго часу заходнія губерні разглядаліся толькі як дынастычная (з часоў Старажытнай Русі) спадчына расійскіх імператараў («губерні, вернутыя ад Польшчы»), то перавод уніяцкага беларускага і ўкраінскага насельніцтва ў праваслаўе («рускую веру») успрымаўся ўладамі як духоўнае і этнічнае «вяртанне» насельніцтва «спрадвечна рускіх зямель» [2, с. 490 – 495; 3, с. 16, 163].

У пачатку 1860-х гадоў расійскія ўлады для доказаў «рускасці» каталіцкага насельніцтва заходніх губерняў выкарыстоўвалі лінгвістычны падыход, паводле якога галоўная роля ў вызначэнні этнічнай прыналежнасці асобы адводзілася мове. Аднак па прычыне Студзеньскага паўстання 1863 – 1864 гг. расійскія ўлады адмовіліся ад «эксперыментаў» у вызначэнні «рускасці» насельніцтва толькі праз лінгвістычны (і этнанімічны) падыход, які не дапамог прадухіліць сепаратысцкія настроі і паўстанчыя дзеянні, і вярнуліся да канфесійнага прынцыпу, палічыўшы, што «абрусенне» не з'яўляецца дастатковым без аправаслаўлення насельніцтва [3, с. 226]. Так, у 1863 г. Р. Эркерт выдаў «Этнаграфічны атлас заходнерускіх губерняў», а ў 1864 г. А. Рыціх – «Карту народанасельніцтва Заходне-Рускага краю», дзе за

этнавызначальны крытэрый было ўзята веравызнанне. Толькі з часу царавання Аляксандра III мова (побач з веравызнаннем) пачала лічыцца галоўным этнічным маркерам у імперыі, а з пачаткам Першай сусветнай вайны – самазаяўленне этноніма асобы.

Гэтыя падыходы ў спалучэнні з гістарычнымі і псеўдагістарычнымі ўяўленнямі адпаведна ўплывалі на афіцыйную статыстыку і складанне этнічных (лінгвістычных) карт навукоўцамі.

У расійскіх навукоўцаў ніколі не выклікала сумненняў прыналежнасць Полацкай (Віцебскай) і Магілёўскай губерняў да беларускай этнічнай тэрыторыі (хоць беларусы афіцыйна не разглядаліся як асобны этнас). Менавіта гэтыя землі і атрымалі ў расійскіх урадавых дакументах супольную афіцыйную назву «беларускія губерні» пасля першага падзелу Рэчы Паспалітай у 1772 г., у 1796 – 1801 гг. былі аб'яднаны ў адну Беларускую губерню, а ў 1801 – 1840 гг. афіцыйна называліся як «Беларуска-Віцебская губерня» і «Беларуска-Магілёўская губерня». З сярэдзіны 1850-х гадоў у склад беларускай этнічнай тэрыторыі расійскія навукоўцы пачалі залічаць заходнія часткі Смаленскай губерні і паўночныя часткі Чарнігаўскай. Так, у 1855 г. лінгвіст С. Мікуцкі апублікаваў у навуковым выданні Расійскай імператарскай акадэміі навук свае звесткі, што «частка Смаленскай губерні, прынамсі павет Парэцкі, і частка Чарнігаўскай губерні, прынамсі павет Суражскі, трэба прылічыць да беларускай гаворкі» [1, с. 146].

Паводле статыстычных падлікаў М. Цэбрыкава, беларускае насельніцтва Смаленскай губерні ў 1857 г. складала 56% (600 878 чал.), з'яўлялася праваслаўным і было прадстаўлена толькі мясцовым сялянствам [4, с. 127]. Аднак гэтыя даныя М. Цэбрыкаў вывеў штучна і механічна (без апытання саміх сялян ці прынамсі мясцовых святароў). Ён проста падсумаваў колькасць сялянскага насельніцтва Смаленскага, Парэцкага, Краснінскага, Ельнінскага, Духаўшчынскага, часткі Бельскага, Дарагабужскага і Раслаўльскага паветаў, бо гэтыя землі ў XVI – XVII стст. уваходзілі ў склад ВКЛ, а таму, на яго думку, мясцовае насельніцтва злілося «з польскімі і літоўскімі выхадцамі», што з'явілася прычынай «племяннога адрознення» ад велікарусаў [4, с. 125 – 126]. А ўсіх дваран, святароў і разначынцаў Смаленскай губерні М. Цэбрыкаў аднёс да велікарусаў [4, с. 126] і ўказаў, што ўся былая смаленская каталіцкая шляхта ўжо ў XVII – XVIII стст. як па рэлігіі, так і па мове стала велікарускай («чыста-рускай»), у адрозненне ад дваран Віцебскай і Магілёўскай губерняў [4, с. 18, 28].

У 1875 г. А. Рыціх на падставе сабраных у 1850 – 1860-х гадах звестак склаў «Этнаграфічную карту Еўрапейскай Расіі», дзе ў аснову быў пакладзены моўны крытэрый. На поўначы і ўсходзе да абшару рассялення беларусаў ён аднёс не толькі Магілёўскую і Віцебскую губерні, але і палову Смаленскай. У 1885 г. адзін з ідэолагаў заходнерусізму М. Каяловіч таксама выказаўся, што на Смаленшчыне і паўднёвай Пскоўшчыне па ладу жыцця і мове жывуць «тыя ж беларусы» [1, с. 149]. Я. Карскі склаў у 1903 г. «Этнаграфічную карту беларускага племені» і вызначыў беларускія гаворкі, якія на поўначы і ўсходзе дасягалі Апочкі, Вялікіх Лук, Ржэва, Вязьмы і Бранска. Маскоўская дыялекталагічная камісія пры складанні падобных этнічных карт у 1915 г. таксама, не звяртаючы ўвагу на ўласнае атаясамліванне насельніцтва (асабліва сялянскага), абапіралася на моўны крытэрый (фанетычныя асаблівасці).

Пасля ліквідацыі ў 1917 г. Расійскай імперыі ў выніку Лютаўскай рэвалюцыі праявіліся нацыянальна-культурныя і палітычныя сілы, якія паставілі на мэце палітычнае самавызначэнне беларусаў. Гэта актуалізавала пытанне як пра навуковую канкрэтызацыю меж этнічнай тэрыторыі беларусаў, так і змаганне (у тым ліку ідэалагічнае) з боку розных палітычных і нацыянальна-культурных сіл (беларусаў, літоўцаў, украінцаў, палякаў і рускіх) за тыя ці іншыя тэрыторыі былых літоўска-беларускіх губерняў імперыі.

Пры складанні сваіх карт этнічнай тэрыторыі беларусаў М. Доўнар-Запольскі ў 1918 г. і Я. Канчар у 1919 г. выкарысталі комплекс крытэрыяў (пры дамінаванні моўнага). М. Доўнар-Запольскі аднёс да абшару рассялення беларусаў не толькі Заходняе Палессе, але і ўсе землі, дзе паводле даследаванняў Я. Карскага дамінавала беларуская мова, і пашырыў арэал рассялення беларусаў за лік сумежных зямель (невялікіх частак Ломжынскай, Чарнігаўскай і Арлоўскай губерняў) [5, с. 42]. Я. Канчар яшчэ больш, чым М. Доўнар-Запольскі, пашырыў межы этнічнай тэрыторыі беларусаў на ўсходзе, уключыўшы ў арэал рассялення цалкам Масальскі і Жыздраўскі паветы Калужскай губерні, усю Смаленскую губерню, Ржэўскі і Асташкаўскі паветы Цвярской губерні, Бранскі, Трубчэўскі і Сеўскі паветы Арлоўскай губерні, а таксама тэрыторыю ўсіх трох «інфлянцкіх паветаў» Віцебскай губерні – Рэжыцкага, Дынабургскага і Люцынскага. Відавочна, што М. Доўнар-Запольскі і Я. Канчар былі прадаўжальнікамі традыцыі расійскіх этнографаў і лінгвістаў XIX ст.

У 1918 г. прадстаўнікі беларускага сацыялістычнага руху абвясцілі аб стварэнні незалежнай БНР, дзяржаўнымі межамі якой аб'яўляліся межы рассялення беларусаў паводле М. Доўнар-Запольскага. У сярэдзіне XX ст. некаторыя беларускія мігранцкія палітыкі-сацыялісты ў Францыі і Вялікабрытаніі ў сваіх выданнях адвольна яшчэ больш пашыралі беларускую этнічную тэрыторыю, даводзячы яе на поўначы і ўсходзе за Пскоў, Ржэў, Вязьму і пад Калугу [6; 7].

Іншы погляд на арэал рассялення беларусаў мелі ў канцы XIX – пачатку XX ст. краёўцы-кансерватары (на чале са старшынёй Мінскага таварыства сельскай гаспадаркі Э. Вайніловічам), якія ў 1917 – 1921 гг. імкнуліся рэалізаваць свае ідэі палітычнай суб'ектнасці беларуска-літоўскіх зямель (ці толькі Беларусі) выключна ў рамках шасці паўночна-заходніх губерняў былой Расійскай імперыі – Мінскай, Віцебскай, Магілёўскай, Гродзенскай, Віленскай і Ковенскай. А сам арэал рассялення беларусаў акрэслівалі прыблізна ў рамках пяці губерняў – Мінскай, Віцебскай, Магілёўскай, Гродзенскай і Віленскай [8, с. 201].

Краёўцы-кансерватары не згаджаліся з пазіцыямі беларускіх сацыялістаў (апошнія прэзентавалі ў 1919 г. у Парыжы і іншых сталіцах Еўропы этнічную карту рассялення беларусаў, падрыхтаваную М. Доўнар-Запольскім), што ў склад беларускай дзяржавы павінны ўваходзіць часткі былых Смаленскай, Пскоўскай, Калужскай і Чарнігаўскай губерняў, бо на гэтых тэрыторыях, на думку краёўцаў, беларусы былі ў відавочнай меншасці [5, с. 42 – 43].

Краёўцы-кансерватары лічылі тэрытарыяльныя жаданні беларускіх сацыялістатаў адносна ўсходняй мяжы Беларусі занадта перабольшанымі і сцвярджалі, што рэальная этнічная мяжа паміж Беларуссю і Расіяй – гэта мяжа паміж ВКЛ і Расійскай імперыяй напярэдані першага падзелу Рэчы Паспалітай у 1772 г., гэта значыць тагачасныя знешнія паўночныя і ўсходнія межы Віцебскай і Магілёўскай губерняў, без Смаленшчыны і Браншчыны [5, с. 43, 45]. Э. Вайніловіч лічыў, што мяжа паміж беларускім і рускім сялянствам ляжыць у светапоглядзе насельніцтва: усходняя мяжа рассялення беларусаў заканчваецца там, дзе «заканчваецца індывідуальная ўласнасць, а пачынаецца ўласнасць абшчынная» [9]. Мелася на ўвазе тое, што яшчэ ў ходзе падаўлення Студзеньскага паўстання расійскі ўрад 1 сакавіка 1863 г. скарэкціраваў умовы сялянскай рэформы (1861) у Беларусі, выдаўшы загад аб абавязковым пераводзе сялян Віленскай, Ковенскай, Гродзенскай і Мінскай губерняў на выкуп, гэта значыць у катэгорыю зямельных уласнікаў,

з памяншэннем выкупной сумы на 20%, а да канца 1863 г. гэтая мера была распаўсюджана на Віцебскую, Магілёўскую губерні, чым, па сутнасці, скасоўвалася сялянская абшчына ў Беларусі, а сяляне станавіліся паўнапраўнымі прыватнымі ўласнікамі зямлі [10, с. 164]. У той жа час сяляне цэнтральных расійскіх губерняў (у тым ліку Смаленскай) пасля адмены прыгону (1861) да 1880-х гадоў знаходзіліся ў статусе «часоваабавязаных», у сваёй большасці да сталыпінскай аграрнай рэформы і пазней мелі зямлю ў калектыўнай (абшчыннай) уласнасці, а таму перыядычна пераразмяркоўвалі надзелы паміж членамі абшчыны, стрымлівалі выхад селяніна з абшчыны і атрыманне ім належнай долі зямлі ў індывідуальную ўласнасць, што не столькі спрыяла развіццю капіталістычных адносін, колькі кансервавала архаічныя эканамічныя структуры [11, с. 215 – 217].

Уяўленні краёўцаў-кансерватараў аб этнічнай мяжы паміж беларусамі і рускімі (велікарусамі) супалі з вынікамі Першага ўсеагульнага перапісу насельніцтва Расійскай імперыі ў 1897 г., у ходзе якога не праводзілася апытанне аб этнічнай прыналежнасці асобы («народности»), а толькі аб роднай мове і веравызнанні. У Чарнігаўскай губерні беларусаў па мове налічвалася 151,5 тысяч чалавек, а ў Смаленскай – 100,7 тысяч чалавек. Беларуская мова была роднай для 90% жыхароў Краснінскага павета і для 84,7% Суражскага, а ў астатніх паветах Смаленскай і Чарнігаўскай губерняў доля беларускамоўнага насельніцтва была мізэрнай [1, с. 150].

Я. Насытка гэта тлумачыць русіфікатарскай палітыкай этнічных беларусаў Смаленшчыны, большасць якіх пераняла на працягу XIX ст. рускую мову [1, с. 150]. Аднак русіфікатарская палітыка ў Заходнім краі была не меншай. І да таго ж большасць сялян у Смаленскай і беларускіх губернях былі непісьменныя, таму не маглі засвоіць літаратурную рускую мову. На наш погляд, сяляне і іншыя катэгорыі насельніцтва Смаленскай губерні захоўвалі ў XIX ст. фанетычныя асаблівасці мовы (што і было зафіксавана лінгвістамі), але проста не лічылі іх за беларускія, а прыналежнасць да рускага этнасу ўкаранялася ад паўсядзённых нефармальных стасункаў з мясцовымі праваслаўнымі дваранамі і святарамі. Пасля Андрусаўскага міру (1667) Смаленшчына і Старадубшчына ўвайшлі ў склад Рускага царства, і царскі ўрад у канцы XVII – пачатку XVIII ст. зрабіў шмат захадаў, каб парваць усялякія сувязі смаленскай шляхты з ВКЛ: каталіцкія касцёлы пераводзіліся ў праваслаўныя цэрквы, смаленскім дваранам было забаронена пераходзіць у каталіцтва (а толькі спавядаць праваслаўе), прымаць каталіцкіх святароў, вучыцца ў адукацыйных ўстановах Рэчы Паспалітай і г. д. [4, с. 18

– 23]. Таму не дзіўна, што за некалькі дзесяцігоддзяў адбылася этнічная асіміляцыя жыхароў Смаленшчыны і Старадубшчыны і ўключэнне ў склад рускага этнасу.

Увесь час знаходжання беларускіх зямель у складзе Расійскай імперыі значная частка мясцовага каталіцкага дваранства марыла адрадзіць былую федэрацыйную Рэч Паспалітую, прычым толькі ў межах да першага падзелу ў 1772 г. На нашу думку, рэжым выключных законаў, уведзены расійскім урадам у беларуска-літоўскіх губернях з-за паўстанняў мясцовых каталіцкіх дваран, і карэкціроўка сялянскай рэформы не былі прычынай рознасці этнічнага стэрэатыпа паводзін і светапогляду беларусаў і рускіх, а толькі значна ўзмацнялі своеасаблівасць эканамічна-прававога становішча літоўска-беларускіх губерняў і іх адасобленасць ад рэалій агульнаімперскага жыцця і іншых рэгіёнаў імперыі. Гэта, у сваю чаргу, заканамерна спрыяла кансервацыі стэрэатыпа паводзін прадстаўнікоў беларускага этнасу з-за павелічэння сярэднестатыстычнай частаты нефармальных сувязей унутры сваёй этнічнай сістэмы [12].

Такім чынам, мяжа паміж беларускай і рускай этнічнымі тэрыторыямі ў канцы XVIII – пачатку XX ст. істотна не змянялася і адпавядала знешнім паўночным і ўсходнім межам Полацкай (Віцебскай) і Магілёўскай губерняў Расійскай імперыі, якія супадалі са знешнімі паўночнымі і ўсходнімі межамі ВКЛ перад першым падзелам Рэчы Паспалітай у 1772 г. Мясцовае каталіцкае маянтковае дваранства мела даволі адэкватнае ўяўленне (зыходзячы са сваёй гістарычна-дзяржаўнай традыцыі, паўсядзённых назіранняў і нефармальных кантактаў з сялянамі) аб межах беларускай этнічнай тэрыторыі і сваімі дзеяннямі нават паспрыяла захаванню непарушнай тэрытарыяльнай мяжы паміж беларускім і рускім этнічнымі масівамі. Канфесійны і моўны падыходы даследавання не ўлічвалі наяўнасці структуры нефармальных сувязей, якія ўтваралі этнічную сістэму.

**ЛІТАРАТУРА**

1. Гісторыя беларускай дзяржаўнасці ў канцы XVIII ст. – пачатку XXI ст. : у 2 кн. / А. А. Каваленя [і інш.] – Мінск : Беларуская навука, 2011. – Кн. 1. – 584 с.

2. Устрялов, Н. Русская история : в 2 ч. / Н. Устрялов. – 5-е изд. – СПб. : Тип. А. Фридрихсона, 1855. – Ч. 2. Новая история. – 600 с.

3. Долбилов, М. Д. Русский край, чужая вера: этноконфессиональная политика империи в Литве и Белоруссии при Александре II / М. Д. Долбилов. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 1000 с.

4. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Смоленская губерния / сост. М. Цебриков. – СПб. : Тип. департамента Генерального штаба, 1862. – 404 с.

5. Гамулка, К. Паміж Польшчай і Расіяй. Беларусь у канцэпцыях польскіх палітычных фарміраванняў (1918 – 1922) / К. Гамулка ; пер. з польск. мовы. – Вільнюс : ЕГУ, 2008. – 256 с.

6. Byelorussia (Whiteruthenia) under Russian occupation. – London : Association of Byelorussians in Great Britain, 1949. – 5 p.

7. Rydlevsky, L. Biélorussie. Aperçu sommaire de l'Histoire de la Nation biélorussienne et du Mouvement de Libération Nationale / L. Rydlevsky. – Paris : [s. p.], 1948. – 40 p.

8. Woyniłłowicz, E. Wspomnienia. 1847 – 1928 / E. Woyniłłowicz. – Wilno : J. Zawadzki, 1931. – Cz. 1. – 368 s.

9. Woyniłłowicz, E. Granice Polski w 1771-m i w 1920-m roku (I) / E. Woyniłłowicz // Słowo. – 1927. – № 96. – S. 3.

10. Гісторыя Беларусі : у 6 т. / Ю. Бохан [і інш.] ; рэдкал: М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Экаперспектыва, 2005. – Т. 4. Беларусь у складзе Расійскай імперыі (канец XVIII – пачатак XX ст.). – 519 с.

11. История России. XX век : в 2 т. / отв. ред. А. Б. Зубов. – М. : АСТ, 2009. – Т. 1. 1894 – 1939 гг. – 1024 с.

12. Раюк, А. Р. Нефармальныя сувязі паміж дваранствам Полацкай (Віцебскай) губерні ў 1772 – 1863 гг. / А. Р. Раюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 22. – С. 380 – 383.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются подходы и представления учёных о территориальной границе между белорусским и русским этносами в конце XVIII – начале XX в. Изучение неформальных сетевых связей позволяет сделать вывод, что граница между белорусской и русской этническими территориями за исследуемый период существенно не менялась и соответствовала внешним северным и восточным границам Витебской и Могилёвской губерний Российской империи, которые совпадали с внешними северными и восточными границами ВКЛ накануне разделов Речи Посполитой в 1772 г.

SUMMARY

The article considers the approaches and ideas of scientists about the territorial border between the Belarusian and Russian ethnic groups in the late XVIII – early XX centuries. The study of informal network connections allows to conclude that the border between the Belarusian and Russian ethnic territories did not change significantly during the studied period and corresponded to the external northern and eastern borders of the Vitebsk and Mogilev provinces of the Russian Empire, which coincided with the external northern and eastern borders of the Grand Duchy of Lithuania on the eve of the partitions of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1772.

***Станкевіч А. А.***

# ТЫПЫ СТРУКТУРНА-СЕМАНТЫЧНАГА МАДЭЛЯВАННЯ ЗМЕСТУ ПАРЭМІЙНАГА ДЫСКУРСУ: БЕЛАРУСКА-РУСКІЯ ПАРАЛЕЛІ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2022)*

Важнейшай часткай традыцыйнай народнай культуры з'яўляецца фальклор, які адыграў значную ролю ў выражэнні народнага светапогляду і менталітэту. Народнапаэтычная творчасць усходнеславянскіх народаў мае агульныя крыніцы і шмат у чым пераклікаецца з фальклорам іншых славянскіх народаў. Даследчык беларускага фальклору К. П. Кабашнікаў, аналізуючы беларуска-рускія фальклорныя сувязі, падкрэсліваў вытокі агульнай фальклорнай спадчыны ўсходніх славян: «Беларуска-рускія фальклорныя сувязі – неад'емная частка вялікага, усеабдымнага комплексу сувязей <…> У фальклоры двух братніх народаў глыбока і аб'ектыўна адлюстроўваюцца агульнасць вытокаў духоўнай культуры, а таксама тэндэнцыі да пастаяннага пашырэння ўзаемадзеяння і ўзаемаўзбагачэння як важнейшых рыс фальклорнага працэсу. Пры гэтым мы памятаем, што ў беларускім фальклоры выразна выяўляюцца таксама сувязі з вуснапаэтычнай творчасцю ўкраінскага, польскага і іншых славянскіх народаў» [1, с. 3].

Супастаўляльны аналіз лінгвакамунікатыўных, прагматычных і аксіялагічных асаблівасцей асобных фальклорных жанраў ва ўсходнеславянскіх мовах дазваляе выявіць тыпалагічныя рысы адзінай гістарычнай спадчыны блізкароднасных народаў, падобныя і адметныя асаблівасці развіцця іх духоўнай культуры.

У агульнай сістэме фальклорных твораў вылучаюцца так званыя малыя жанры – прыказкі, прымаўкі, загадкі, скорагаворкі і іншыя, якія збліжае невялікі тэкставы аб'ём, лаканічнасць, афарыстычнасць, вобразнасць і выразнасць выражэння зместу. У складзе малых жанраў вуснай народнапаэтычнай творчасці прыкметна вызначаюцца прыказкі і прымаўкі, якія з'яўляюцца неад'емным элементам паўсядзённага жыцця, сапраўднай скарбніцай народнай мудрасці. Яны ў вобразнай, дасціпнай і лаканічнай форме адлюстроўваюць багаты жыццёвы вопыт і мудрасць сваіх стваральнікаў, даюць ацэнку ўсіх сфер дзейнасці чалавека і маюць выразную павучальную функцыю. М. Я. Грынблат адзначаў: «Асноўнае ў паэтыцы прыказкі, самая адметная яе адзнака – гэта гранічная эканомія слова, выяўленчых сродкаў, гэта здольнасць прыказкі сказаць сцісла, некалькімі

словамі, часта адной рыскай пра многае, уменне ахарактарызаваць пэўную з'яву, паводзіны чалавека» [2, с. 44].

Прыказкі і прымаўкі як асобны жанр вуснай народнай творчасці ў значна большай ступені, чым усе астатнія малыя жанры, маюць выразную прагматычную накіраванасць: «І прыказкі, і прымаўкі <…> выяўляюць бліскучыя здольнасці народа да вобразнага мыслення, яго выключную назіральнасць, разважлівасць, высокія маральныя асновы, жыццёвы практыцызм і бязмежныя моўныя багацці» [2, с. 10]. У іх сфармуляваны своеасаблівы «кодэкс» паводзін чалавека, выказваюцца агульнапрынятыя філасофскія, сацыяльныя і маральна-этычныя погляды на разнастайныя з'явы жыцця.

Даследчыкі вуснай народнапаэтычнай творчасці высока ацанілі тэматычную разнастайнасць, змястоўнасць, адметныя слоўна-вобразныя якасці, пазнавальнае і павучальнае значэнне парэмійнага фонду: «Прыказкі вызначаюцца завершанасцю і лаканічнасцю формы, яскравай метафарычнасцю, рытмічнасцю мовы, разнастайнасцю сродкаў мастацкай выразнасці» [3, с. 282]. Прыказкі – «мастацкія мініяцюры, якія ў яркай, чаканнай форме адлюстроўваюць факты жывой рэчаіснасці» [4, с. 8].

І. Я. Лепешаў звярнуў увагу на тое, што прыказкі і прымаўкі, у адрозненне ад іншых фальклорных жанраў, «не выконваюцца, а ўстаўляюцца ў маўленне ў адпаведнасці з канкрэтнай жыццёвай сітуацыяй як афарыстычнае закончанае суджэнне, праверанае вопытам многіх пакаленняў», якое мае звычайна павучальны змест [5, с. 4].

Разглядаючы прыказкі і прымаўкі як пэўныя маўленчыя дзеянні, даследчыкі адносяць парэміі да клішыраваных, стандартызаваных моўных сродкаў уздзеяння і кваліфікуюць іх як міні-дыскурсы. Паводле іх меркавання, прыказкі і прымаўкі набылі стандартызаваную форму па прычыне спалучэння семантычнага і прагматычнага аспектаў. «Яны з'яўляюцца спецыялізаванымі формамі выражэння пэўных прагматычных установак і рэгулятываў паводзін <…> выступаюць класічнай формай мнеманічнай мадэлі моўнага існавання» [6].

Аналіз прадметна-тэматычнай і функцыянальна-сэнсавай характарыстыкі народных афарыстычных выслоўяў у беларускім і рускім парэмійных фондах дазваляе вызначыць іх асноўныя функцыі. У першую чаргу адзначаецца кагнітыўная, пазнавальная роля народнай афарыстыкі ў грамадскім жыцці. У прыказках і прымаўках адлюстраваўся, занатаваўся і захаваўся народны вопыт, звязаны з назіраннямі за прыроднымі з'явамі,

асаблівасцямі грамадскага жыцця, гаспадарчай дзейнасці, сялянскага побыту, сямейных адносін і да т. п. У парэміях дэкларуюцца разнастайныя практычныя парады, рэкамендацыі, выказваюцца абагульненыя погляды на жыццё: *«Май халодны – не будзеш галодны»* [7, с. 80]; *«Май холодный — год хлебородный»* [8, с. 144]; *«Дзе гаспадар ходзіць, там жыта (зямля) родзіць»* [7, с. 119]; *«Посеешь густо, не будет пусто»* [8, с. 36]; *«Дарагі той куток, дзе завязалі пупок»* [7, с. 288]; *«Своя хатка – родная матка»* [8, с. 100]; *«Гаспадарка свет корміць»* [7, с. 119]; *«Дружно – не грузно, а врозь – хоть брось»* [8, с. 54]; *«Не піў бы, не еў бы, да на любу глядзеў бы»* [9, с. 8]; *«В семье – любовь да совет, так и нужды нет»* [8, с. 99]; *«Век пражыць – не кашулю пашыць»* [9, с. 405]; *«Жизнь прожить – не поле перейти»* [8, с. 61].

Звязваючы прыроду парэмій з павучальнасцю, адной з асноўных функцый прыказкавых выразаў сучасныя парэміёлагі лічаць дыдактычную, рэгулятыўную функцыю, якая абумоўлівае іх прагматычны патэнцыял. Ступень актуальнасці павучальнага сэнсу парэміі можа быць рознай у залежнасці ад сацыяльна-камунікацыйнай сітуацыі яе выкарыстання [10, с. 9 – 10].

Як паказвае фактычны матэрыял, многія парэміі і ў беларускай, і ў рускай мове маюць выразную лінгвапрагматычную накіраванасць – у іх дыктуюцца нормы маральна-этычных паводзін чалавека. Іх дыдактычная функцыя нярэдка вербалізуецца імператыўнымі формамі, якія адлюстроўваюць ілакуцыйную функцыю маўленчага акту, выражаюць маўленчы намер выказвання: *«За праўду стой гарой»* [9, с. 432]; *«Живи для людей, поживут и люди для тебя»* [8, с. 55]; *«Хто вінен, аддаць павінен»* [7, с. 489]; *«Нашёл – не радуйся, потерял – не тужи»* [8, с. 115]; *«Чужое ў карысць не пойдзе»* [9, с. 436]; *«Чужим умом не выстроишь дом»* [8, с. 69]; *«Не адкладвай на заўтра, што паспееш зрабіць сёння»* [11, с. 90]; *«Других не суди – на себя погляди»* [8, с. 76]; *«Ад добрага не ўцякай і ліхога не рабі»* [10, с. 458]; *«За добро плати добром»* [8, с. 106]; *«Хто рана ўстае, таму бог дае»* [7, с. 174]; *«На чужой каравай рот не разевай, а пораньше вставай да свой приспевай»* [8, с. 137].

Значная група парэмій валодае аксіялагічнай накіраванасцю, мае каштоўнасны арыенцір, у ёй выражаецца прамая або ўскосная пазітыўная ацэнка пэўнага факта, падзеі, з’явы або якасці: *«Дождж у пору – усё роўна што золата»* [7, с. 54]; *«Шчырая праца – мазалёвая»* [7, с. 164]; *«Сваё хазяйства мілей чужога царства»* [7, с. 185]; *«Свой дварочак, як вяночак»* [7, с. 191]; *«Придёт солнышко и к нашим окошечкам»* [12]; *«Не тот молодец,*

*кто нашёл дело, а кто исполняет умело»* [8, с. 39]; *«Правда чище ясного солнца»* [12]; *«Мастерство везде в почёте»* [12].

Супастаўленне тыпаў структурна-семантычнага мадэлявання парэмійнага дыскурсу ў беларускай і рускай мовах дазваляе таксама вызначыць розныя спосабы вербалізацыі прыказкавага зместу – прамыя і ўскосныя тактыкі маўленчага выражэння ў правербіяльных адзінках, якія ў значнай ступені залежаць ад іх інтэнцыянальнасці. Інтэнцыянальны спектр, што адлюстроўвае маўленчы намер стваральнікаў народных прыказак, даволі разнастайны.

Так, з аднаго боку, у многіх народных афарызмах змест выказваецца літаральна, у прамым сэнсе ў форме назіранняў (*«Жураўлі ляцяць нізка – зіма ўжо блізка»* [7, с. 72]; *«Вьюги-метели под февраль полетели»* [8, с. 143]); абагульненняў (*«Учарашняга дня не вернеш»* [7, с. 90]; *«Далей кінеш – бліжэй возьмеш»* [5, с. 151]; *«Поле труд любит»* [8, с. 168]; *«Здоровья не купишь»* [12]); разважанняў (*«Не той багаты, хто мае срэбра і злата, а той багаты, хто мае хлеб»* [7, с. 231]; *«Як гукнеш, так і адгукнуць»* [7, с. 372]; *«Огонь без дыму не живёт»* [12]; *«Куда ветер, туда и тучи»* [8, с. 119]); парад (*«Усё добра, што ў меру»* [7, с. 254]; *«Рыхтуй летам (улетку) сані, а зімой калёсы»* [7, с. 274]; *«Не гонись за двумя зайцами – ни одного не поймаешь»* [8, с. 41]; *«Семь раз примерь, а один отрежь»* [8, с. 41]); рэкамендацый (*«Не адкладвай на заўтра, што паспееш зрабіць сёння»* [11, с. 90]; *«Лепш сто сяброў, чым сто рублёў»* [7, с. 383]; *«Новых друзей наживай, а старых не теряй»* [8, с. 84]; *«С людьми мирись, а с грехами бранись!»* [12]); ацэнкі станоўчай (*«Праца да рукі – моцныя парукі»* [7, с. 164]; *«Хто цярплівы, той шчаслівы»* [11, с. 316]; *«Смелость (отвага) города берёт»* [12]; *«Мастерство везде в почёте»* [12]) ці адмоўнай (*«Хто многа гаворыць, той мала робіць»* [11, с. 316]; *«Гулі не аднаго ў лапці абулі»* [5, с. 142]; *«Живут как кошка с собакой»* [8, с. 94]; *«Ненасытному всё мало»* [8, с. 160]) і іншых.

Пры гэтым у парэміях могуць адлюстроўвацца розныя мадальныя адценні: перасцярога (*«Не падкладай агню ў салому»* [7, с. 60]; *«Не в свои сани не садись»* [13, с. 202]); надзея (*«Будзе і на нашай вуліцы свята»* [7, с. 456]; *«Взойдёт солнце и к нам на двор»* [12]); суцяшэнне (*«Бяда хоць мучыць, ды жыць вучыць»* [5, с. 103]; *«Дождик вымочит, а красно солнышко высушит»* [12]); падтрымка (*«Будзем жывы – не памром»* [5, с. 97]; *«Горе горюй, а руками воюй»* [12]); спачуванне (*«Бог не без літасці, казак не без шчасця»* [5, с. 89]; *«Сей добро, и жди добра»* [12]); разважлівасць (*«Запас бяды не чыніць»* [7, с. 189]; *«Не жалей алтына: отдашь полтину»* [12]);

папярэджванне (*«Едзеш на дзень, бяры хлеба на тыдзень»* [5, с. 184]; *«Хочешь есть калачи, не сиди на печи»* [8, с. 35]) і іншае.

З другога боку, у шматлікіх беларускіх і рускіх правербіяльных выразах выкарыстоўваецца іншасказанне, калі пэўнае назіранне, сентэнцыя або павучанне выражаюцца алегарычна, праз метафару, алегорыю, сімвал, алюзію, алагізм, гульню слоў і іншыя лексіка-семантычныя сродкі выяўленчай выразнасці. У сувязі з гэтым у навуковай літаратуры часта падкрэсліваецца пераносны, алегарычны сэнс многіх прыказак: Прыказка – «устойлівае, узнаўляльнае, не менш як двухкампанентнае афарыстычнае, найчасцей поўнасцю або часткова алегарычнае закончанае выказванне звычайна павучальнага характару» [5, с. 18]; «…афарыстычны выраз, які адлюстроўвае шматвяковы жыццёвы вопыт і мудрасць народа часцей за ўсё ў мастацка-вобразнай форме і ўжываецца пераважна ў пераносным значэнні» [14, с. 398].

У многіх правербіяльных выразах як беларускай, так і рускай мовы метафарычнае мадэляванне прыказкавага зместу грунтуецца на персаніфікацыі, калі фізічная, фізіялагічная або псіхічная, разумовая, маўленчая дзейнасць чалавека прыпісваецца з’явам прыроды (*«Восень кажа: “Я ўраджу”, вясна кажа: “А я пагляджу”»* [7, с. 87]; *«Вясною лес адзенецца, а восенню нявесь гдзе падзенецца»* [7, с. 77]; *«Пытаецца люты, ці добра абуты?»* [7, с. 74]; *«Осень всклочет, да как весна захочет»* [13, с. 238]; *«Придёт осень, за всё спросит»* [13, с. 267]); прамежкам часу (*«Дзень выганяе з хаты, а ноч прыганяе»* [7, с. 89]; *«Летний день год кормит»* [13, с. 100]) або нават адцягненым паняццям (*«Прыйшоў недастатак, забраў астатак»* [7, с. 407]; *«Нужда скача, нужда пляшыць, нужда песенькі пяець»* [7, с. 409]; *«Добрая слава лежит, а худая бежит»* [13, с. 105]; *«Запрос в карман не лезет»* [13, с. 125]).

Даволі часта ў парэміях іншасказанне выражаецца праз метафарызацыю, заснаваную на аналогіях, звязаных з падабенствам прадметаў і з’яў аб’ектыўнай рэчаіснасці. Асацыятамі ў такіх прыказках з’яўляюцца разнастайныя рэаліі аб’ектыўнай рэчаіснасці: прыродны свет, прадметы паўсядзённага і гаспадарчага побыту чалавека. У многіх парэміях як беларускага, так і рускага прыказкавага фонду пры метафарызацыі выкарыстоўваецца зааморфны код (*«Воўка ногі кормяць»* [7, с. 60]; *«І заяц мае дамоўку, хоць пад кустом»* [7, с. 210]; *«Кабыла з ваўком цягалася – хвост ды грыўка асталася»* [7, с. 354]; *«Два медведя в одной берлоге не живут»* [13, с. 383]; *«Заставили козла огород стеречь»* [8, с. 48]; *«Волк коню*

*не товарищ»* [13, с. 70]); арнітаморфны (*«Па пер'і птушку ўзнаюць»* [7, с. 65]; *«Якая птушка, такая і песня»* [7, с. 65]; *«Салавей пяе, да хлеба не дае»* [7, с. 67]; *«Старого воробья на мякине не проведёшь»* [13, с. 397]; *«Цыплят по осени считают»* [8, с. 43]; *«Ворон ворону глаз не выклюет»* [13, с. 73]); фітаморфны (*«Усяка сасна ў сваім бару гудзе»* [7, с. 290]; *«Вярба таўстая, ды ў сярэдзіне пустая»* [7, с. 70]; *«Яблочко от яблоньки недалеко падает»* [13, с. 369]; *«Смола к дубу не пристанет»* [13, с. 413]); прадметны код (*«Каму долата, а каму золата»* [7, с. 428]; *«Змяняў шыла на мыла»* [7, с. 465]; *«Битая посуда два века живёт»* [13, с. 42]; *«Дома и стены помогают»* [13, с. 107]).

У аснову метафарычнага мадэлявання прыказкавага зместу многіх парэмійных выразаў можа быць пакладзена алегорыя, заснаваная на аналогіі паміж пэўным абстрактным паняццем і канкрэтным прадметам, які стварае іншасказальны вобраз гэтага паняцця. У алегарызацыі парэмійнага зместу ўдзельнічаюць, як правіла, субстантыўныя намінацыі – назвы прадметаў сферы побыту і гаспадарчай дзейнасці (*«Парожняя бочка звініць, а поўная маўчыць»* [9, с. 239]; *«Пустая мельница без ветру мелет»* [8, с. 67]), заасферы (*«Арлу з савой не па дарозе»* [5, с. 74]; *«Гусь свинье не товарищ»* [13, с. 405]), фітасферы (*«Дуб ломіцца, а траўка застаецца»* [11, с. 186]; *«Руби дерево по себе»* [13, с. 410]), рэчываў (*«Госць першы дзень – золата, другі – серабро, а трэці – медзь, хоць і дадому едзь»* [11, с. 65]; *«Слово – серебро, а молчание – золото»* [13, с. 420]); прылад працы (*«Адзін з сошкай, а сямёра* [*пяць*] *з ложкай»* [5, с. 55]; *«Один с сошкой, а семеро с ложкой»* [13, с. 485]); адцягненыя назвы (*«Душа ў пяты схавалася»* [11, с. 300]; *«Чужая душа – потёмки»* [13, с. 414]) і іншыя.

Алегарычны вобраз у некаторых парэміях ствараюць таксама дзеясловы, якія абазначаюць фізічнае дзеянне: *«Хто высока лятае, той нізка сядае»* [11, с. 316]; *«Кто другому яму роет, сам в неё попадает»* [13, с. 429]; *«Ад зямлі адарваўся і да неба не дастаўся»* [11, с. 205]; *«Куда ни кинь, везде клин»* [13, с. 428]; *«Цішэй едзеш – далей будзеш»* [11, с. 298]; *«Кто едет, тот и правит»* [13, с. 415].

Супастаўляльны аналіз беларускага і рускага парэміялагічных фондаў даваляе не толькі выявіць агульныя асаблівасці выражэння прыказкавага зместу, але і адзначыць іх пэўныя адрозненні. Так, у рускіх парэміяграфічных крыніцах больш значная ўвага надаецца характарыстыцы паводзін чалавека і яго асобасных якасцей, як станоўчых, так і адмоўных. У беларускіх жа слоўніках прыказак і прымавак большы аб'ём займаюць парэміі, звязаныя з

гаспадарчай, працоўнай дзейнасцю, матэрыяльным побытам, грамадскім жыццём, народным календаром, менш – з характарыстыкай асобы. Пры адлюстраванні ў парэміях асаблівасцей паводзін і характару чалавека ў рускіх прыказках і прымаўках больш разгорнута падаецца негатыўная ацэнка, адмоўная характарыстыка, а ў беларускім парэміялагічным фондзе часцей канстатуюцца станоўчыя адзнакі і пажаданні.

Такім чынам, на аснове параўнальнага аналізу прадметна-тэматычнай і функцыянальна-сэнсавай характарыстыкі народных афарыстычных выслоўяў выяўляюцца агульныя кагнітыўная, лінгвапрагматычная і акцыянальная ролі правербіяльных выразаў у беларускім і рускім парэмійных фондах. Супастаўленне тыпаў структурна-семантычнага мадэлявання парэмійнага дыскурсу ў беларускай і рускай мовах дазваляе таксама вызначыць розныя спосабы вербалізацыі прыказкавага зместу – прамыя, літаральныя (у форме назіранняў, абагульненняў, разважанняў, рэкамендацый, парад, ацэнкі) і ўскосныя, іншасказальныя тактыкі маўленчага выражэння (праз метафару, алегорыю, сімвал, алюзію) у правербіяльных выразах, якія ў значнай ступені залежаць ад іх інтэнцыянальнасці, мэты выказвання і сацыяльна-камунікацыйнай сітуацыі выкарыстання.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Кабашнікаў, К. П. Беларуска-рускія фальклорныя сувязі / К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – 238 с.
2. Грынблат, М. Я. Прыказкі і прымаўкі / М. Я. Грынблат // Прымаўкі і прыказкі : у 2 кн. / склад., уст. арт., камент. М. Я. Грынблата ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск, 1976. – Кн. 1. – С. 5 – 48.
3. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск : Вышэйшая школа, 1979. – 320 с.
4. Пермяков, Г. Л. От поговорки до сказки / Г. Л. Пермяков. – М. : Наука, 1970. – 240 с.
5. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 667 с.
6. Сидоркова, Г. Д. Прагматика паремий. Пословицы и поговорки как речевые действия : автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.02.19 / Г. Д. Сидоркова. – Краснодар, 1999. – 53 с.
7. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад., уст. арт., камент. М. Я. Грынблата ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 557 с.
8. Рыбникова, М. А. Русские пословицы и поговорки / М. А. Рыбникова. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – 230 с.
9. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад., уст. арт., камент. М. Я. Грынблата ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 616 с.

10. Ничипорчик, Е. В. Отражение ценностных ориентаций в паремиях / Е. В. Ничипорчик. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2015. – 358 с.

11. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.

12. Даль, В. Пословицы и поговорки русского народа [Электронный ресурс] / В. Даль. – Режим доступа: https://www.100bestbooks.ru/files/Dal_Poslovicy_i_pogovorki_russkogo_naroda. – Дата доступа: 03.02.2022.

13. Жуков, В. П. Словарь русских пословиц и поговорок / В. П. Жуков. – 7-е изд. – М. : Русский язык, 2000. – 554 с.

14. 14 Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1986. – Т. 4. – 742 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проводится сопоставительный анализ белорусских и русских провербиальных выражений, на основе их предметно-тематической и функционально-семантической характеристики определяются основные функции паремийных фондов в общественной жизни, в соответствии с типами структурно-семантического моделирования содержания народных афоризмов описываются различные способы вербализации пословичного смысла в белорусском и русском языках.

SUMMARY

In the article Russian and Belarusian proverbial expressions are analyzed comparatively, the main functions of paremia funds in public life are determined on the basis of their subject-thematic and functional-semantic characteristics, in accordance with the types of structural-semantic modeling of the content of folk aphorisms, various ways of verbalization of proverbial meaning in the Belarusian and Russian languages are described.

***Сумко А. В.***

# КУЛЬТУРА ЖЫЦЦЕЗАБЕСПЯЧЭННЯ ПАСЛЯВАЕННАЙ БЕЛАРУСКАЙ ВЁСКІ: ГІСТАРЫЯГРАФІЯ ПРАБЛЕМЫ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт*

*(Паступіў у рэдакцыю 28.02.2022)*

Праблема аналізу культуры жыццезабеспячэння (КЖ) была пастаўлена ў этнаграфічнай навуцы ў канцы 1970-х гадоў. Адным з тых, хто першым пачаў распрацоўваць праблему КЖ на тэарэтычным узроўні, быў С. А. Аруцюнаў, які лічыў, што менавіта з гэтай падсістэмы культуры найбольш зручна пачынаць даследаванне культуры этнасу. У 1983 г. выйшла калектыўная манаграфія «Культура жизнеобеспечения и этнос», дзе пазначалася, што КЖ уключаетакія матэрыяльна вызначаныя кампаненты, як

паселішчы, жыллё, ежа, адзенне, непасрэдна накіраваныя на падтрымку базавых патрэб людзей. Нягледзячы на прыналежнасць кампанентаў да матэрыяльнай сферы, КЖ адлюстроўвае разнастайныя аспекты сацыяльнага жыцця і духоўнай культуры [1, с. 8 – 9]. Акрамя таго, аўтары канцэпцыі КЖ адзначалі, што яе даследаванне найбольш паспяхова можна рэалізаваць праз вывучэнне сялянскай грамады, бо менавіта вясковая лінія развіцця, у адрозненне ад гарадской культуры, больш-менш заставалася бесперапыннай, а вёска з'яўлялася носьбітам традыцый народнай культуры [1, с. 10].

Праблематыка КЖ найбольш рэпрезентатыўна прадстаўлена даследаваннямі расійскіх навукоўцаў, якія стаяць на пазіцыях, што тэорыя пра культуру жыццезабеспячэння лагічная і адкрытая для развіцця, паколькі вылучэнне і вывучэнне жыццядзейнасці ўяўляецца перспектыўным ракурсам разгляду этнічных культур [2, с. 15]. У сучасных даследаваннях тэрмін «культура жыццезабеспячэння» трансфармуецца, яго прадметна-аб'ектная вобласць пашыраецца за кошт далучэння сюжэтаўпра выпрацаваны сялянствам механізм пераадольвання цяжкасцей ва ўмовах зменаў сацыяльна-эканамічнага і палітычнага ладу, пра псіхалагічны мікраклімат і сістэму каштоўнасцей у вясковай грамадзе. Гэта адбываецца пад уплывам змены даследчых парадыгмаў, актуалізацыі антрапалагічнага падыходу, калі ўзмацняецца ўвага да сялянскай ментальнасці, механізмаў дзейнасці і фактараў, што ўплываюць на гаспадарчую і духоўную актыўнасць [2, с. 17]. Антрапалагічныя тэарэтычныя канструкцыі, якія ўдала ўпісваюцца ў КЖ і дазваляюць абнавіць ракурс даследавання, акрэслены ў працы Н. Казловай, дзе сялянская грамада апісана з пункту гледжання «сялянскай цывілізацыі» [3].

Абнаўленне метадаў даследавання і наяўнасць значнага аб'ёму назапашаных крыніц дазваляе па-іншаму паглядзець на гісторыю вёскі, асабліва ў крызісныя і пераходныя перыяды, калі найбольш яскрава праяўляліся змены традыцый, што склаліся ў іншых гістарычных умовах; праблемы пераемнасці паўсядзённых сацыяльных, культурных, эканамічных практык і іх роля ў выжыванні насельніцтва ў неспрыяльны час. З гэтага пункту гледжання лагічным падаецца вылучэнне асобнай даследчай праблемы, а менавітакультуры жыццезабеспячэння беларускай вёскі ў аднаўленчы перыяд пасля Вялікай Айчыннай вайны – складаны і драматычны час у этнічнай гісторыі беларусаў. Беларуская вёска знаходзілася ў цяжкім стане, і аднаўленчыя працэсы расцягнуліся амаль на дзесяцігоддзе з моманту вызвалення рэспублікі ад нацыстаў. Нягледзячы на

адносна невялікія храналагічныя межы, гэта быў шмат у чым вырашальны час у гісторыі, звязаны з сацыякультурнай і эканамічнай трансфармацыяй. Для ўсходніх раёнаў Беларусі гэта перыяд пасляваеннага аднаўлення сельскай гаспадаркі і калгаснай сістэмы, для заходніх – паступовая ліквідацыя аднаасобных гаспадарак і пераход да прымусовай калектывізацыі ў канцы 1940-х гадоў, што суправаджалася разбурэннем традыцыйнага сялянскага ладу жыцця. У цэнтры гэтых падзей знаходзіўся чалавек,які спрабаваў адаптавацца да складаных, а іншы раз экстрэмальных умоў, рэалізаваць увесь свой патэнцыял дзеля выжывання і стварэння прымальнай жыццёвай сітуацыі для сябе і ўласнай сям'і. У гэтым рэчышчы перспектыўным з'яўляецца ракурс разгляду культуры жыццезабеспячэння праз вывучэнне не толькі класічных кампанентаў(жыллёва-пасяленчы комплекс, адзенне і сістэма харчавання), але і стратэгій і практык жыццядзейнасці.

У айчыннай гістарычнай навуцы праблематыка жыццезабеспячэння пасляваеннай беларускай вёскі не вылучалася ў асобную даследчую праблему, але, улічваючы досыць шырокую аб'ектна-прадметную вобласць КЖ, пэўныя тэмы знайшлі навуковае асэнсаванне ў працах гісторыкаў і этнолагаў. Прычым у гістарыяграфічны блок неабходна ўключыць і даследаванні этнографаў канца XIX – 1-й трэці XX ст. (М. Нікіфароўскі, Ч. Пяткевіч і інш.) [4 – 6]. У іх працах утрымліваецца багаты этнаграфічны матэрыял (з улікам гісторыка-культурных асаблівасцяў рэгіёнаў Беларусі) пра гаспадарчыя заняткі і побыт вяскоўцаў, без уліку якіх немагчыма даследаваць праблему пераемнасці пэўных паўсядзённых практык жыццядзейнасці і жыццезабеспячэння, што рэалізуюцца этнасам, як толькі падыходзіць крызісны час. Напрыклад, яшчэ ў канцы XIX ст., даследуючы сацыякультурны ландшафт Беларускага Падзвіння, М. Я. Нікіфароўскі сярод іншага вызначыў феномен жабрацтва, прааналізаваў яго прыроду і вылучыў катэгорыі жабракоў. Сучасныя палявыя матэрыялы пра пасляваеннае жабрацтва сведчаць пра пераемнасць мадэляў паводзін, прынятых у субкультуры дарэвалюцыйных жабракоў, і ўзнаўленне традыцый этнічнага вопыту выжывання ў неспрыяльных умовах.

Карыснымі пры разглядзе пасляваеннай КЖ беларускай вёскі з'яўляюцца этнаграфічныя даследаванні савецкага часу. Пад уплывам ідэалогіі марксізму, калі матэрыяльная культура лічылася базісам, а духоўная – надбудовай, даследаванне першага кампанента набывало мэтанакіраваны і сістэмны характар. У гэты час з'яўляюцца грунтоўныя працы, прысвечаныя

народнай архітэктуры, рамёствам і промыслам, народнаму тэкстылю і адзенню. Нягледзячы на тое, што іншы раз храналагічныя межы не адпавядаюць пасляваеннаму аднаўленчаму перыяду, даследаванні даюць уяўленне пра ўстойлівыя формы і рэгіянальную спецыфіку даваеннай матэрыяльнай культуры, пра тэхніку земляробства, адзенне і сістэму ежы (напрыклад, манаграфія Л. А. Малчанавай «Матэрыяльная культура беларусаў», 1968 г.). Гэтая інфармацыя дае магчымасць прасачыць аднаўленне ці паступовую змену традыцый у матэрыяльнай культуры вяскоўцаў. Карыснай з пункту гледжання даследавання ўмоў жыцця вясковай грамады ў экстрэмальны час, у тым ліку і ў першыя гады пасля вызвалення, з'яўляецца манаграфія А. І. Залескага «Быт беларускіх сялян у партызанскім краі» [7]. Аўтар падрабязна разгледзеў праблему аднаўлення жылля ў пацярпелых ад карнікаў вёсках, асаблівая ўвага нададзена працэсу будаўніцтва зямлянак і паўзямлянак, знешняму выгляду і ўнутранаму ўбранню жылля.

Вялікае значэнне для даследавання КЖ беларускай вёскі ў пасляваенны аднаўленчы перыяд маюць апублікаваныя вынікі ўнікальнай этнаграфічнай экспедыцыі, якая адбылася ў пачатку 1950-х гадоў [8]. У якасці аб'екта этнаграфічнага вывучэння быў узяты эканамічна моцны калгас «Бальшавік» Паселіцкага сельсавета Хойніцкага раёна былой Палескай вобласці. У яго вёсках на працягу звыш шасці месяцаў ажыццяўлялася назіранне (у розныя сельскагаспадарчыя сезоны) за штодзённасцю калгаснага сялянства [8, с. 7]. Стацыянарны характар экспедыцыі дазволіў зафіксаваць інфармацыю пра ўзровень жыцця, сабраць даныя пра матэрыяльны дабрабыт, сямейны стан і культуру сялян, шмат увагі было нададзена характарыстыцы калгаснага ладу і зменам вытворчага быту калгаснікаў. Высновы этнаграфічных назіранняў датычыліся вызначэння матэрыяльнай і харчовай забяспечанасці калгаснага сялянства, уплыву на дабрабыт колькаснага складу сям'і пры калгасным ладзе, структуры даходаў, змяненняў планіроўкі сядзібы і двара калгасніка, ступені выкарыстання традыцыйнага саматканага адзення, мадыфікацыі гігіенічных навыкаў. Акцэнты ў выніковай надрукаванай справаздачы былі зроблены ў кантэксце ідэалогіі таго часу, аднак фактычны матэрыял і пэўныя высновы да сённяшняга часу не страцілі сваёй актуальнасці.

Падсумоўваючы наяўныя народазнаўчыя даследаванні, адзначым, што навукоўцы разглядалі пасляваенную вясковую рэчаіснасць пераважна як складовую частку пэўнага прадмета даследавання, у кантэксце трансфармацыі сацыяльна-бытавых умоў жыцця, асвятлення традыцыйнай

матэрыяльнай беларускай культуры [9], традыцый харчавання [10; 11], культуры жывёлагадоўлі беларусаў, традыцыйных уяўленняў аб раслінным свеце [12; 13] і іншага. Гэта датычыць і комплекснага шматтомнага выдання «Беларусы», дзе ў гістарычнай рэтраспекцыі, пераважна на падставе матэрыялаў XIX – XX стст., разглядаецца, напрыклад, дынаміка развіцця промыслаў, а таксама падкрэсліваецца роля этнічнага вопыту, які перыядычна актуалізуецца ў неспрыяльныя эканамічныя перыяды [14].

Што датычыць даследаванняў па айчыннай гісторыі, то, калі аналізаваўсяперыяд пасляваеннага аднаўлення беларускай вёскі, вылучаліся толькі асобныя аспекты, пераважна ў межах вывучэння савецкай аграрнай і сацыяльнай палітыкі. Агульным недахопам з'яўлялася аднабаковасць пры адборы фактаў, а дакументы, якія маглі парушыць прынятую карціну свету, не разглядаліся ці ігнараваліся. Аднак пэўная колькасць прац, прысвечаных развіццю аграрнага сектара, якая выйшла ў савецкі час, нягледзячы на ідэалагічны складнік, не страціла сваёй актуальнасці. Сярод іх вылучаецца манаграфія А. П. Белязо «Беларуская вёска ў пасляваеныя гады (1945 – 1950)» [15]. Аўтар прааналізаваў стан і аднаўленчыя працэсы беларускай пасляваеннай вёскі праз прызму арганізацыі калгаснай вытворчасці ва ўсходніх і цэнтральных абласцях і калектывізацыі аднаасобных гаспадарак у заходніх абласцях рэспублікі. У навуковы зварот уведзена значная колькасць каштоўных архіўных дакументаў, якія сведчаць пра гаротны стан пасляваеннай вёскі; на канкрэтным дакументальным матэрыяле паказана, што на фоне цяжкага матэрыяльна-бытавога становішча «ў жыццё беларускай вёскі таго часу, здавалася, вярнулася далёкае мінулае. Сялянства зноў вымушана было карыстацца такімі прадметамі, як рагаціна і лучына» [15, с. 18]. Для рэканструкцыі вобраза пасляваеннай вёскі аўтар выкарыстаў апублікаваныя на той час успаміны сведкаў падзей, якія дэманстравалі цяжкасці вясковай рэчаіснасці. Аднак разам з тым у манаграфіі на першы план, як адзначыў і сам А. П. Белязо, выходзяць перш за ўсё пытанні, звязаныя з раскрыццём «дзейнасці партыі і ўрада ў вёсцы, канкрэтных мер па аднаўленню калгасаў, МТС» і г. д. Паўсядзённасць уласна вясковай грамады, стратэгіі і адаптыўныя практыкі будзённага жыцця ў тагачасных эканамічных умовах засталіся па-за ўвагай, што было абумоўлена падыходамі, прынятымі ў гістарычнай навуцы.

На сучасным этапе развіцця айчыннай гісторыі адбываецца змена даследчых парадыгм і інстытуалізацыя новых накірункаў: мікрагісторыя, гісторыя паўсядзённасці, гістарычная і эканамічная антрапалогія. Увагу

вучоных прыцягваюць пытанні, якія не маглі быць раскрыты ў савецкі перыяд, адбываецца абнаўленне крыніцазнаўчай базы. Фокус даследаванняў перамяшчаецца з палітычнай гісторыі на сацыяльную. Напрыклад, паўсядзённае жыццё і працоўная дзейнасць сялянства з моманту вызвалення тэрыторыі Беларусі ад нацыстаў да завяршэння Другой сусветнай вайны стала прадметам кандыдацкай дысертацыі А. Ціманавай, пабудаванай на архіўным матэрыяле [16]. Аўтар дэталёва вывучыла розныя бакі жыцця сялян у постакупацыйны час. Асобна падкрэслена: штодзённае жыццё сялян у разгледжаны перыяд – гэта, па сутнасці, подзвіг, які трэба разглядаць максімальна падрабязна, пазбягаючы ўсялякай палітычнай і ідэалагічнай кан'юнктуры.

У манаграфіі М. У. Смяховіча «Сельская гаспадарка Беларусі ў 1943 – 1991 гадах: этапы развіцця, дасягненні, вопыт» [17] на падставе архіўных дакументаў разгляджана дзейнасць партыйна-дзяржаўнага кіраўніцтва БССР па рэалізацыі асноўных мэт аграрнай палітыкі з восені 1943 г. па 1991 г.; ахарактарызавана становішча ў галіне арганізацыі і аплаты працы калгаснага сялянства. Удакладняюцца і карэкціруюцца вынікі і высновы савецкіх навукоўцаў, якія даследавалі гісторыю развіцця сельскай гаспадаркі БССР. Аўтар асобна адзначае, што «ў пераважнай большасці асобныя палажэнні, якія выносіліся на абарону, у рэаліях сучасных падыходаў і ацэнак не адпавядаюць крытэрыям актуальнасці і сацыяльнай запатрабаванасці» [17, с. 20].

Сучасныя гістарычныя даследаванні аграрнага сектара ў пасляваенны час будуюцца на падставе пераважна архіўных дакументаў і адлюстроўваюць розныя аспекты рэалізацыі сацыяльна-эканамічнай палітыкі (В. А. Белазаровіч «Аграрные преобразования в западных областях Беларуси в 1939 – 1952 гг.», 1999 г.; П. І. Корнеў «Сельская гаспадарка Брэсцкай вобласці ў першыя гады пасля вызвалення ад германскіх акупантаў (1944 – 1947 гг.)», 2009 г. і інш.). Акрамя гэтага звужаюцца тэрытарыяльныя межы даследаванняў, што дазваляе вызначыць рэгіянальную спецыфіку. Пераважная большасць прац гісторыкаў пачатку XXI ст. (не толькі беларускіх, але і, напрыклад, польскіх – М. Рухневіч «Wieś zachodniobiałoruska 1944 – 1953. Wybrane aspekty», 2010 г.), якія ў тым ці іншым рэчышчы разглядаюць беларускую вёску ў перыяд пасляваеннага аднаўлення, з'яўляецца карыснай для даследавання культуры жыццезабеспячэння, бо дае ўяўленне пра кантэкст і ўмовы існавання звычайнага вяскоўца. Як трапна адзначыла І. Кознава, «пры ўсёй унікальнасці і аўтаномнасці асобнага

чалавека, пры ўсёй разнастайнасці штодзённага вопыту кожнага, існуюць межы індывідуалізма паўсядзённага жыцця, якія рэгламентуюць і ставяць яго ў пэўныя “рамкі”» [18, с. 208].

Разам з тым, у апошні час з’яўляюцца працы, дзе ў навуковы зварот разам з архіўнымі дакументамі ўводзяцца матэрыялы вуснай гісторыі (І. Кашталян «The Repressive Factors of the USSR’s Internal Policy and Everyday Life of the Belarusian Society (1944 – 1953)», 2016 г.; А. М. Вабішчэвіч «Вёска Рубель на Століншчыне: гісторыка-краязнаўчы нарыс», 2021 г.). На сённяшні момант назапашаны значны комплекс вуснагістарычных крыніц, якія захоўваюцца ў асабістых архівах ці архівах навуковых устаноў, анлайн-сховішчах і могуць выступаць як крыніца даследавання пэўных гістарычных падзей, прапаноўваць іншы ракурс для іх ацэнкі. Так, артыкулы І. Кашталян [19] і І. Чарнякевіч [20] найбольш набліжаны да тэматыкі жыццезабеспячэння пасляваеннай беларускай вёскі і грунтуюцца на матэрыялах «Беларускага архіва вуснай гісторыі». У дадзеных публікацыях уздымаюцца праблемы пасляваенных абставін жыцця, адносін сялян да тагачасных сацыяльна-эканамічных пераўтварэнняў і выкарыстання адаптыўных практык.

Карыснымі для даследавання культуры жыццезабеспячэння беларускай вёскі з’яляюцца кнігі В. Івановай «Прамоўленая гісторыя: XX ст. у памяці жыхароў беларускай вёскі» (2018) і «Ліпляны» (2019), якія праз прызму ўспамінаў паказваюць гісторыю вясковай грамады XX ст. Акрамя ўласна наратываў у кнігах грунтоўна прапісаны метадалагічныя асновы публікацыі і аналізу жыццёвых гісторый.

Такім чынам, наяўныя навуковыя працы ў пэўнай ступені разглядаюць ключавыя аспекты жыццядзейнасці пасляваеннай беларускай вёскі. Разам з тым, абнаўленне крыніцазнаўчай базы, інстытуалізацыя новых прадметных абласцей, магчымасці міждысцыплінарнага падыходу вымагаюць новага даследавання гісторыі беларускай вясковай грамады з улікам гісторыка-культурных асаблівасцяў рэгіёнаў Беларусі і спецыфікі іх развіцця ў пасляваенны аднаўленчы перыяд – шмат у чым вызначальны час у этнічнай гісторыі беларусаў.

**ЛІТАРАТУРА**

8. Культура жизнеобеспечения и этнос / Э. С. Маркарян [и др.]. – Ереван : Изд-во АН АрмССР, 1983. – 319 с.

9. Трушкова, И. Ю. Традиционная культура русского населения Вятского региона XIX – начала XX веков (система жизнеобеспечения) / И. Ю. Трушкова. – Киров : Вятский гос. ун-т, 2003. – 724 с.

10. Козлова, Н. Н. Социально-культурная антропология / Н. Н. Козлова. – М. : Ключ-С, 1998. – 156 с.

11. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности (этнографические данные) / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – VIII+548+CLIV с.

12. Никифоровский, Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский ; авт. предисл., сост. А. П. Ащенко. – Минск : Беларусь, 2019. – 271 с.

13. Пяткевіч, Ч. Грамадская культура Рэчыцкага Палесся / Ч. Пяткевіч ; прадм. Г. Энгелькінг. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – 319 с.

14. Залескі, А. І. Быт беларускіх сялян у партызанскім краі / А. І. Залескі. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1960. – 210 с.

15. Грынблат, М. Я. Новыя з'явы ў быце калгаснай вёскі / М. Я. Грынблат, Л. А. Малчанава // Беларускі этнаграфічны зборнік / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: І. С. Краўчанка [і інш.]. – Мінск, 1958. – С. 5 – 121.

16. Цітоў, В. С. Народная спадчына: матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.

17. Корзун, И. П. Пища и питание колхозного крестьянства Белоруссии : автореф. дис. … канд. ист. наук / И. П. Корзун; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии. – Киев : [б. и.], 1963. – 23 с.

18. Навагродскі, Т. А. Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX – XX стст. / Т. А. Навагродскі. – Мінск : БДУ, 2015. – 243 с.

19. Традыцыі жывёлагадоўлі Беларусі / Г. І. Каспяровіч і [інш.] ; навук. рэд. Г. І. Каспяровіч. – Мінск : Беларуская навука, 2019. – 467 с.

13. Шумскі, К. А. Традыцыйныя веды беларусаў аб раслінным, жывёльным свеце і надвор'і (XIX – пачатак XXI ст.) і іх экалагічная значнасць / К. А. Шумскі. – Мінск : Права і эканоміка, 2009. – 126 с.

14. Беларусы / рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. Т. 1. Прамысловыя і рамесныя заняткі. – 351 с.

15. Белязо, А. П. Беларуская вёска ў пасляваенныя гады (1945 – 1950) / А. П. Белязо. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1974. – 176 с.

16. Тимонова, А. В. Крестьянство на освобождённой территории БССР (сентябрь 1943 – май 1945 гг.) : автореф. дис. … канд. ист. наук : 07.00.01 / А. В. Тимонова ; НАН Беларуси, Ин-т истории. – Минск : [б. и.], 2009. – 25 с.

17. Смяховіч, М. У. Сельская гаспадарка Беларусі ў 1943 – 1991 гадах: этапы развіцця, дасягненні, вопыт / М. У. Смяховіч. – Мінск : Беларуская навука, 2017. – 439 с.

18. Кознова, И. Е. Сельская советская и постсоветская повседневность в новейших российских исследованиях / И. Е. Кознова // Ежегодник по аграрной истории Восточной Европы. – М ; Брянск, 2018. – С. 208 – 220.

19. Кашталян, І. Голад у БССР у 1946 – 1947 гадах у святле ўспамінаў сведак часу / І. Кашталян // The Third International Congress of Belarusian Studies. Working Papers. – Kaunas, 2014. – Vol. 3. – S. 287 – 291.

20. Чарнякевіч, І. С. Стратэгіі выжывання заходнепалескіх сялян ва ўмовах пасляваеннай калектывізацыі / І. С. Чарнякевіч // Социокультурная жизнь: история повседневности / редкол.: Т. Тохиян, Е. Розенблат. – Брест, 2016. – С. 153 – 161.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные исследования в этнологической и исторической предметной области, которые так или иначе затрагивали ключевые аспекты культуры жизнеобеспечения белорусской деревни в период послевоенного восстановления.

SUMMARY

The article discusses the main studies in the ethnological and historical subject area, which in one way or another touched on the key aspects of the life support culture of the Belarusian village in the period of post-war reconstruction.

***Сьянова А. Е.***

# ФИЛОСОФСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПОНЯТИЯ «ДИАЛОГ КУЛЬТУР»

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Диалог как понятие, в первую очередь, философское, возникает в период Античности. В это время он рассматривается как философский диспут, возможность выражения своих взглядов, как существование плюрализма мнений и точек зрения. Античный диалог находит своё воплощение в «Диалогах» Платона и диалогических дискурсах Сократа с софистами, оказавших в дальнейшем существенное влияние на развитие философской мысли в эпоху Возрождения, а также на становление публицистического и философско-критического диалога в эпоху Просвещения (Д. Дидро, М. Гердер и др.). По мере становления общества в Средние века к философскому пониманию диалога как спора или научного диспута добавляется теологический аспект. В это время культура рассматривается в тесной связи с религией. Диалог становится способом общения человека с Богом в процессе бесконечного вопрошания и обращения к высшему трансцендентному началу.

В эпоху Нового времени диалог является отображением существования человека в рамках научного мира. Для этого периода характерна в большей степени монологичность мышления, в котором преобладали субъект-объектные отношения, нацеленные не на взаимодействие, а на решение конкретной предметной задачи. Культура становится составной частью исследования социального бытия человека. В дальнейшем исследователи начинают

отходить от логически завершённых философских систем, в философии и культурологии возникает понятие «Другого» (Л. Фейербах, Э. Гуссерль) и внимание философов обращается к поиску способов взаимодействия с этим «Другим» (соперником, оппонентом, участником диалога). В философской мысли это приводит к развитию концепции диалогического мышления, являющего основополагающим в культуре XX века. В то же время появляется новый подход к пониманию культуры как продукта диалога и взаимовлияния различных культурных явлений и направлений, возникает понятие «диалога культур», отражающих «взаимодействие, влияние, проникновение или отталкивание разных исторически или современных культур» [1, с. 659]. Исследователи диалогического мышления опираются, в первую очередь, на труды М. Бубера, М. М. Бахтина и В. С. Библера.

В сочинении М. Бубера «Я и Ты» (1923) рассматривается бытие человека в новом философском ключе. Автор в исследовании культурных процессов акцентирует внимание не на исторических закономерностях их возникновения, а на взаимодействии субъектов культуры. Эти субъекты представлены в виде диалога сфер Я, Ты и Оно: «Акцент внутри такой онтологии, внутри попыток постичь тайны человеческого бытия переносится на взаимоотношение людей, на методы разговора и вслушивания; здесь и проявляется диалог в качестве способа услышать голос Другого – причём это может быть и Бог, и Мир, и человек» [2, с. 192]. Согласно теории М. Бубера, каждый индивид представляет собой Я, которое вступает в бесконечный диалог с другим сознанием Ты. Этот диалог находится вне рамок, он не подчиняется законам стройной логической мысли и существует в области трансцендентного. «Онтология Бубера, напомним, теологическая; признаётся, что действуя со всеми предметами, общаясь с Ты, Я устанавливаю отношение и с вечным Ты» [2, с. 205]. Культура воспринимается как бесконечное вопрошание и общение на уровне в первую очередь бессознательного, а акт создания произведения – как сотворение диалога, установления связи с Другим сознанием, как обращение к вечному Ты.

Развивая идею творческого акта как сотворения связи двух сознаний, М. М. Бахтин создаёт свою уникальную теорию диалога культур, в которой каждое индивидуальное сознание становится более глобальным, характеризующим всю культуру индивидуума: «Понятие “диалог” – знак принадлежности к бахтинской философской традиции диалогического мышления как оппозиции мышления монологического» [3, с. 113]. Каждая культура, согласно М. М. Бахтину, не может существовать в вакууме, независимо от дру-

гих культурных традиций. Культура уникальна и самобытна сама по себе, но в процессе исторического развития она принимает вызовы другой культуры, находящейся на границе с ней. М. М. Бахтин пишет: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент её, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле её. Каждый культурный акт существенно живёт на границах: в этом его серьёзность и значительность; отвлечённый от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [4, с. 25].

В отличие от М. Бубера, концепция М. М. Бахтина не теологична, она воспринимает субъект диалога не как трансцендентное Ты. Все культуры, существующие в определённый исторический момент, вступают во взаимодействие друг с другом, соотносятся друг с другом через понимание основных явлений, таких как смысл жизни, человеческая деятельность, понятия свободы и т. д.: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут ещё больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких *она сама себе не ставила* (выделено автором. – *А. С.*); мы ищем в ней ответы на наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [5, с. 334].

Концепция М. М. Бахтина основывается на изучении культурных артефактов, представленных в виде текста. Диалогическое мышление выражается в тексте и звучит в слове. Текстом становится не только литературное произведение, но и живая речь, и действия индивидов, и знаковое выражение идей и концептов: «И не только литература, но и музыка, и живопись, согласно Бахтину, предметы гуманитарного исследования, когда они доведены *до речи* (выделено автором. – *А. С.*)» [2, с. 212]. У М. М. Бахтина диалог всегда выражен в слове и представлен речью, внешней или внутренней. Отсюда и пристальное внимание к литературе, переосмыслению анализа литературного произведения. Ценность подхода М. М. Бахтина в том, что он стремится исследовать литературное произведение не в рамках исторического литературного процесса, а через его диалог с другими художественными явлениями. Любое художественное творение у М. М. Бахтина диалогично по своей сути:

это и диалог культурных начал в нём, и одновременно диалог автора и читателя: «Мыслят сразу две (или более) личности, и их мышление осуществляется как столкновение равных, хотя и разных точек зрения. Они и противостоят друг другу, и дополняют друг друга, и нельзя сказать о том, каков их окончательный итог общения. Читатель включается в разговор как ещё один голос, спорящий и соглашающийся с ними» [2, с. 217].

В своих работах М. М. Бахтин дал определение содержания термина «диалог культур», на которое в дальнейшем опирались многие литературоведы и исследователи культурных явлений. Он также обосновал необходимость изучения диалога культур как взаимодействия между культурами, подчеркнув важность исследования этого аспекта при анализе художественного произведения.

Углубил и расширил теорию М. М. Бахтина в своих трудах В. С. Библер: «Диалог не только тема философии Библера, но и способ организации композиции текста. Понимание участников диалога как принципиально несводимых друг к другу, признание ценности обладания ими своеобразной логикой и подчёркивание невозможности завершения диалога – это те идеи Бахтина, которые, преломляясь, истолковываются Библером в нечто иное – в логику диалога культур» [6, с. 87]. В. С. Библер видел в культуре определённую систему представлений и взглядов, обладающих собственной логикой. Логика каждой культуры вырастает из логики субъектов культуры. В то же время диалогическое мышление человека определяет и диалогизм в обществе в целом. Диалог культур, то есть, по В. С. Библеру, диалог логик, становится определяющим фактором для продуктивного взаимодействия групп людей: «Диалог позволяет сосуществовать в едином пространстве разным логикам, не приводя их при этом к общему знаменателю. Каждая логика своеобразна и в этой своей единичности приближается к произведению искусства, поэтому диалог культур, диалог произведений, диалог логик есть пространство, внутри которого возможно со-бытие» [6, с. 87]. В. С. Библер несколько сужает понятие диалога культур, рассматривая этот феномен в рамках интеллектуальной культуры. Каждый элемент культуры воспринимается им как реплика в драматическом произведении, где все участники диалога равнозначны. Каждая логика в диалоге культур имеет свою ценность и важность для развития культуры в целом.

В литературоведении идеи М. М. Бахтина и В. С. Библера получили продолжение в работах структуралистов, в частности Ю. М. Лотмана. Он рассматривает диалог культур на семиотическом уровне произведения: куль-

турные символы и артефакты получают своё выражение через слово, текст. Сама культура при этом развивается во взаимодействии: «Динамика культуры не может быть представлена ни как изолированный имманентный процесс, ни в качестве пассивной сферы внешних влияний. Обе эти тенденции реализуются во взаимном напряжении, от которого они не могут быть абстрагированы без искажения самой их сущности» [7, с. 205].

В работе «Культура и взрыв» исследователь выделяет два взаимосвязанных процесса в развитии культуры. С одной стороны, каждая культурная среда создаёт свой образ «чужого», обладающий противоположными характеристиками с отличающимся сознанием и представлением о мире (через язык и текст). С другой – культура вынуждена находить точки соприкосновения с «чужим», ассимилировать опыт другой культуры. Процесс взаимодействия этих двух начал в каждой культуре порождает двойственность любого культурного образа или явления, интегрированность в каждом феномене внутренних структур и внешних наслоений: «Традиционное изучение представляет себе культуру как некое упорядоченное пространство. Реальная картина гораздо сложнее и беспорядочнее. Случайности отдельных человеческих судеб, переплетение исторических событий разных уровней населяют мир культуры непредсказуемыми столкновениями» [7, с. 208]. Ю. М. Лотман описывает процесс именования чужих явлений и внедрения их в текст другой культуры как непрерывный взаимосвязанный диалектический процесс, который невозможно ограничить или разделить. Диалог культур не упорядоченный феномен, он не может быть чётко структурирован, поскольку столкновение культурных паттернов происходит непредсказуемо: «В определённом смысле можно себе представить культуру как структуру, которая погружена во внешний для неё мир, втягивает этот мир в себя, выбрасывает его переработанным (организованным) по структуре своего языка» [7, с. 208 – 209]. Таким образом, Ю. М. Лотман, опираясь на идеи диалога культур М. М. Бахтина, выдвинул идею о противоречиях и коллизиях в структуре каждого культурного явления, в первую очередь на уровне языка и литературного произведения.

Языковой аспект становится определяющим и при дальнейшем изучении культурных явлений в работах постструктуралистов (Ю. Кристева, Р. Барт и др.). Основным механизмом культурного взаимодействия называется текст, который включает в себя не только лингвистическую составляющую, но и совокупность культурных феноменов. «Мир как текст» – основной постулат постструктуралистов.

В 1967 г. Ю. Кристева ввела понятие интертекстуальность для определения нового типа мировоззрения. Этот термин «употребляется не только как средство анализа литературного текста или описание специфики существования литературы, но и для определения того мира и самоощущения современного человека, которое получило название постмодернистской чувствительности» [8, с. 84]. Понятие «интертекстуальность» Ю. Кристевой стало результатом переосмысления работ М. М. Бахтина в духе постструктурализма. Мировоззрение человека отождествляется по структуре с глобальным текстом, который включает в себя различные культурные наслоения, влияющие на дальнейшее развитие личности, а следовательно, и всего, что эту личность окружает (литература, искусство, история, общество). Расширил понятие интертекстуальности Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нём, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [9, с. 226]. Все культурные феномены могут быть рассмотрены в качестве произведения, своеобразного интертекста всей культурной традиции, который не может существовать в отрыве от «внешних» воздействий других культур. Поэтому таким важным становится диалог культур в постструктурализме и в постмодернизме в дальнейшем.

Каждый диалог культур состоит из нескольких уровней, микродиалогов, из взаимодействия тех идей, явлений и представлений, которые, ассимилируясь, порождают новый культурный феномен. Многообразие произведений предоставляет исследователям большое поле для дальнейшего изучения взаимопроникновения культурных начал в литературе. Из классической теории диалога культур (М. Бубер, М. М. Бахтин, В. С. Библер), исследований структуралистов и постструктуралистов развивается несколько основных направлений изучения диалога культуры:

1) исследование культурных феноменов в качестве культурного артефакта, включающего в себя все «внешние» и «внутренние» культурные наслоения, созданные в рамках культурного диалога (А. В. Жегало);

2) выявление диалога через межкультурное общение культурных традиций как основополагающая тенденция в рамках взаимодействия различных общностей (Л. Н. Колесникова, Е. П. Шиньев);

3) изучение структуры мира как глобального интертекста со своими закономерностями и особенностями возникновения и развития через семиотику (В. Г. Костомаров, Н. А. Кузьмина).

В современном литературоведении существует необходимость рассмотрения литературного произведения во всём многообразии его смыслов и подходов к изучению структуры текста в контексте диалогизации культуры.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Библер, В. С. Диалог культур / В. С. Библер, А. В. Ахутин // Новая философская энциклопедия : в 4 т. – М. : Мысль, 2010. – Т. 1. – С. 659 – 661.
2. Длугач, Т. Б. Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библер / Т. Б. Длугач // Историко-философский ежегодник. – М., 2015. – С. 191 – 242.
3. Жегало, А. В. Диалогическое мышление и его актуальность в развитии фольклорного процесса / А. В. Жегало // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 27-29 красавіка 2012 г. / БДУКМ ; рэдкал.: М. А. Мажэйка [и инш.]. − Мінск, 2012. − С. 113 − 116.
4. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 503 с.
5. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
6. Оводова, С. Н. Диалог культур: объяснительные возможности постколониальной оптики в философии культуры / С. Н. Оводова // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2018. – № 46. – С. 86 – 94.
7. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман – М.: Гнозис ; Прогресс, 1992. – 272 с.
8. Шиньев, Е. П. Интертекстуальность как механизм культурного взаимодействия и социокультурный феномен / Е. П. Шиньев // Вестник Российского университета дружбы народов. Социология. – 2010. – № 1. – С. 81 – 88.
9. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.


РЕЗЮМЕ


Диалогическое мышление является основополагающим в культуре XX века. В статье рассматриваются интерпретации понятия «диалог культур», анализируется трансформация феномена культурного диалога от инструмента общения и взаимодействия на уровне личности к пониманию культуры как продукта взаимодействия и взаимовлияния различных культурных явлений и направлений, выявляются основные направления изучения диалога культуры в литературоведении.

SUMMARY

Dialogic thinking is fundamental in the culture of the XX century. The article discusses the interpretation of the concept of «dialogue of cultures», analyzes the transformation of the phenomenon of cultural dialogue from an instrument of communication and interaction at the level of the individual to the understanding of culture as a product of interaction and mutual influence of various cultural phenomena and trends, identifies the main directions for studying the dialogue of culture in literary criticism.

***Титовец А. В.***

# СИТУАТИВНАЯ (ОККАЗИОНАЛЬНАЯ) ОБРЯДНОСТЬ В НАРОДНОМ КАЛЕНДАРЕ БЕЛОРУСОВ

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Окказиональная обрядность находилась в поле зрения собирателей народной словесности ещё во 2-й половине XIX – начале XX в. Прежде чем говорить о конкретных работах в этой области, необходимо разобраться со смысловыми значениями термина «оказия». В словаре В. Даля определяющим является понимание её как случая [3]. Позднейшие словари данным словом оперируют со значительным разбросом его толкования. Показательным является словарь В. Тришина, где оказия – это «случай, неожиданность, происшедшее, казус, дело, случившееся, эпизод, история, происшествие, факт, событие, возможность, пассаж» [6]. В некоторых словарях понятие оказия подаётся с пометкой «устаревшее». При всём разнообразии толкования данного термина его смысл сводится к общему знаменателю – случай, случайность. Схожая картина наблюдается и в белорусских словарях. Так, в первом томе «Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы» оказия – это «1. Зручны выпадак для паездкі або перасылкі чаго-небудзь спадарожным транспартам. // Зручны, спрыяльны выпадак. 2. Нечаканае здарэнне, непрадбачны выпадак» [8, с. 207]. В «Русско-белорусском словаре» оказия подаётся как «благоприятный случай», «необычное происшествие». В переводе на белорусский язык данные словосочетания выступают как «зручны выпадак», «непрадбачанасць, нечаканасць» [5, с. 594]. А в четвёртом издании «Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы» оказия понимается как «зручны выпадак для якой-небудзь справы» (устаревшее), «нечаканае здарэнне, небывалая прыгода» с пометкой «разговорное» [7, с. 30].

Однако в сборниках учёных 2-й половины XIX – начала XX в. под данной обрядностью понимались суеверия, народные верования [2; 11]. В науч-

ный же оборот как термин это понятие было введено советскими исследователями [9].

На наш взгляд, подобные суждения не в полном объёме соответствуют смыслосодержательному наполнению данной обрядности. Как явствуют вышеприведённые примеры, авторы словарей не обращали должного внимания на причинно-следственную связь, лежащую в основе этой обрядности. Она возникает в силу различных ситуаций, которые могут быть спонтанными и повторяющимися. Если ситуация повторяется, то тогда следует говорить о ситуативности. Отсюда вытекает, что данная обрядность является ситуативной. Она базируется на единстве действенного и вербального начал.

Ситуативная обрядность охватывала все сферы жизнедеятельности человека. В ней выделяются явления, связанные с природой, земледелием, животноводством, собирательством, различными хозяйственно-бытовыми потребностями. Так или иначе они сводятся к природному, социальному и хозяйственному началам. Предложенная систематизация перекликается с классификацией Р. Фёдорова. Он выделяет обряды и верования, связанные с земледелием, домашним скотом, пространством крестьянской усадьбы, окружающей природной средой, обетами различного содержания [10, с. 147 – 155]. Данный перечень свидетельствует, что белорусы-переселенцы сохранили всё то богатство духовной и материальной культуры, которое характерно для земель их исхода.

Е. Фурсова в статье «Массовые моления белорусских переселенцев юга Западной Сибири в 20 веке» описывает явления культуры белорусов-переселенцев, связанные с вызыванием дождя, массовыми эпидемиями, падежом скота [11, с. 533 – 536]. Что касается вызывания дождя, то едва ли не главным действием является «пахание реки». Это было прерогативой вдов, одетых в нательную сорочку. Такие же действия совершались и при эпидемии и море скота. У переселенцев для предотвращения подобных бедствий существовали и иные способы защиты. Как отмечается в статье, группа женщин-вдов могла пропахивать улицу, обходить с плужком вокруг деревни. Чтобы вызвать дождь, женщины ходили на кладбище и поливали водой могилы, особенно утопленников – утонувших или утопившихся. Также они могли сбрасывать в реку кресты с могил утопленников, а сами могилы поливали речной водой.

Для вызывания дождя, среди прочих действий, могли наведывать поля, ладить крестные ходы, ходить к святым источникам. Исследователь отмечает, что реальная пахота осуществлялась мужчинами, а ритуальная – женщи-

нами. Здесь необходимо уточнить, что, возможно, мужская и женская пахоты были синхронизированы во времени.

Обращаясь к белорусским материалам, заметим, что все основные ситуативные обряды и ритуалы, описываемые в работах Е. Фурсовой и Р. Фёдорова, сохранились в аутентичном виде не только на землях исхода белорусов-переселенцев, но и повсеместно по всей Беларуси. Правда, на территориях коренного населения эти обряды и ритуалы значительно богаче и разнообразнее.

При характеристике природного начала в первую очередь остановимся на обрядах вызывания дождя. В Городокском районе Витебской области во время засухи в колодцы сыпали мак, иногда льняное семя, а кое-где и соль. Как свидетельствует информатор из Городка М. С. Богданова, 1934 г. р., для того, чтобы пошёл дождь, сыпали льняное семя в три колодца. По её словам, это семя мог сыпать любой, «кому нужен был дождь». М. П. Зайцева, 1929 г. р., также из Городка, рассказывала, что её мать сыпала в колодец мак. В деревне Бычиха, как отмечала К. И. Буряк, 1911 г. р., её отец собирал мак, давал ей и отправлял к колодцу; нужно было сыпать этот мак три раза. Е. Ф. Демьяненко, 75 лет, из Городка, наоборот, утверждала, что в колодец сыпали не льняное семя или мак, а соль. Также в Городокском районе для вызывания дождя устраивались крестные шествия. Могли убить и лягушку, совершая подобным образом своеобразное жертвоприношение. Для предотвращения бедствия от грозы с трёх любых деревьев рвали по листику, разрывали их пополам и «размахивали». Чтобы «разорвать» грозовую тучу, брали полотенце, на котором освящались пасхальные атрибуты, и размахивали им, как бы разгоняя тучу. Со сретенской свечой обходили вокруг дома и строений. Как считалось, после подобных и иных действий гроза не должна была навредить человеку [1].

В Крупском районе Минской области для того, чтобы пошёл дождь, в колодцы бросали не семя мака, а само растение. В родной деревне Селище это действие не один раз совершалось и автором данного материала. В этой местности существовал также обычай символического жертвоприношения. Для этого необходимо было подростка посадить на тележку, отвезти к реке и сбросить его в воду. Он, конечно же, не погибал, а оставался живым. Как можно судить, подобное действие, если оно и совершалось, практиковалось крайне редко. В соседней деревне Старая Слобода старались незаметно снять с иконы рушник («набожнік»), который одним концом привязывали к ведру и опускали в колодец, чтобы набрать воды. Затем пропавший с иконы рушник

возвращался хозяйке. Она заранее знала о существовании такого обычая и могла специально оставлять хату открытой, идя, например, на огород. Но даже в этом случае магическое действие с рушником, как считали местные, не уменьшало его эффективности. Также женщины из этой деревни брали плужок, с которым шли «на крыжавыя» – пересечение дорог в урочище, считавшееся сакральным у жителей окрестных деревень. Они пропахивали плужком эту местность, делая, таким образом, символический крест. Считалось, что данный ритуал должен посодействовать выпадению осадков (архив автора).

Ритуальная пахота и боронование рек, водоёмов, улиц и т. д. в Беларуси бытуют и поныне. В этом плане выделяется Полесье, где едва ли не в каждом районе и по сей день совершаются подобные действия. Чтобы вызвать дождь, в колодцы бросали гладыши, незаметно снятые с забора. Если же в колодец сыпали мак-самосейку, то он должен быть освящённым. С жертвенной целью ткали полотенце-«абудзённік», устраивали крестный ход[1].

Что касается социального начала, то ситуативная обрядность использовалась при различных общественных бедствиях, горе. Основными действиями здесь выступали ткание за один день сакрального полотенца, обход кругом деревни, изготовление свечи и другие. Как правило, подобное совершалось во время эпидемии. Эти же и другие схожие действия осуществлялись и при бедствиях хозяйственного характера. В случае социальной или хозяйственной беды также использовались сретенская свеча, иконы. К ситуативной обрядности социальной направленности можно отнести и такой обычай как водружение креста в начале и конце деревни. А если в населённом пункте имелись пересечения улиц или центральная площадь, то в этих местах. Подобное действие имеет ряд функциональных значений. Они выступали как обереги в целом селения и всех живущих в нём от различных бедствий. Также эти кресты устанавливали, когда под колёсами проезжавших через деревню машин гибли люди. В некоторых местностях Беларуси подобные кресты могли выполнять функцию «аброчных» (обетных). На них повязывали с определёнными целями рушники. Традиция устанавливать кресты была особенно распространена в южной части Беларуси. Однако в силу различных причин, в том числе с учётом меняющихся обстоятельств, схожие явления наблюдаются как в центральных, так и в окраинных регионах.

---

[1] В статье использованы материалы архива научно-учебной фольклорной лаборатории при кафедре русской и мировой литературы Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины.

Не меньший интерес вызывает ситуативная обрядность, связанная с хозяйственной деятельностью. Она весьма разнообразная и многоаспектная и охватывает практически все стороны жизни человека. В ней выделяются обряды, связанные с огородничеством, животноводством и различными хозяйственными заготовками. Что касается огородничества, то автор этого материала в школьные годы наблюдал, как на участке земли возле дома отец, Виктор Тихонович Титовец, 1923 г. р., при посадке картофеля выворачивал кепку и насыпал в неё клубни. В начале первой борозды он рассаживал эти картофелины, приговаривая: *«Расці бульба такая вялікая, як гэта шапка (кепка)»*. В начале борозды ставилось перевёрнутое вверх дном целое (не продырявленное) ведро, которое находилось на этом месте, пока картошка не взойдёт. А начиная со 2-й половины XX в. могли оставлять и дырявое ведро, и даже корзину, что свидетельствует о трансформационных изменениях, начинавших происходисть в ситуативной обрядности. В тех случаях, когда грядки находились не на огороде, то в начале первой обычно клали небольшой камень, иногда кастрюлю, миску, откуда высевались семена. Определённая вербальная формула проговаривалась и при высаживании семян огурцов. В своей практике автору доводилось использовать другую сакрально-магическую фразу. На Ильин день на грядке с капустой совершались следующие действия. Опустив ладони пальцами вниз к стволу растения и поднимая их вверх, как бы прижимая листья, хозяева проговаривали: *«Радзі, Божа, і на семя і на емя, і на добрага чалавека, і на ліхога»*. Подобное действие совершалось дважды с каждым растением. При закладке картофеля на хранение в яме или погребе туда предварительно помещали небольшой камень и приговаривали при этом, чтобы картофель был твёрдым, как камень, и чтобы мыши точили его, а не клубни. В деревне Старый Лес Новогрудского района Гродненской области при закладке картофеля на зиму первый «кошык» высыпался в пятницу при восходе солнца с проговариванием мысленно или голосом соответствующей фразы, связанной с сохранностью картофеля. В деревне Жуки Кореличского района Гродненской области первый «кошык» также высыпался с проговариванием про себя или голосом конкретной фразы в жёлоб, помещенный в специальном окошке, а затем туда помещался и остальной урожай (архив автора).

Вызывает интерес и ситуативная обрядность, связанная с животноводством. В Городокском районе Витебской области сведущие люди, когда вели корову к быку на покрытие, то слегка ударяли её тапком по

спине и приговаривали при этом: «К хозяину! К хозяину!» А при покупке поросёнка выпускали его в сарай из угла мешка через специально сделанное отверстие (зап. в 2011 г. Т. В. Володиной., В. А. Лобачем от М. С. Богдановой, 1934 г. р., в г. Городке).

Эти и другие подобные действия, совершаемые вогородничестве, животноводствеи различной хозяйственной деятельности, были направлены на благоприятствование росту, урожайности и сохранности всего того, что земледельцы высаживали на огороде, появлению приплода у домашнего скота, нагулу веса, и «удачной» продукции, изготовленной собственными руками.В них объединяется функциональность утилитарного, сакрально-магического, природного начал. С течением времени сведения утрачиваются. Однако они так или иначе остаются артефактами традиционной народной культуры.

Из новейших работ, в которых рассматривается ситуативная (окказиональная) обрядность, можно назвать автореферат кандидатской диссертации О. В. Котович. Автор обращает внимание на актуализацию данной обрядности в зависимости от различных причин социального, природного и других начал [4].

Ситуативная обрядность, как и в целом годовой круг народного календаря, соединяет в себе действенное и вербальное начала. Ситуативная и календарная обрядность – это не два различных смыслосодержательных уровня, а общий, который, с одной стороны, действует как бы в рамках линейного движения, с другой – циклизируясь каждый раз по-новомув виде годового круга. Ситуативная обрядность не является диаметрально противоположной календарной, а дополняет её. Ситуативные случаи повторяются, как повторяются явления природы, человеческой жизни, хозяйственной деятельности и т. д. Это позволяет говорить о такой константе, как повторяемость всего существующего.

Резюмируя вышеизложенное, отметим такую характерную особенность ситуативной обрядности, как её пороговость. До совершения какого-либо конкретного действия окружающий мир был упорядочен определённым образом. После же совершения того или иного действия он упорядочивался в ином, отличном от прежнего виде.

Ситуативная обрядность, таким образом, является ярчайшим примером свидетельства народной философии, соединяющей в себе выделенные ранее начала – природное, социальное, хозяйственное.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы Национальной академии наук Беларуси.

2. Богданович А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов : этнографический очерк / А. Е.Богданович – М. : Форт Профи, 2009. – 160 с.

3. Даль, В. Словарь [Электронный ресурс] / В. Даль. – Режим доступа: https://slovar.cc/rus/dal/559095.html. – Дата доступа: 15.05.2021.

4. Катовіч, А. В. Увасабленне феномена часу ў міфапаэтычнай і рытуальна-абрадавай спадчыне беларусаў : аўтарэф. дыс. … канд. культ. Навук : 24.00.01 / А. В. Катовіч ; БДУКМ. – Мінск, 2022. – 26 с.

5. Русско-белорусский словарь : в 2 т. / АН БССР, Ин-т языкознания им. Я. Коласа ; ред. К. К. Атрахович (Кондрат Крапива). – 2-е изд., доп. и перераб. – Минск : БелСЭ, 1982. – Т. 1. А – О. – 648 с.

6. Словарь синонимов ASIS [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/102879/%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%8F. – Дата доступа: 15.05.2021.

7. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы / А. Я. Баханькоў, І. М. Гайдукевіч, П. П. Шуба. – 4-е выд., перапрац. і дап. – Мінск : Народная асвета, 1990. – 396 с.

8. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа. – Мінск : БелСЭ, 1977 – 1984. – Т. 1. А – В / рэд. М. П. Лобан. – 1977. – 605 с.

9. Токарев, С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX века / С. А. Токарев. – М. : URSS, 2011. – 163 с.

10. Фёдоров Р. Ю. Особенности окказиональной обрядности и народных верований у белорусских крестьян-переселенцев / Р. Ю. Фёдоров // Вестник Пермского университета. История. – 2020. – № 4. – С. 147 – 155.

11. Фурсова, Е. Ф. Массовые моления белорусских переселенцев юга Западной Сибири в XX веке / Е. Ф. Фурсова // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск, 2013. – С. 533 – 536.

12. Шейн, П. В. Материалы для изучения была и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб : Тип. Имп. Академии наук, 1902. – Т 3. – 535 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается ситуативная (окказиональная) обрядность в традиционной культуре белорусов. Данные ситуативные обряды анализируются на основе материалов, зафиксированных как на территории Беларуси, так и за её пределами.

SUMMARY

The article deals with situational (occasional) rituals in the traditional culture of Belarusians. These situational rituals are analyzed on the basis of a corpus of materials recorded both on the territory of Belarus and abroad.

***Тяпкова А. И.***

# ПРАЗДНИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ БЕЛОРУСОВ КАК ОБЪЕКТ ЭТНОТУРИЗМА

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

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

В настоящее время во всём мире наблюдается повышенный интерес к традиционной культуре, приобретают популярность различные национальные праздники, фестивали, обряды, традиционные игровые формы. Современная праздничная культура белорусов является формой выражения национальных ценностей и традиций, сформированных в ходе многовекового развития общества, особой интегральной системой, соединяющей в своей структуре разнообразные атрибуты духовной жизни народа и отражающей важнейшие особенности его развития. Она является фактором семейной, дружеской, профессиональной, конфессиональной интеграции, обеспечивая соединение разрозненных индивидов в единое социокультурное целое.

Теоретико-методологической базой исследования послужили труды отечественных и зарубежных учёных, посвящённые проблемам развития праздничных традиций, а также этнокультурной специфики туризма. Эмпирическую базу исследования составили данные общегосударственной статистики, законы, указы Президента Республики Беларусь («О туризме», «Об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь»), постановления и приказы Министерства спорта и туризма, материалы туристических агентств, данные электронных СМИ, а также реализующаяся Государственная программа «Беларусь гостеприимная» на 2021 – 2025 гг. Особое внимание нематериальным компонентам социокультурного наследия, в том числе Беларуси, проявляющимся в традиционных формах (таких как обычаи, обряды, празднества, фольклор, традиционные ремёсла) уделяет ЮНЕСКО.

Сегодня одним из перспективных направлений туристической деятельности в Беларуси являются этнокультурные путешествия, основанные на интересе туристов к аутентичной жизни народа и желании познать его вербальные, материальные, хозяйственные, культурные традиции. В связи с этим всё большую популярность приобретает этнотуризм, движущей силой которого выступает стремление постичь этнические особенности культуры другого народа [11, с. 54]. Этнографический туризм основан на национальных особенностях народа, включает их исследование, а также погружение в культуру, обычаи, традиции, праздники, религию разных народов. Этнотуризм не только способствует созданию позитивного образа региона и при-

влекает к нему внимание, но и содействует сохранению культурного наследия.

Беларусь – одна из немногих стран, где сохранились традиции народной культуры. Белорусский фольклор уникален и передаёт характер этноса во всём его своеобразии. Народные праздники, обряды и ритуалы, танцы, сказки и песни, легенды, пословицы и поговорки, игры оберегаются и передаются из поколения в поколение, репрезентируются в пространстве музеев, агроусадеб, в рамках туристических кластеров и прочих инициатив.

Уникальность белорусской культуры состоит в том, что она сохранила древнейшие традиции белорусов, а также вобрала в себя культурные элементы западной и восточноевропейской цивилизаций, творчески переработав их достижения через призму местных традиций. Таким образом, культурное наследие белорусской нации делает республику привлекательным направлением для развития туризма, поскольку каждый регион Беларуси обладает собственной историей и уникальными этнокультурными составляющими − обширным комплексом компонентов, определяющих спектр культуры того или иного населённого пункта. Они неотделимы от «природноландшафтной среды, системы расселения, коммуникаций, застройки поселения и, вместе с тем, от мировоззрения, традиционной материальной и духовной культуры, этики и эстетики населения регионов» [6].

В соответствии со статьёй 21 закона «Об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь» формируется Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь [8]. Согласно данным Национального статистического комитета Республики Беларусь, на конец 2020 г. в данный список включено 145 объектов нематериальных историко-культурных ценностей (фольклорные традиции, обряды, праздники) [10].

В современной праздничной культуре белорусов сохранились и функционируют обрядовые праздники, связанные с календарными циклами. Наиболее значимыми среди них являются Коляда, Масленица, Купала и другие, которые отмечаются в Беларуси на протяжении многих веков. Так, Купалье («Александрия собирает друзей») в агрогородке Александрия (Могилёвская обл.) стало настоящим культурным брендом Беларуси. Празднование Ивана Купалы характерно не только для нашей страны, оно известно многим славянским народам. Праздник приурочен ко дню летнего солнцестояния, когда природа находится в наивысшем расцвете. Характерной особенностью купальской ночи считалось явление волшебства и чудес. В калейдоскоп ку-

пальских событий включены народные забавы – хороводы, прыжки через костёр, плетение венков, поиск «папараць-кветкі».

Особенностью современных календарных торжеств является их историческая преемственность. Семейно-бытовой аспект в них несколько упрощён, они приобрели общественный характер. К некоторым календарным праздникам приурочены традиционные ярмарки, где организована торговля сельхозпродукцией и промышленными товарами, выставка-продажа изделий народных промыслов и ремёсел. Обязательными составляющими ярмарочных развлечений являются фестиваль фольклора и спортивные соревнования, конкурсы народной музыки и исполнителей частушек, народные аттракционы, игры и другие [2, с. 56].

Уникальным примером культурного наследия, сохранившегося в Беларуси до настоящего времени, являются народные обряды, составляющие неотъемлемую часть этнотуризма. Наиболее популярные из них – игра «Женитьба Терешки», детский обряд «Куры», обряды «Тянуть Коляду на дуба», «Стрела», а «Колядные цари» и «Юрьевский хоровод» внесены в Список культурного наследия ЮНЕСКО (2009 и 2019 гг. соответственно) [13].

Юрьев день, один из наиболее значимых в народном календаре Беларуси, посвящён святому Георгию Победоносцу – в православной христианской традиции покровителю пастухов, домашнего скота и сельского хозяйства. Особенностью белорусского Юрья является обряд «Юраўскі карагод» (отмечается 6 мая), сохранившийся в живом бытовании лишь в деревне Погост (Гомельская обл.) [4]. Основной атрибут «карагода» – обрядовый общинный хлеб, продукты на который должны быть собраны в складчину. Несут его впереди хороводного шествия. Обряд заключается в первом после зимы выгоне скота с соблюдением ритуалов, призванных защитить его, и закапывании в поле в хороводном кругу жертвенного куска хлеба. Специфика весеннего выпаса скота связана с магией первого дня, когда особое значение имеют продуцирующие и защитные действия [9, с. 468]. Мифоритуальное значение обряда первого выгона и цель обрядовых действий – обеспечить плодовитость скота и успех в животноводстве на весь следующий пастбищный сезон.

Обряд «Колядные цари», зародившись на белорусских землях ещё в XVIII в., проводится по сегодняшний день ежегодно на Щедрый вечер (ночь с 13 на 14 января) [3]. Он относится к типу колядной обрядности белорусов и имеет ярко выраженную локальную особенность: встречается только в деревне Семежево (Минская обл.). В данном обряде принимают участие моло-

дые неженатые мужчины, называемые «царями». Они одеты в специальные костюмы, напоминающие военную форму: белую рубаху и штаны, подпоясанные красными семежевскими поясами с геометрическим орнаментом, грудь также перевязана крест-накрест, на головах надеты высокие шапки с разноцветными бумажными лентами. К «царям» присоединяются и местные ряженые маски-персонажи, такие как «дед», «баба», «лекарь», музыкант, наличие которых определяет характер колядного представления. По мнению Т. И. Кухаронак, переодевание было одним из способов включения маскированного в игровой тип поведения, для которого характерна ролевая структура действия [5, с. 378]. Ряженые ходят по домам, в первую очередь незамужних девушек, где разыгрывают сценки с элементами народной драмы «Царь Максимилиан», драку «царей» и т. д. Завершается представление традиционным поздравлением хозяев дома и одариванием участников обряда. Считается, что в доме, где побывали «цари», весь год будут мир, согласие и богатство. С наступлением темноты «цари» зажигают факелы, что придаёт действу особую зрелищность.

Множество зарубежных гостей приезжает в Беларусь, чтобы посетить фестивали и дни национальных культур, призванные репрезентировать культурную самобытность этносов, проживающих на территории страны, способствовать межэтническому диалогу и взаимному обогащению культур.

Наиболее масштабный и популярный в Беларуси Республиканский фестиваль национальных культур в городе Гродно. Впервые он был проведён в 1997 г. и положил начало целенаправленному развитию культур национальных объединений Беларуси. Белорусы познакомились с разнообразием национальных культур: песнями, танцами, музыкой, образцами декоративно-прикладного искусства, обрядами и традиционной кухней. Не менее значимыми являются международный фестиваль «Венок дружбы» (Могилёвская обл.), фольклорный фестиваль «Камяніца» (Минская обл.), этнокультурный фестиваль «Зов Полесья» (Гомельская обл.), фестиваль народного творчества «Напеў зямлі маёй» (Минская обл.), «Заборскі фэст» (Витебская обл.), фольклорный фестиваль «Берагіня» (Гомельская обл.)

Богатые кулинарные традиции страны также нашли отражение в многочисленных праздниках и фестивалях традиционной кухни. Белорусская национальная кухня формировалась на протяжении веков, она богата самобытными традициями и уникальными рецептами блюд и напитков («масляный баран», «верашчака» и налистники, драники, «бабка» и пр.). Кулинарные традиции белорусов имеют региональную специфику. Нередко одно и то же

блюдо даже в соседних деревнях называют по-разному, не говоря уже о разных историко-этнографических регионах. В традиционной культуре питания белорусов есть две противоположных черты. С одной стороны, она характеризуется устойчивостью, в некоторой степени даже консерватизмом (особенно ритуальные блюда); с другой – именно в сфере народной кухни хорошо просматриваются межэтнические связи на всех уровнях (использование продуктов, технология приготовления, посуда и т. д.) [8, с. 8]. В Беларуси регулярно проводятся фестивали картофеля, мёда, кваса, яблок, огурцов, молока, пива, конфет, клюквы. В их числе «Цукеркавы фэст» (п. Ивенец, Воложинский р-н), «Жураўлі і журавіны Міёрскага краю», «Вишнёвый фестиваль» в Глубоком, «Сырный фестиваль» в Минске.

Самым известным и крупным кулинарным фестивалем является «Мотальскія прысмакі» (Брестская обл.), который даёт возможность гостям познакомиться с уникальными традициями и особенностями самобытного уголка Полесья, продегустировать мотольские колбасы и пироги, лучшие блюда, приготовленные местными хозяйками, приобрести качественную продукцию местных производителей.

Такие фестивали являются показателем возможностей при помощи традиционной белорусской кухни повысить туристическую привлекательность регионов и наполнить региональный турпродукт новым содержанием.

Как отмечалось выше, этнокультурное многообразие нашей страны и характерное для него историческое взаимовлияние различных культур вызывают интерес не только у жителей нашей страны, но и у иностранных гостей. Одним из важнейших аспектов традиционной культуры и производственной деятельности белорусов, включённых в сферу туристического использования, являются промыслы и ремёсла, наглядно определяющие этническую и региональную специфику традиционной культуры.

В прошлом многие населённые пункты Беларуси имели свою ремесленную специфику и славились продукцией далеко за пределами Беларуси: Бабиновичи – керамической посудой, Добруш – фарфором, Дрибин – войлочными изделиями, Ивье – ранними овощами, Копысь – изразцами, Мир – кафелем, Молодово – деревянными бочками больших объёмов, Новый Свержень – фаянсом, Уречье – «голландским фарфором», Шклов – бумагой и т. д. [12, с. 151]. Сегодня в Беларуси активно развиваются кузнечное дело, гончарство и керамика, ткачество и вышивка, соломо- и лозоплетение, плотничество и бондарство, резьба по дереву и бересте, вытинанка. Немало изделий белорусских мастеров стали настоящим национальным достоянием, симво-

лом нашей страны. Это слуцкие пояса, тканые рушники из деревень Неглюбка и Семежево, фартуки из деревни Бездеж, льняные куклы-обереги, соломенный паук, валенки дрибинских шаповалов, кожухи мотольских мастеров, «маляваныя дываны» Поставщины. Например, неглюбские рушники, выполненные ткачихами на деревянных «кроснах», известны во всём мире. В Каменецком районе на Брестчине активно возрождают уникальную технологию подвойного ткачества, внесённую в Список нематериального культурного наследия Беларуси [12, с. 143]. Ознакомиться с уникальными изделиями декоративно-прикладного искусства белорусских мастеров можно во многих региональных этнографических музеях страны.

Привлекательны для туристов фестивали народных ремёсел и выставки-ярмарки авторских изделий, где можно не только ознакомиться, но и приобрести оригинальную продукцию белорусских мастеров («Млын» в г. Минск, «Комарово – круг дней» в д. Комарово, «Казюки» в г. Гродно), которые выполняют познавательно-созидательную функцию и служат мощным импульсом для развития разного рода художественного творчества. Современные изделия белорусских народных промыслов могут не только включаться в процесс туристического потребления в качестве сувениров, но и, по словам В. Л. Блищ, являться основой для формирования туристического образа регионов, их брендом [1, с. 98].

Важным сегментом этнотуризма являются музеи народного быта, «этнические деревни», этнокультурные центры, где содержатся образцы традиционной архитектуры, собраны предметы быта, сохраняются традиции и воссоздаётся национальный колорит отдельного народа, воспроизводятся изделия народных промыслов, проводятся национальные праздники и фестивали. Такие деревни создаются на ограниченных территориях, вписываются в природно-культурный ландшафт и включают разнообразные элементы инфраструктуры (национальные жилые постройки, бани, музеи, гостиницы, рестораны, дороги, торговые павильоны). Примерами подобных музеев под открытым небом в Беларуси являются «Строчицы» (д. Озерцо, Минская обл.), «Дудутки» (д. Птичь, Минская обл.), «Дукорскі маёнтак» (а/г Дукора, Минская обл.), парк истории «Сула» (д. Сула, Минская обл.), Белорусская этнографическая деревня XIX века (п. Буйничи, Могилёвская обл.), этнокультурный комплекс «Наносы-Новоселье» (д. Наносы, Минская обл.). Посещая традиционные поселения, туристы приобретают в качестве сувениров различные изделия местных умельцев, пробуют блюда национальной кухни [6].

Таким образом, Беларусь обладает уникальным материальным и нематериальным культурным наследием, в той или иной мере вовлечённым в туристскую индустрию. Ежегодно проводятся различные фестивали, посвящённые народным традициям, праздникам, важным для региона историческим событиям. Этнотуризм в Беларуси предоставляет возможность соприкоснуться с традиционной культурой и бытом местного населения: продегустировать блюда национальной кухни, увидеть традиционные жилищные и хозяйственные постройки, приобрести в качестве сувенира изделия народных ремесленников, принять участие в проведении национальных праздников и фестивалей. Этнотуризм оказывает стимулирующее действие на развитие экономики Беларуси, укрепляет и расширяет источники инвестирования, влияет на сохранение и развитие культурного потенциала территории, выступает в качестве эффективного средства создания условий для межнационального и межкультурного диалога. Полноценный рынок белорусского этнокультурного туризма имеет большие перспективы, становится одним из ведущих направлений туристской деятельности и будет востребован в будущем в связи с его уникальностью и неповторимостью.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Блищ, В. Л. Этнографическое наследие белорусов в агроэкотуризме : дис. … канд. ист. наук : 07.00.07 / В. Л. Блищ ; НАН Беларуси, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы. – Минск, 2012. – 137 с.

2. Гуд, П. А. Беларускі кірмаш / П. А. Гуд. – Мінск : Полымя, 1996. – 85 с.

3. Інвентар нематэрыяльнай культурнай спадчыны [Электронны рэсурс] // Жывая спадчына Беларусі. – Рэжым доступу: https://living-heritage.by/nks/2041/ – Дата доступу: 05.03.2022.

4. Інвентар нематэрыяльнай культурнай спадчыны [Электронны рэсурс] // Жывая спадчына Беларусі. – Рэжым доступу: https://living-heritage.by/nks/2091/?sphrase_id=67077. – Дата доступу: 05.03.2022.

5. Кухаронак, Т. І. Каляндарныя абрады як аб’ект нематэрыяльнай культурнай спадчыны / Т. І. Кухаронак // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 10. – С. 376 – 381.

6. Локотко, А. И. Локальные районы, комплексно представляющие памятники архитектуры и градостроительства, традиционной культуры, а также природы и ландшафта – основа проекта «Золотое кольцо Беларуси» [Электронный ресурс] / А. И. Локотко. – Режим доступа: http://pandia.ru/text/77/318/11851. – Дата доступа: 12.03.2022.

7. Навагродскі, Т. А. Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX – XX стст. / Т. А. Навагродскі – Мінск : БДУ, 2015. – 243 с.

8. Об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь: Закон Республики Беларусь от 9 января 2006 года // Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь. – 2006. – № 104.2/1320г. № 126-З.

9. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. А – Г. – 578 с.

10. Статистический обзор к Международному дню памятников и исторических мест [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://president.gov.by/ru/belarus/social/culture/istoriko-kulturnoe-nasledie. – Дата доступа: 12.03.2022.

11. Сундуев, Ч. Б. Этнотуризм как одно из направлений культурно-познавательного туризма / Ч. Б. Сундуев // Вестник Бурятского государственного университета. – 2009. – № 4. – С. 53 – 56.

12. Тяпкова, А. И. Местечки Беларуси. Этнологическое исследование / А. И. Тяпкова. – Минск : Белорусская наука, 2018. – 189 с.

13. Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices [Electronic resource]. – Mode of access: https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country[]=00023&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs. – Date of access: 03.01.2022.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению этнокультурной специфики Республики Беларусь в сфере туризма. Автор выделяет и характеризует основные направления этнотуризма в Беларуси, включающие праздничные традициии.

SUMMARY

The article is devoted to the ethnocultural specificity of the Republic of Belarus in the field of tourism. The author identifies and characterizes the main directions of ethno-tourism in Belarus, including holiday traditions.

***Фу Сюеин***

# БЕЛОРУССКАЯ И КИТАЙСКАЯ ДЕМОНИЧЕСКАЯ ТОПОНИМИКА: СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ И РАЗЛИЧИЯ

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

На сегодняшний день существует ряд научных работ, посвящённых изучению национальной топонимики, авторы которых в основном лингвисты, этнографы, географы. В XIX в. топонимию как элемент географии рассматривал В. Н. Татищев, а историк и этнограф А. К. Киркор в работе «Этнографический взгляд на Виленскую губернию» (1857 – 1859) призывал собирателей фиксировать названия мест, рек, озёр и т. д. В XX в. вопросы белорусской топонимики исследуются в работах лингвиста И. Я. Яшкина «Бела-

рускія геаграфічныя назвы. Тапаграфія. Гідралогія» (1971), «Слоўнік беларускіх мясцовых геаграфічных тэрмінаў: Тапаграфія. Гідралогія» (2005), географов В. А. Жучкевича «Топонимика Белоруссии» (1968), Г. Я. Рылюка «Истоки географических названий Беларуси (с основами общей топонимики)» (1997), в наше время – А. Е. Яротова «Топонимика Беларуси. Курс лекций» (2011) и других. Однако ещё в древнерусских летописях географические названия в ряде случаев сопровождались легендами. Например, название Киева связывалось с именем легендарного Кия: в одной версии – князя, в другой – перевозчика на Днепре. Всё это свидетельствует в пользу важности геофольклористических исследований. Его элементы присутствуют в работе Л. В. Дучиц «Археалагічныя помнікі ў назвах, вераваннях і паданнях беларусаў» (1993), статье Р. М. Ковалёвой, посвящённой топонимическим преданиям Полесья, и других. Наиболее содержательна по представленному в ней фольклорному материалу книга историка Л. В. Дучиц и журналиста И. Е. Климкович «Сакральная геаграфія Беларусі» (2011). Разработкой теории топонимических исследований, важных для фольклористики, занимались О. Н. Трубачёв, В. Н. Топоров, Н. И. Толстой и другие.

Китайские топонимы активно исследовались такими авторами, как Нюй Жучэнь («Культура китайских топонимов» – (牛汝辰«中国地名文化». 北京：中国华侨出版社, 1993年), Инь Цзюнькэ («Краткое описание основных характеристик топонимов» – 尹钧科«略论地名的主要性能», 中国历史地理论丛. 1997年第一期), Хуа Линьфу («История китайских топонимов» – 华林甫« 中国地名史话(插图本) ». – 齐鲁书社, 2006年) и другими.

На общем фоне топонимики отчётливо выделяется сфера топонимов, связанных с демоническими представлениями того или иного народа, в данном случае о чёрте. Чёрт – один из ярких персонажей славянской мифологии, продукт взаимодействия архаических народных верований о вредоносных духах, присутствующих в земном пространстве, и церковно-книжных представлений о богопротивнике, носителе абсолютного зла [6, с. 119]. В энциклопедическом словаре «Беларуская міфалогія» чёрт представляется как «лихой дух, который вредит только человеку и противостоит Богу» [1, с. 554]. Здесь же приводятся и другие имена этого представителя нечистой силы: «Анчутка, Д’ябал, Ліхі, Люцыпар, Нячысты, Нячысцік, Сатана, Шатан, Шат, Шчылікун». Н. Я. Никифоровский условно называет всю демоническую силу «нечистиками» [5, с. 8].

Многообразием видов отличаются и китайские черти. При этом наиболее обобщенным термином для их обозначения служит термин «гуй» (鬼). «Большой словарь демонологии» (中国鬼文化大辞典) трактует его как духовную сущность, придуманную людьми. Подчёркивается, что «в первобытном обществе бытовало мнение, будто черти – это перевоплотившиеся люди, после смерти обитающие в подземном мире» [9, с. 727]. Характерно, что в некоторых регионах Китая нет различий между чертями и богами: название «гуй» присваивается любой духовной сущности. Различные вопросы, связанные с духами, рассматривались во многих древних трактатах. Отношения с ними регулировались при помощи ритуалов и обычаев. Всё это Цзинь Фэнлинь обобщённо назвал «Культурой чертей» [8, с. 124].

Черти и другие нечистые духи издревле присутствовали в фольклорно-мифологическом сознании человека. Их образы по сегодняшний день сохраняются в суевериях, фиксируются в топонимике и топонимических легендах, присутствуют в художественных произведениях. Согласно исследователю славянской демонологии С. В. Максимову, «в народном сознании глубоко укрепилось верование, что сонмы злых духов неисчислимы. Очень мало на божьем свете таких святых заповедных мест, в которые они не дерзали бы проникать» [4, с. 3]. Характерно, что сходные представления о нечистой силе зафиксированы также в китайской народной культуре: «Образ чёрта – это международный культурный феномен, который глубоко укоренился и в китайском народном сознании. Демонические сущности стали причиной не поддающихся объяснению явлений, вошли в философию, религию и другие сферы общественной жизни. Черти всегда вызывали пристальное внимание и сильный интерес со стороны людей» [9, с. 815]. Литература, посвящённая этому вопросу, весьма обширна и убедительна. Одна из культурных сфер Беларуси и Китая, в которой обнаруживается своеобразное присутствие чертей, – как раз топонимика. В ряде случаев представления о чёрте питают топонимические легенды этиологического характера, при этом многие топонимы с лексемой «чёрт» имеют отдельное сопровождение в виде народного этимологического дискурса. Вполне естественно, что данное обстоятельство предполагает лингвофольклористический подход к заявленной теме. Она представляется актуальной в силу малой изученности китайских источников в белорусской науке и белорусских – в китайской. Данная статья не претендует на окончательное решение вопроса, её цель скромнее: дать студентам и учёным возможность ознакомиться с «демонологическими» топонимами обеих стран

через призму семантических параллелей и различий белорусского и китайского материала с концептом «чёрт».

Не менее важным моментом оказывается качество записей и количественная асимметрия материалов. Так, согласно выводу М. Я. Гринблата, «почти все легенды и предания публиковались не в настоящих записях, это значит не в аутентичных текстах, а в пересказах, нередко не совсем точных» [2, с. 7]. Положение стало меняться к лучшему только в последние годы. Похожая картина наблюдается и в китайских источниках. Кроме того, поиск параллелей затрудняет меньшая представленность фактического материала в белорусской топонимической культуре по сравнению с китайской. При этом китайские источники, посвящённые демонологии, отличаются собственной спецификой. В китайских произведениях встречается значительное количество фольклорных историй, связанных с демонами и божествами, а также записей о необыкновенных явлениях. Одно из таких произведений – «Каталог гор и морей», написанный в доцинский период. Эта книга является старейшим трудом, вобравшим в себя народные сказания и легенды о вымышленных существах. В то же время «Каталог гор и морей» в подробностях характеризует географию страны, её население, традиции целительства, жертвоприношений и т. п. В период династии Северная Вэй (446 (447) – 527 гг. н. э.) появился трактат Ли Даоюаня «Комментарий к канону водных путей», описывавший водные пути страны и, одновременно с тем, дающий характеристику сказаниям и легендам. Ещё один характерный трактат, непосредственно касающийся демонологических представлений китайцев, – «Записки времён тайпинов», составленный Ли Фаном (925 – 996) во времена династии Северная Сун. Труд представляет собой подборку разного рода рассказов от династии Хань до династии Сун и состоит из 500 свитков. Значительную часть трактата занимают рассказы о даосских небожителях (55 свитков), небожительницах (15 свитков), божествах (25 свитков), чертях (40 свитков). Таким образом, данный трактат можно расценивать как древнекитайский памятник литературы, в значительной мере посвящённый демонологии [9, с. 815].

В академическом издании «Легенды і паданні» ряд легенд с заглавиями, отсылающими к чёрту, типа «Чортава балота», не имеет отношения к местной топонимике и лишь повествует о создании болот чёртом, которые, таким образом, воспринимаются как место обитания данных существ. Тем не менее даже то немногое, что нам удалось собрать, позволяет сделать опреде-

лённые выводы относительно художественного и семантического осмысления пространства у двух разных народов.

Белорусский фольклорный материал не противоречит итоговым выводам славистов, что черти, помимо исконного места их обитания – пекла, предпочитают находиться в диких, не освоенных человеком, труднодоступных, удалённых местах [6, с. 122]. Широко распространены былички о том, как нечисть запутывает человека. Например, «Нечысць заманьвае ў балота» [3, с. 146 – 147], чёрт подсовывает при обмене то «конскі капыт», то «конскую галёнку» [3, с. 148 – 149], предстаёт в облике кота, телёнка, барана, собаки [3, 152 – 155] и т. д. Вместе с тем существует большое количество быличек о победе над чёртом. В мифологическом сознании белорусского народа труднодоступные и зловещие места, даже не приобретая «говорящих» названий, стали прочно ассоциироваться с чёртом. Белорусская «демоническая» топонимика, в сущности, служит знаком опасных мест, в которых следует вести себя особенно осторожно. Так, в стране отмечены Чёртово болото, Чёртово озеро, Чёртова гора, несколько Чёртовых камней. Например, два из них находятся в Витебской области и один в Минской. Все валуны являются геологическими природными памятниками республиканского значения. Кроме того, в Витебской области находится ботанический заказник местного значения с экзотическим названием Чёртова Борода.

При анализе белорусских «демонических» топонимов стоит обратить особое внимание на урочища. В отличие от названий населённых пунктов или водоёмов, они не так широко известны, ряд из них и вовсе не обозначен на общедоступных географических картах.

Кроме топонимов Чёртово болото (53° 39,250'N, 24° 28,074'E) и Чёртова гора (53°41,490'N, 28° 13,755'E), можно отметить Чортек (53° 54,396'N, 23°32,055'E), Чертяжье (54° 25,977'N, 27°26,165'E), Чёртово поле (52° 58,874' N, 25° 42,406'E), Чёртов Мох (55°33,613'N, 28° 57,420' E), Чертолом (54° 36,747' N, 28° 00,338'E). Что характерно, названия относятся как к опасным объектам (болота), так и к местам, находящимся на берегах водоёмов. Это позволяет предположить, что большинство подобных топонимов получило свои имена по причине опасности данных мест для человека. Возможно, к этому ряду примыкает и название населённого пункта Чертовичи.

Тема «чёртовой» топонимики нашла отражение в белорусской классической литературе: «Чортаў камень» Якуба Коласа, «Чортаў скарб» Владимира Короткевича и другие произведения.

В упомянутом томе «Легенды і паданні» в разделе «Паданні» есть несколько современных записей, где географическое пространство дано в совокупности с мифологическим. Одним из таких мест называется опасный лес под названием «Чартавіска», выросший на месте былой «дрыгвы». Люди в нём блуждали до рассвета, а то и вовсе пропадали. Причину видели в якобы жившей здесь семейной паре – чёрте с дьяволицей, которые не любили, когда их беспокоили, а потому издевались над путниками. Современные информаторы отмечают, что, несмотря на изменение сознания людей, как сам топоним, так и предание о лесе сохраняются в народной памяти: *«...гэты лес па сённяшні дзень старыя і малыя называюць Чартавіскам, хаця чэрці даўно ўжо адсюль уцяклі ў невядомым напрамку, і ніхто іх не бачыць»* [3, с. 343].

Устойчиво связывается с чёртом и особенно гиблое место в болоте *«паміж Касцяшамі і Явішчамі»*: *«...што як хто стане, так ўкінецца і патане. То і назвалі Чортава акно»*[3, с. 343]. Концептуализация конкретного пространства в Быховском районе как «Чортава месца» основывается на событиях прошлого, когда матушка прокляла попа-греховодника, а разгневанный на своего служителя Бог решил *«патапіць царкву разам з бацюшкам»*. В данном предании широко распространённый мотив утонувшей церкви соединяется с мотивом захвативших её чертей. Они *«запальвалі свечкі і пачыналі хто што выдумае рабіць»*, когда ночью церковь якобы всплывала на поверхность. Говорят, они утихомирились только тогда, когда батюшка из Славгорода по просьбе людей освятил деревню и место, где стояла церковь, но после пережитых страхов его стали называть «Чёртовым»: *«Яно і зараз так і называецца, хоць і вырас там ужо хвойнік і расце многа журавін»* [3, с. 343].

Таким образом, белорусский хронотоп чёрта имел в генезисе эмоциональное отношение жителей к конкретным местам, которые считались страшными, гиблыми. Данное обстоятельство послужило толчком к тому, чтобы связывать их с нечистой силой – феноменом мифологического сознания.

Анализ китайской фольклорной топонимики заслуживает отдельной работы. В нашей статье мы обратим внимание на отличный от белорусского характер взаимосвязи топонимического творчества и восприятия местности – довольно часто бытовой, географический и конкретно исторический.

Согласно «Национальной базе географических названий Китая» [7], в стране насчитывается тысячи топонимов, содержащих слово «чёрт». Что характерно, подобные названия наиболее распространены в провинции Гуан-

дун на юге КНР. Так, сохранилась история о семействе Пань, переехавшем на хутор с заброшенным домом. Семья начала строить деревню, а дому дала название «Дом с чертями» (鬼屋). Ещё один пример – деревня Чёртово Гнездо. На диалекте хакка слово «чёрт» также тождественно понятиям «непослушный, озорной». Эта деревня приобрела известность благодаря одному очень непослушному ребёнку, из-за чего окрестные жители стали называть её «Чертовым Гнездом» (鬼子窝).

В уездах Туцюань, Синъань автономного района Внутренняя Монголия есть одно место, называемое Ущельем Чёртового ветра (鬼风沟). Название происходит от сильных ветров, дующих в ущелье. Гору в городе Тайюань провинции Шаньси называют Утёсом на чёртовой дороге (鬼道岩) из-за сложного и опасного ландшафта в этой местности. Коралловый риф на островах Наньша в Южно-Китайском море на ветру отличается необычной гаммой звуков от свиста до хлопков, и местные рыбаки называют его Риф кричащего чёрта (鬼喊礁). Среди всех топонимов, связанных с чертями, самое известное – Чёртов перевал (鬼门关).

В Китае Чёртовы перевалы встречаются во многих местах. Так, данное название получил крутой склон холмов у города Лулян в провинции Шаньси. Назвали его так из-за опасных обрывистых участков. В то же время горный перевал у города Тиелин провинции Ляонин называется так благодаря труднопроходимой дороге. Согласно «Национальной базе географических названий Китая», в стране насчитывается 56 Чёртовых перевалов.

Одно из самых интересных мест – Чёртов перевал в Линнане. Он расположен на западе уезда Бэйлю, города Юйлинь Гуанси-Чжуанского автономного района и является южным участком древнего «Морского шёлкового пути». На протяжении истории название Чёртов перевал менялось несколько раз. Так, до династии Тан это место называлось Перевал Гуй (桂门关), что означало путь в Гуйлинь и другие места. Интересно, что в китайском языке слово «чёрт» также звучит как «гуй», но произносится другим тоном. Что касается причины искажения топонима Перевал Гуй, Ян Тяньбао (杨天保), автор статьи «Топоним. История. Концепция: культурная интерпретация, основанная на эволюции топонима Перевал Гуй» (地名·历史·观念——基于岭南鬼门关称谓流变史的文化学解读), считает, что это культурное отражение такого явления, как понижение государственных чиновников в должности. Сосланные на юг, они с трудом приспосабливались к жизни в малоосвоенных краях и поэтому нарекали их «демоническими» названиями. Такие ссылки

широко практиковались в период династий Тан и Сун: «После того, как эти деятели отправлялись на юг, им предстояло миновать перевал, и они сталкивались либо с ядовитыми испарениями, либо встречали дикарей. Они находились за тысячи миль от культуры Центральных равнин Поднебесной и звуков ритуальной музыки; их личные политические амбиции и жизненные устремления после этого перевала также терпели крах, как будто их жизнь на этом заканчивалась» [10, с. 157]. По этой причине сосланные чиновники заменили Гуй на созвучное ему «чёрт», но несущее негативную коннотацию. В «Старой книге Тан. География IV» о Чёртовом перевале говорится следующее: «На юге много малярии, и те, кто попадает туда, редко выживают. Пословица гласит: “После чертовых врат погибнет девять прошедших”». Как видим, Чёртов перевал получил своё название не из-за связи с демоническими силами или старыми легендами, а из-за отношения репрессированных чиновников-переселенцев к новым, враждебным для них реалиям.

Таким образом, даже на основании приведенных в статье немногих материалов можно сделать предварительный вывод: восприятие фольклорным «автором» местных локусов и представление их через топоним «чёрт» отличается национальным своеобразием. Отсюда при общем отношении двух разных народов – белорусского и китайского – к конкретным местам как к опасным, страшным, непонятным, связанным с необычными событиями, проистекает своеобразие фольклорно-мифологических мотивировок топонимов.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.] – Мінск : Беларусь, 2004. – 592 с.

2. Грынблат, М. Я. Легенды і паданні / М. Я. Грынблат // Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск, 1983. – С. 5 – 34.

3. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.

4. Максимов, С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила / С. В. Максмов. – СПб. : Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1903. – 526 с.

5. Никифоровский, Н. Я. Нечистики. Свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе / Н. Я. Никифоровский. – Вильно : Н. Мац и Ко, 1907. – 103 с.

6. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 2012. – Т. 5. С (Сказка) – Я (Ящерица). – 736 с.

7. 中国•国家地名信息库. = Китай. Национальная база данных топонимов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dmfw.mca.gov.cn/index.html. – Дата доступа: 12.08.2021.

8. 靳风林. 论中国鬼文化的成因、特征及其社会作用 / 靳风林. –中州学刊, 1995年第1期. = О причинах, особенностях и социальных функциях китайской культуры чертей / под ред. Цзинь Фэнлинь. – 1995. – № 1.

9. 徐华龙. 中国鬼文化大辞典 / 徐华龙. – 广西：广西民族出版社, 1994. – 816 с. = Сюй, Хуалун. Большой словарь демонологии / Хуалун Сюй. – Гуаси : Народное изд-во, 1994. – 816 с.

10. 杨天保. 地名·历史·观念——基于岭南鬼门关称谓流变史的文化学解读/杨天保. – 广西民族研究: 2007年第二期с.157. = Ян, Тяньбао. Топоним. История. Концепция: культурная интерпретация, основанная на эволюции топонима Перевал Гуй / Тяньбао Ян // Этнические исследования Гуанси. 2007. – Вып. 2. – С. 157.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности китайской и белорусской демонической топонимики. Проводится анализ происхождения топонимов, а также определяются схожие и различные черты в китайской и белорусской традициях.

SUMMARY

The article observes the features of Chinese and Belarusian toponymy. Also the analyse of the demonic toponims origin is realized, as well as the same and differen features of the Chinese and Belarusian traditions are reviewed.

***Хазанава К. Л.***

# НАЙМЕННІ ПОСУДУ Ў БЕЛАРУСКІХ ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 09.03.2022 )*

Беларускія прыказкі і прымаўкі захавалі для нас шматвяковую мудрасць народа. У сціснутым выглядзе часцей рыфмаваныя выслоўі даюць магчымасць атрымаць «парады на розныя выпадкі і жыццёвыя цяжкасці і праблемы», а таксама «наказ, як сябе паводзіць у пэўнай няпростай сітуацыі» [1, с. 166]. Прыказкі і прымаўкі дайшлі да нас праз стагоддзі са старажытных часоў, што знайшло адлюстраванне ў лексічным складзе выслоўяў.

Народныя парэміі ў сваім слоўным кантэнце перадаюць нам найменні рэалій, якія складалі жыццёвае асяроддзе людзей шмат стагоддзяў таму. Лексіка беларускіх прыказак і прымавак дае падставы для вывучэння асаблівасцей жыцця і побыту ў розныя гістарычныя перыяды.Многія выразы

адлюстроўваюць прыродны свет Беларусі. Так, «у народных выслоўях часцей дзейнічаюць жывёлы, добра знаёмыя беларусам, тыя, што выкарыстоўваюцца штодзень у гаспадарцы, і тыя, што насяляюць беларускія лясы» [2, с. 331]: *«Адным канём усё поле не аб'едзеш»* [3, с. 11]; *«Як ваўка ні кармі, ён усё ў лес глядзіць»* [3, с. 36].

Калі прыродны свет, што паўстае з прыказак і прымавак, звычны сучасным беларусам і ў цэлым захаваўся і зараз, то адметнасці побыту змяніліся, і, дзякуючы народным выслоўям, магчыма ўявіць штодзённае жыццё беларусаў мінулых стагоддзяў. У прыватнасці, «прыказкі і прымаўкі з назвамі страў і прадуктаў харчавання, захаваныя са старажытнасці, прапануюць своеасаблівыя адбіткі харчовых і кулінарных пераваг мінуўшчыны» [1, с. 169]. Этналінгвістычнае даследаванне лексікі беларускіх народных прыказак і прымавак выяўляе «непасрэдную залежнасць наяўнасці ў выразах назваў ежы ад кулінарных традыцый і пераваг народа, абумоўленых распаўсюджаннем у мясцовасці пастаяннага пражывання народаў асобных прадуктаў, што ў сваю чаргу непасрэдна звязана з геаграфічнымі адметнасцямі гэтай тэрыторыі» [4, с. 183].

Цікавай лексіка-семантычнай групай слоўнага напаўнення прыказак і прымавак з'яўляюцца назвы посуду і кухонных прылад.

Мэта артыкула – лексіка-семантычная і этналінгвістычная характарыстыка беларускіх народных прыказак і прымавак з найменнямі посуду і сталовых прыбораў.

Зрэдку ў беларускіх выслоўях сустракаецца агульная назва: *«Посуд любіць чысціню»* [5, с. 440]. Прыведзены выраз адзначаецца і з акцэнталагічным варыянтам лексемы: *«Пасуда чыстату любіць»* [6, с. 214].

Часцей у лексіцы беларускіх народных парэмій сустракаюцца назвы ўласна ёмістасцей. Самая пашыраная назва прадметаў посуду ў прыказках і прымаўках – «гаршчок»: *«Гаршчок аб гаршчок і то цярнецца»* [7, с. 64]; *«Хоць мал гаршчок, да мяса варыць»* [6, с. 215].

Пашыранасць ужывання наймення заканамерная, бо гаршчок – «зборная назва разнастайных, звычайна нізкіх устойлівых, керамічных сасудаў з шырокім горлам, прызначаных для гатавання і захоўвання ежы» [8]. Менавіта гаршчок як від посуду выступаў рытуальным атрыбутам традыцыйнай абраднасці ўсходніх славян. Біццё гаршкоў абазначала канец святкавання вяселля [9, с. 34]. Гаршчок у радзінна-хрэсьбінным абрадзе прызначаўся для гатавання бабінай кашы [9, с. 133]. У ім падавалася куцця на Каляды [9, с. 192].

У прыказках і прымаўках гаршчок непасрэдна звязаны з гатаваннем ежы: *«Жывем – не гуляем, пустых баршчоў не хлябаем: хоць свярчок у гаршчок, а ўсё з наварам бываем»* [6, с. 244].

У большасці прыказак гаршчок выступае ў іншасказальным выглядзе і закліканы стварыць асацыяцыі з пэўнымі якасцямі і ўласцівасцямі чалавека: *«Хоць повен гаршчок картофлі, а без вады не зварыш»* [6, с. 242]; *«Чым гаршчок нацягне новы, то тымі да старасці смярдзіць»* [6, с. 214]; *«Чым гаршчок накіпіць, тым кажна страва смярдзіць»* [6, с. 214].

Старажытныя аўтары народных выразаў здолелі заўважыць нават дробныя адметнасці выкарыстання посуду і трапна супаставіць іх з сацыяльнымі адносінамі людзей: *«Стары гаршчок як ні аплятай <дротам>, толку мала (пацячэ)»* [5, с. 494].

Лексема «гаршчок» захоўваецца ў беларускай мове са старажытнасці. На думку М. Фасмера, слова мае вытокі з праславянскага **gъrnъ*‘горан’ і гістарычна было дэмінутывам накшталт «камень – камешек» [10, с. 445]. Старажытнае славянскае паходжанне стала прычынай захавання лексемы ў многіх традыцыйных выслоўях у іншых славянскіх мовах.

Рускі фальклор падказвае: *«Был бы горшок, да было бы в горшке, а крышку найдём»*; *«Горшок большой, а места немного»*; *«Горшок об горшок – и в стороны»* [11]. Народныя выслоўі са словам «гаршчок» (старажытнарускае *«горшькъ»*) прыводзіў у сваім слоўніку У. І. Даль: *«Гора съ горой не сходится, горшокъ съ горшкомъ столкнется»*; *«Малъ горшокъ, да мясо варитъ»* [12, с. 383].

У традыцыйных народных парэміях усходніх славян сустракаюцца абазначэнні некалькіх відаў ёмістасцей, якія спрадвеку выкарыстоўваліся ў хатняй гаспадарцы. У выслоўях гаршчок часам называецца разам з катлом: *«Пасмяяўся гаршчок з катла»* [5, с. 427]; *«Гаршчок катлу не таварыш»* [6, с. 429]. Фіксаваў назвы гэтых пасудзін у адной прыказцы і У. І. Даль: *«Горшокъ съ котломъ не наспориться»* [12, с. 383].

Прыгадаем, што кацёл – гэта «металічны посуд для прыгатавання ежы метадам варэння на адкрытым агні. Выкарыстоўваецца да гэтага часу ў турыстычных паходах» [13]. Праз узгадванне гэтых прадметаў хатняга начыння ствараецца трапнае асацыятыўнае супастаўленне дзвюх асоб з цалкам адрознымі характарамі. Такія ж асацыяцыі знаходзім у рускіх парэміях: *«Горшок чугуну (котлу) не товарищ (расшибётся об него)»* [11].

У беларускіх народных прыказках і прымаўках зафіксаваліся і іншыя найменні ёмістасцей, што здаўна знаходзілі прымяненне ў

побыце.Папулярны посуд у традыцыйнай беларускай гаспадарцы «збан» – «гліняная пасудзіна для захоўвання малака і іншых вадкіх прадуктаў. Рабілі з выцягнутым тулавам, пукатымі бакамі, звужаным горлам, дзюбкай і вушкам-ручкай» [14]. У беларускіх прыказках і прымаўках найменне адзначаецца даволі часта і абазначае любую ёмістасць: *«Ягадка да ягадкі – і поўны збан»* [6, с. 71]. Назва ўжываецца часцей у іншасказальным значэнні: *«З пустога збана ніхто не налье»* [6, с. 224]. Сустракаюцца і дэмінутыўныя формы наймення: *«Еш хлеб куском, пі воду збанком»* [6, с. 234].

Беларускія народныя парэміі адлюстравалі назвы і больш вялікіх ёмістасцей, напрыклад, бочкі: *«Чым бочку налілі новую, то і згніе, а тым смярдзіць»* [6, с. 215]. Сустракаюцца выслоўі з найменнем «вядро», некаторыя выразы маюць іншасказальны змест: *«У дзіравым вядры не носяць вады»* [6, с. 216]; *«Пад'еўшы дабра, нап'ешся з вядра»* [6, с. 252].

У беларускіх народных прыказках і прымаўках захаваліся назвы і іншых старажытных ёмістасцей: *«У каго ступа не стучыць, у таго ў кішках бурчыць»* [7, с. 99]. Ступа – гэта ёмістасць, прызначаная для драбнення і таўчэння прадуктаў. Гісторыя посуду ведае вялікія (падлогавыя) ступы, якія выкарыстоўвалі для абмалочвання зерня і вырабу мукі і алею. Менавіта такая ступа і стала асновай іншасказання (стук ступы – наяўнасць у гаспадарцы зерня, мукі і, адпаведна, хлеба) у прыведзеным выслоўі.

Ступа выконвае рытуальныя функцыі ў славянскай народнай культуры і міфалогіі. У традыцыйнайбеларускай вясельнай абраднасці гэты аб'ект выступаў сімвалічным выражэннем адмаўлення дзяўчыны выйсці замуж нароўні з гарбузом, кажухом, венікам і іншымі прадметамі гаспадаркі [9, с. 15]. У некаторых раёнах Гомельшчыны як паказчык адмовы сватам падчас сватання выкочвалі ступу: «Умовай нязгоды на шлюб у в. Карма Добрушскага раёна з'яўлялася ступа, якую выкочвалі пад ногі сватоў. Калі дзяўчына не хацела замуж, то давала хлопцу ступу. Яна валяла яе пад ногі сватам, каб яны выйшлі з дому» [15, с. 5].

Невялікія кухонныя, настольныя ступкі здаўна выкарыстоўваліся якпасудзіна для невялікага аб'ёму пэўнага рэчыва, з часам такія ёмістасці знайшлі прымяненне ў фармацыі і хімічнай прамысловасці.

У апошні час ступка як прадмет посуду перажывае адраджэнне сваёй папулярнасці і знаходзіць актыўнае прымяненне ў сучаснай кулінарыі для прыгатавання разнастайных прыпраў, соусаў і крэмаў.

Беларуская народная парэміялогія выкарыстоўвала ў сваім слоўным напаўненні і назвы сталовых прыбораў. Старадаўнім сталовым прыборам

з'яўляецца лыжка: *«І няўмека лыжкі свае за вуха не нясе»* [7, с. 163]. Найменне ўзыходзіць да старажытнарускага «лъжька». У рускай мове на месцы рэдукаванага [ъ] развіўся галосны [о]. Пад уплывам гаворак рускай мовы ў беларускім фальклоры захоўваецца варыянтнасць наймення: *«Парожня ложка нікому не міла»* [6, с. 223].

Для лексікі беларускіх прыказак і прымавак характэрна выкарыстанне і назваў іншых сталовых прыбораў. У выслоўях часта сустракаецца лексема «нож»: *«Нож як вуда, да рэзаць ім худа»* [6, с. 216]; *«Нажу імя не было, няхай будзець кармачык»* [6, с. 216]. У парэмійнай скарбонцы захоўваюцца павер'і, звязаныя з гэтым сталовым прыборам: *«Не кладзі нажа ніколі дагары, бо хто родзіцца ў тэй час – мусіць зарэзацца»* [6, с. 216].

Храналагічна відэлец стаў выкарыстоўвацца ў працэсе харчавання пазней за іншыя сталовыя прыборы. З гэтай прычыны, верагодна, беларускі фальклор прапануе толькі адзінкавыя выслоўі з назвай «відэльцы», прычым слова мае множналікавую форму: *«Пярвей Бог стварыў пальцы, як відэльцы»* [6, с. 216]. Часам у прыказках ужываецца некалькі назваў сталовых прыбораў: *«Бог уперад сатварыў відэльцы, чым нож»* [6, с. 216].

Самы пашыраны посуд, які актыўна здаўна штодзённа выкарыстоўваецца кожным чалавекам, – талерка. Таму найменне гэтага посуду добра знаёмае прыказкам і прымаўкам: *«Зямля – талерка: што пакладзеш, тое і вазьмеш»* [6, с. 122]. На думку М. Фасмера, слова прыйшло ў беларускую мову праз польскую (*talerz* 'талерка') з нямецкай мовы (*talier* 'талерка') або лацінскай (*taliāre* 'рэзаць') [16, с. 24]. У парэміях найменне выступае для іншасказання і стварэння асацыяцыі з гаспадыняй і жанчынай увогуле: *«Гаспадар за гарэлку, а гаспадыня за талерку»* [5, с. 135]. Асаблівыя адносіны да посуду абумовілі з'яўленне парэмійнага варыянта з дэмінутывам: *«Гаспадар за гарэлачку, а гаспадыня за талерачку»* [5, с. 135].

У прыгатаванні ежы беларусаў належнае месца займае патэльня. Менавіта патэльня спрадвеку выкарыстоўвалася для прыгатавання бліноў, якія з'яўляюцца «знакамітай рытуальнай стравай абрадавага календара ўсходніх славян» [17, с. 625], і выкарыстоўвалася ў многіх традыцыйных каляндарных і сямейных абрадах. Нездарма беларускія народныя парэміі звычайна звязваюць патэльню з блінамі: *«І лісіца блінынпячэ, калі цеста на патэльню цячэ»* [6, с. 251]; *«Калі з баразныідзе пылок, будзе на патэльні грэцкі блінок»* [6, с. 119]. Найменне «патэльня» мае этымалагічныя карані ў лацінскімслове «patella» і трапіла ў беларускую мову з польскага «patelnia».

Такім чынам, у беларускай народнай парэмійнай спадчыне выяўляецца дастатковая колькасць выразаў з найменнямі посуду і сталовых прыбораў. Прыказкі і прымаўкі даюць магчымасць прасачыць, якім посудам карысталіся продкі. Захаванне адпаведных найменняў у фальклорных выслоўях сведчыць, што гэтыя прадметы існавалі ў хатняй гаспадарцы беларусаў з даўніх часоў і выкарыстоўваюцца зараз. Многія з назваў посуду, што ўжываюцца ў прыказках і прымаўках, па паходжанні з'яўляюцца ўласна беларускай лексікай і захоўваюцца з часоў агульнаславянскага моўнага адзінства (гаршчок, нож, лыжка). Сустракаюцца і запазычанні (патэльня).

**ЛІТАРАТУРА**


1. Хазанава, К. Л. Беларускія народныя прыказкі і прымаўкі з нутрыцыялагічнай лексікай / К. Л. Хазанава // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Гуманитарные науки. – 2021. – № 4. – С. 166 – 170.
2. Хазанава, К. Л. Зааморфныя вобразы ў беларускіх прыказках і прымаўках / К. Л. Хазанава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 26. – С. 327 – 332.
3. Рапановіч, Я. Н. Беларускія прыказкі, прымаўкі і загадкі / Я. Н. Рапановіч. – 2-е выд., дап. і перапр. – Мінск : Вышэйшая школа, 1974. – 384 с.
4. Хазанава, К. Л. Найменні прадуктаў харчавання ў беларускіх і кітайскіх фальклорных выразах/ К. Л. Хазанава // Традиционная духовная культура восточнославянских и китайского народов : сб. науч. ст. / редкол.: В. И. Коваль (гл. ред.) [и др.]. – Гомель, 2021. – Вып. 3. – С. 178 - 183.
5. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 695 с.
6. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. М. Я. Грынблата ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 560 с.
7. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склаў Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.
8. Горшок [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/Горшок. – Дата доступа: 10.02.2022.
9. Станкевіч, А. А. Абрадавая лексіка ў гаворках Гомельшчыны: этналінгвістычны аналіз / А. А. Станкевіч, К. Л. Хазанава, А. М. Воінава. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – 269 с.
10. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва ; под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 1. А – Д. – 576 с.
11. Пословицы про горшок [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://igra1.com/poslovicy-pro/poslovicy-pro-gorshok.htm. – Дата доступа: 20.01.2022.
12. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. Даль. – М. : Русский язык, 1978. – Т. 1. А – З. – 699 с.

13. Котёл [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Котёл. – Дата доступа: 20.01.2022.

14. Збан [Электроны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.gants-region.info/index/zban/0-2451. – Дата доступу: 20.01.2022.

15. Вясельная традыцыя Гомельшчыны : фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад. В. С. Новак. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – 485 с.

16. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва ; под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 4. Т – Ящур. – 864 с.

17. Хазанова, К. Л. Блины как обрядовое блюдо восточнославянского календаря / К. Л. Хазанова // Мова і культура : науковий журнал. – Київ, 2015. – Вип. 18, т. I. – С. 625 – 627.

РЕЗЮМЕ

Рассмотрение белорусских народных паремий с названиями посуды и столовых приборов выявляет некоторые особенности домашнего хозяйства прошлого. Сохранение в фольклорных изречениях показывает, что эти названия и именуемые ими предметы существовали в быту белорусов с древних времён. Большинство этих наименований, а также соответствующие им предметы имеют древнее происхождение, сохраняются в белорусском языке (и, соответственно, в быту белорусов) издавна и используются до сих пор. Многие названия утвари, используемые в пословицах и поговорках, имеют собственно белорусское происхождение и сохранились со времен славянского языкового единства («гаршчок» – «горшок», «нож», «лыжка» – «ложка»). Встречаются и заимствования («патэльня» – «сковородка»).

SUMMARY

The research of the Belarusian folk sayings with the names of dishes and cutlery reveals some features of the household of the past. Conservation in folklore sayings shows that these names and the objects they refer to have existed in the life of Belarusians since ancient times. Most of these names, as well as the objects corresponding to them, are of ancient origin, have been conserved in the Belarusian language (and, accordingly, in the everyday life of Belarusians) for a long time and are still used. Many names of utensils used in proverbs and sayings are actually of Belarusian origin and have been conserved since the Slavic linguistic unity («гаршчок» – «pot», «нож» – «knife», «лыжка» – «spoon»). There are also borrowings («патэльня» – «frying pan»).

***Цыбакова С. Б.***

# РОМАН Ю. ВОЗНЕСЕНСКОЙ «ПАЛОМНИЧЕСТВО ЛАНСЕЛОТА»: СИМВОЛИКА ВАВИЛОНСКОЙ БАШНИ, ОБРАЗ АНТИХРИСТА

*Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины*

*(Поступила в редакцию 12.03.2022)*

«Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» и «Паломничество Ланселота» – антиутопические романы православной писательницы Юлии Николаевны Вознесенской, затрагивающие нравственные, экологические, социально-политические проблемы, перед неразрешимостью которых в глобальном масштабе может оказаться человечество в будущем. В романе «Паломничество Ланселота», где создан собирательно-обобщённый образ Планеты под властью тирана, объявившего себя Мессией, Ю. Вознесенская переосмысляет библейское предание о Вавилонской башне в свете христианских историко-апокалиптических взглядов. Цель статьи заключается в выявлении наряду с известной символикой, закреплённой в духовном сознании человечества за Вавилонской башней, дополнительных символических смыслов, восходящих к преданию о её строительстве, в их взаимодействии с художественно переосмысленными в произведении библейскими представлениями об Антихристе, чей приход в мир, согласно христианскому эсхатологическому учению, допущен Богом.

Д. Д. Фрэзер, рассматривая ветхозаветный рассказ о строителях Вавилонской башни и приводя аналогичные предания, имеющиеся у разных народов, писал: «Бог, очевидно, опасался того, как бы люди не вскарабкались по башне на небо и не нанесли бы ему бесчестие в его собственной обители, чего, конечно, никоим образом нельзя было допустить, и он решил, что нужно расстроить план в самом зародыше» [1, с. 161]. В христианской традиции акцентируется богоборческий характер возведения Вавилонской башни. По словам протоиерея Иоанна (Иванова), «“сыны человеческие”, строители башни, действовали <…> вопреки воле Божией» [2, с. 353]. В культурно-историческом аспекте, включающем в себя и смыслы, порождённые христианской духовностью, Вавилонская башня – «символ язычества, человеческого тщеславия и гордыни, попытки устроиться без Бога на земле» [3, с. 202].

Библейское предание, относящееся к началу человеческой истории, Ю. Вознесенская совмещает с апокалиптическим жанром, христианским учением о царствовании перед концом существования мира Антихриста – фальшивого двойника Христа, что становится нравственно-религиозной основой идейно-художественного содержания романа. Иносказательную об-

разность христианской эсхатологической традиции, прежде всего «Откровение» святого Иоанна Богослова, автор романа проецирует на возможные противохристианские по духу последствия современной глобализации, экуменизма, применения методов генной инженерии, цифровых технологий. Антихрист, названный в произведении Мессией, а также Мессом, – глава Планеты, ставшей похожей после экологической катастрофы и Третьей мировой войны на большой архипелаг. Значительная часть суши Европы оказывается под водой, люди живут на уцелевших от затопления островах. В романе, например, упоминается Ютландия – группа островов, оставшаяся от крупного датского полуострова. Большую часть времени граждане объединённых под властью Месса европейских стран проводят в виртуальной сети (Реальности), имеют персональный код, без которого становятся лишёнными общественных прав изгоями – асами, то есть асоциальными элементами. Планета находится в состоянии крайнего экологического и продовольственного кризиса. В морях обитают опасные монстры, земная поверхность оккупирована ядовитым растительным вампиром-мутантом – дьяволохом, посевы культурных растений уничтожены саранчой, которая, в свою очередь, используется в скудном пищевом рационе людей. Употребление в пищу натуральных, качественных продуктов – привилегия приближённых к Антихристу членов элиты единого мирового сообщества. Жизнь обитателей Планеты находится под надзором экологистов – государственной службы, в число функций которой входит истребление асов. Планетяне поклоняются Мессии как мудрому благодетелю. В романе Ю. Вознесенской получили отражение почерпнутые из христианских апокалиптических источников свидетельства о гонениях на христиан перед концом света. Избежавшие репрессий последователи религии Христа Спасителя обитают в недоступных для слуг Мессии потаённых местах, хранимых милостью Божьей. По словам Папы Апостасия Первого, персонифицирующего всеобщее отступление от православной веры перед вторым пришествием Христа, Мировая Церковь использует «три шестёрки – символ Мессии» [4, с. 136]. Апостасий, ссылаясь на показания эзотериков, говорит Мессу о существовании «людей, молящихся с крестами и свечами в руках», «самых упорных из христиан – православных» [4, с. 139]. Романные герои, самоотверженно осуществляющие свою миссию в мире, изуродованном Антихристом, – члены тайной христианской общины во главе с пророком Айно, нашедшие приют на острове Жизор в бывшей Нормандии. Христианка Дина, в прошлом профессиональный биолог, осознав преступный характер своего участия в развитии науки клонирования, вместе с близкими

ей по духу людьми воспитанием и молитвой, крещением «Святым Духом и водой» [4, с. 266] изменяет искусственную природу клонов, в результате чего они «становятся детьми Божьими» [4, с. 266].

Месс – антагонист Иисуса Христа, духовный враг христиан и человеческого рода. Автор произведения в контексте своих антиутопических воззрений, подкреплённых христианской эсхатологией, раскрывает сущность противника настоящего Мессии, которая есть полное нравственное беззаконие. Правитель Планеты – беспощадный тиран, реализующий богоборческую волю своего инфернального повелителя, совершающий всевозможные надругательства над человеком как образом Божьим, осквернитель моральных и религиозных ценностей, богохульник. Черты, характеризующие Месса, соответствуют характеристике личности Антихриста, данной апостолом Павлом во «Втором послании к фессалоникийцам»: «…человек греха, сын погибели; противящийся и превозносящийся выше всего, называемого Богом или святынею, так что в храме Божием сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога» (2 Фес. 2:3 4) [5, с. 1269]. Узурпатор титула Мессии – ложный благодетель, обольщающий людей притворной добротой и заботой. Собирая с паломников по сто планет, он восстанавливает Иерусалимский храм, повелев воздвигнуть в нём статую в честь самого себя, в жертву которой приносятся животные, мёртвые люди и многочисленные клоны тирана.

Сюжетообразующую роль в романе играет заимствованный из сочинений об Антихристе и трансформированный сообразно с авторской идейно-художественной задачей мотив ложных чудес. Граждане единого сообщества верят в Мессию – «целителя страждущих» [4, с. 18]. Инвалид Ларс Кристенсен отправляется из Скандинавии в Иерусалим, чтобы получить от «вождя человечества» [4, с. 18] исцеление. Оздоровления калек осуществляются на иерусалимском стадионе с Вавилонской башней на заднем плане и представляют собой массовое зрелище, транслируемое по персоникам по всей Планете. Исцеления, совершенные лже-Спасителем, являются мнимыми, и получившие их смертельно больные люди, инвалиды вскоре испытывают на себе обратный эффект, мучаясь от невыносимой боли. В авторской обработке мотива ложного чудотворения нашли отражение представления об Антихристе как о человеке, обладающем магическими и экстрасенсорными способностями, применение которых считается с христианской точки зрения греховной деятельностью, рассматривается как связь с миром падших духов злобы. Месс использует услуги астрологов, ведьм и колдунов. В отличие от сочинений церковных авторов, разработавших учение об Антихристе, где «сын по-

гибели» (2 Фес. 2:3) предстаёт в облике чудовищного зверя, Мессия в романе показан человеком с прекрасным лицом. Тем не менее, его портрет не является изолированным от историко-культурного наследия, содержащего похожие представления о двойнике Сына Божьего. «В европейской живописи XV века Антихрист часто предстаёт красивым молодым человеком со светлыми волосами, что никоим образом не соотносится с понятием “чудовище”», – отмечает Б. Деревенский [6, с. 13]. Зверино-демоническая природа выдаёт себя в таких динамических деталях облика верховного планетянина, как сходные с шерстью густые рыжие волосы, которыми в течение ночи обрастали его «красивые длиннопалые руки», а также ногти, загибавшиеся «внутрь наподобие когтей хищной птицы» [4, с. 18].

Образ Месса неразрывно связан с Вавилонской башней, которая является его резиденцией «на острове Иерусалим» [4, с. 31]. В названии повседневного местонахождения правителя объединённых государств – Ново-Вавилонская Башня, – которое также звучит в тексте произведения Ю. Вознесенской, содержится указание на дополнительные символические смыслы, актуализирующие символику известного пространственного образа ветхозаветного предания. Башня символизирует не только достигший крайних пределов самонадеянный антропоцентризм, дух сатанинской гордыни, объявший человеческие души, но и «скрытые и хитрые усилия сатаны поколебать и затмить в людях веру в Божественного Искупителя Господа нашего Иисуса Христа и путём распространения повсюду безверия довести все человечество до полного нравственного развращения» [7, с. 679].

Символика резиденции властителя Планеты раскрывается через описание её внешнего вида и внутреннего устройства. Вавилонская (Ново-Вавилонская) башня – многоярусное сооружение с тремя огненными шестёрками на верхушке. Особенности внутреннего пространства, назначение каждого из ста ярусов зависят от высоты, удалённости от земной поверхности. Для кровавых человеческих жертвоприношений, посредством которых осуществляется контакт с незримым повелителем, предназначен «особый подвальный этаж» [4, с. 146], куда Месс спускается в кабине лифта, приставляя «свой персональный код Я-1 к самому низу доски с обозначениями этажей» [4, с. 146]. В башенном подземелье его называет Антихристом замученный до смерти мужчина, совершивший паломничество в Иерусалим ради исцеления брата-инвалида. На девяносто девятом этаже размещается студия, в которой записываются обращения владельца резиденции к гражданам Планеты. Девяносто девятый ярус – «личный ярус Мессии» [4, с. 618], где собирается

«самая верхушка Семьи, избранные из избранных» [4, с. 620]. На вечеринках, устраиваемых на верхнем этаже Башни, гостям запрещено «говорить о политике и о чём-либо грустном или серьёзном» [4, с. 135], и это установленное обладателем персонального кода Я-1 правило может нарушить только он один. Во время вечеринки, описанной в десятой главе первой части романа, гости по распоряжению Мессии спускаются на балкон одного из нижних башенных ярусов, где становятся зрителями «шоу с монстрами из Реальности» [4, с. 141]. Зверь по прозвищу Випер, перенесённый из Реальности в жизнь, из пасти которого «на гостей пахнуло невыносимым смрадом» [4, с. 145], по велению хозяина торжества сметает с террасы одного из своих создателей. Образ Випера восходит к апокалиптическому чудовищу, убившему библейских пророков, посланных Богом на помощь верным членам Церкви в период царствования Антихриста: «И когда кончат они свидетельство своё, зверь, выходящий из бездны, сразится с ними, и победит их, и убьет их» (Откр.11:7) [5, с. 1298]. Посланники Божьи Илия и Энох, умерщвленные змеем, исполнившим сатанинскую волю Антихриста, изображены Ю. Вознесенкой.

Жестокость, человеконенавистничество Антихриста раскрываются в организации и проведении по его инициативе соревнований между инвалидами, получившими название «гонки» [4, с. 478], изображение которых играет кульминационную роль в развитии сюжета произведения, завершающегося победой скандинавского рыцаря-инвалида над сатанинским злом. Гонки исцеления проводятся на идущей по спирали вокруг всей Башни винтовой дороге, которая становится тем круче, чем выше ярус. Соревнования в резиденции Месса способствуют разжиганию смертельной ненависти между их участниками и удовлетворению низменных страстей любителей такого рода развлечений, сделавших ставки на игроков.

Враждебной Богу природе Антихриста соответствует вид его резиденции снаружи. В описании Башни повторяется чёрный цвет, символизирующий духовную тьму. Издали Башня «похожа на исполинский чёрный маяк» [4, с. 464], а винтовая дорога кажется «голубой полосой, ночью светившейся ярко-рубиновыми точками огней» [4, с. 464]. Ланселот, разглядывая Башню через бинокль, замечает, что она «опоясана красными крестами» [4, с. 466]. Резиденция дьявольского избранника предстаёт как «огненная спираль» [4, с. 466], состоящая из крестов кровавого цвета, на которых, как вскоре узнает герой, ставший участником гонок, висят распятые жертвы ложного исцелителя-чудотворца, не дошедшие до объявленного им финала. Огненную яркость крестам издали придают обвитые вокруг них гирлянды красных лампо-

чек. Взору Дженни, поднявшейся на верхушку колокольни в Елеонском монастыре, открывается «устремлённый ввысь чёрный палец Вавилонской Башни» [4, с. 581]. Ю. Вознесенская акцентирует возникшее у героини в момент обозрения ею антихристовой резиденции ощущение смертельной опасности, формирующее представление о беспредельной агрессии адского противника Творца, чьим орудием стал «человек греха» (2 Фес. 2:3): «Чёрный полированный гранит облицовки сверкал на солнце и придавал Башне вид штыка, грозящего небу» [4, с. 582]. Смерть Антихриста, тело которого, вспыхнув «синим пламенем», «обуглилось, рассыпалось чёрным пеплом» [4, с. 624], и уничтожение Ново-Вавилонской башни символизируют вечное могущество Бога, временность земного правления эсхатологического двойника Сына Божьего: «Над городом поднялось и встало огромное чёрное грибовидное облако.

И в тот же миг окончательно рассвело. Но над миром в это утро взошло не солнце – над Елеонской горой, куда бежали паломники, появился огромный сияющий Крест» [4, с. 632]. Вознёсшийся в небесном пространстве вместо сгоревшей Башни Крест – знамение грядущего подлинного Мессии.

Вавилонская (Ново-Вавилонская) башня в романе Ю. Вознесенской «Паломничество Ланселота» – сложный и полифункциональный художественный символ антиутопической модели единой социально-политической и информационной цивилизации, объединяющей в себе нравственно-инволюционные тенденции современного цивилизационного процесса, осмысленные автором в ключе христианской апокалиптики. В названии резиденции Месса – Ново-Вавилонская башня – выражено христианское понимание истории, мысль о будущем зле, соотнесённом с верой во временное владычество Антихриста, который есть орудие князя тьмы, в максимальной мере нечестивый человек, стремящийся погубить мир. Его образ соотносится с антигуманными явлениями в развитии современной информационно-техногенной цивилизации. Надежду на нравственное спасение человечества Ю. Вознесенская связывает с духовной миссией Православной церкви, с верой в благотворность Божественного Промысла.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Фрэзер, Д. Д. Фольклор в Ветхом Завете / Д. Д. Фрэзер. – 2-е изд., испр. – М. : Политиздат, 1986. – 511 с.

2. Иоанн (Иванов), протоиерей. Добро и зло в истории рода человеческого по свидетельству Священного Писания / протоиерей Иоанн (Иванов). – СПб. : Русская симфония, 2004. – 655 с.

3. Синило, Г. В. Древние культуры Ближнего Востока и мир ТаНаХа (Ветхого Завета) : учебное пособие для студентов филологических факультетов ВУЗов / Г. В. Синило. – Миск : Экономпресс, 1998. – 471 с.

4. Вознесенская, Ю. Н. Паломничество Ланселота / Ю. Н. Вознесенская. – М. : Лепта Книга ; Вече ; ГрифЪ, 2016. – 640 с.

5. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М. : Российское Библейское общество, 2004. – 1337 с.

6. Деревенский, Б. Последний враг церкви: «Венец зла» / Б. Деревенский // Книга об Антихристе / сост., вступ. ст., коммент. Б. Деревенского. – СПб. ; М., 2016. – С. 5 – 36.

7. Аверкий (Таушев), архиепископ Четвероевангелие. Апостол. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета / архиепископ Аверкий (Таушев). – М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2012. – 846 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена символике Вавилонской башни и восходящему к библейской эсхатологии образу Антихриста в романе Ю. Вознесенской «Паломничество Ланселота». Выявлены символические смыслы, дополняющие символику, закреплённую за Вавилонской башней в культурно-историческом сознании человечества. Проанализирован образ тирана Мессии – ложного двойника Иисуса Христа. Сделан вывод о том, что Вавилонская башня (Ново-Вавилонская башня) символизирует в свете христианской эсхатологии, на учение которой опирается автор романа, духовно-инволюционную направленность исторического пути грешных потомков Адама и Евы, отрицательные последствия современного цивилизационного процесса.

SUMMARY

The article is devoted to the symbolism of the Tower of Babel and the image of the Antichrist originating in the Biblical eschatology and presented in J. Voznesenskaya’s novel «The Pilgrimage of Lancelot». The symbolic implications that add to the traditional symbolism of the Tower of Babel embodied in the cultural and historic mentality of humans have been singled out. The image of the tyrant of the Messia (the false Christ) has been analyzed. The Tower of Babel (the new Tower of Babel) has been concluded to symbolize the spiritually degrading historical path of sinful Adam and Eve’s descendants in the Christian eschatology, SUthe doctrines of which underlie the novel of the author.

***Цяпкова Т. К.***

# «ЖАНІЦЬБА ЦЯРЭШКІ» Ў ТРАНСГРАНІЧНАЙ ПРАСТОРЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2022)*

У традыцыйнай культуры кожнага народа існуюць самыя розныя феномены. Да іх ліку адносяцца і гульні моладзі шлюбнай скіраванасці. У беларускай моладзі сярод падобных гульняў адметнае месца займае «Жаніцьба Цярэшкі». Яе лакалізацыя акрэсліваецца пераважна паўночна-заходнімі мясцовасцямі Беларусі. У 2-й палове XIX ст. і ў пачатку XX ст. адбывалася актыўная міграцыя насельніцтва з гэтых зямель на прасторы Сібіры і Далёкага Усходу. Перасяленцы, асвойваючы новыя тэрыторыі, імкнуліся зберагчы традыцыйную культуру сваіх мясцовасцей. Зразумела, у новых умовах яна трансфармавалася, але ў асноўных, стрыжнявых момантах захавала моцныя сувязі з традыцыямі радзімы і зберагла сваю аўтэнтычную архаіку, пра што сведчаць публікацыі сібірскіх даследчыкаў.

Зімовыя гульні і забавы моладзі ўсходнеславянскіх народаў, якія пражываюць на тэрыторыі Новасібірскай вобласці, аналізуюцца у кнізе А. Ф. Фурсавай «Календарные обычаи и обряды восточнославянских народов Новосибирской области как результат межэтнического взаимодействия (к. XIX – XX в.). Ч. 1. Обряды и обычаи зимне-весеннего периода» [9]. Аўтар адзначае, што ў час калядных свят моладзь ладзіла розныя гульні, забавы, танцы, у тым ліку карагоды. Падобныя ігрышчы ў моладзі Новасібірскай вобласці называліся «вечёрками». Для іх старалася знайсці прасторную хату, за якую плацілі гаспадарам ці пудам мукі, ці мяшком бульбы, ці нейкай працай па гаспадарцы [9, с. 122]. У кнізе А. Ф. Фурсавай разглядаецца і гульня-забава «в суседа», якая пераклікаецца з беларускай «Жаніцьбай Цярэшкі». «Кіраваў» гульнёй вядучы. Ён падыходзіў да кожнай пары з папругай і пытаўся ў хлопца, ці любіць той сваю суседку. Калі адказ быў адмоўны, то вядучы «праганяў» дзяўчыну і пры гэтым сцябаў яе папругай, а калі станоўчы – пераходзіў да наступнай пары і гульня працягвалася [9, с. 273].

На «Жаніцьбу Цярэшкі» ў беларусаў-перасяленцаў з вёскі Чакрушава (Чекрушево) звяртае ўвагу Т. М. Золатава ў кнізе «Традиционный праздничный календарь восточно-славянского населения Зауралья и Западной Сибири» [5]. Аналізуючы гульню, яна адзначае складанасць сюжэта гэтай дзеі з выбарам нявесты, жаніха, іх бацькоў, хросных, дружак

(шафераў), і «пышным застоллем». Пры гэтым заўважаецца таксама, што кожнаму ўдзельніку яе спяваліся «асобныя прыпеўкі» [5, с. 82].

Разглядаючы «забавы» шлюбнай скіраванасці, Т. М. Золатава вылучае «вялікія вячоркі для дзяўчат і хлопцаў», «сярэднія для падлеткаў 14-16 гадоў» і «маленькія для дзяцей каля 10 гадоў». Вячоркі для дзяўчат і хлопцаў мелі выразна акрэсленую шлюбную матывацыю з пэўным мадэлюючым пачаткам. А ў дзяцей і, магчыма, падлеткаў гэтыя вячоркі, як можна меркаваць, напаўняліся гульнёвым зместам. Старэйшыя збіраліся ў хаце, а дзеці – у лазні ці летняй жылой прыбудове. Папярэдне старэйшыя хлопцы бралі дазвол у бацькоў дзяўчат на ўдзел у вячорках (заўважым, што ў некаторых вёсках Лепельскага раёна Віцебскай вобласці хлопец таксама прасіў дазволу ў бацькоў жаніць з іх дачкою Цярэшку, пры гэтым прыносіў бацьку бутэльку, а маці цукеркі) [2]. У сібірскай моладзі вячорка пачыналася спецыяльнай песняй, якая давала пачатак гульні ў «суседзі» (гэтае «ігрышча» мае пэўныя супадзенні з аналагічнай забавай «в суседа», апісанай А. Ф. Фурсавай у згаданай вышэй кнізе). Хлопец называў імя дзяўчыны, з якой хацеў «пасуседзіцца». Яго падводзілі да «выбранніцы», і ён яе цалаваў. Пасля таго, як усіх хлопцаў «пераженьвалі», яны садзілі сваіх «суседак» на калені. Калі ж некаму з удзельнікаў не падабалася «суседка», яе перасаджвалі да іншага, а «вінаваты» атрымліваў папругай ад вядучага. Прыводзіць аўтар і такі прыклад гульні, у якой выбіралі бацьку з маткай, хросных і жаніха. Хлопец аддаваў маці і хроснай нейкую сваю рэч, а дзяўчына сваю, пасля чаго з благаславення «бацькі і маткі» іх «жанілі». Яны цалаваліся і садзіліся разам. У кнізе таксама прыводзіцца іншы цікавы варыянт гульні ў Чакрушаве, дзе, як адзначае аўтар, жылі перасяленцы з Расіі. Там хлопец з дзяўчынай хадзілі разам і выбіралі цесця, цешчу, шурына і сваячку. Па завяршэнні іх выбару жаніх цалаваўся з нявестай, цесць – з цешчай, шурын – са сваячкай. Гэта паўтаралася пасля выбару кожнай новай пары [5, с. 99 – 102].

Сярод прыведзеных Т. М. Золатавай прыкладаў зімовых гульняў і забаў усходнеславянскай моладзі ёсць шмат такіх, якія бытавалі і на ўласна беларускіх землях. У іх пры ўсёй адметнасці ёсць шмат агульнага. А гэта ўжо сведчыць пра тое, што розныя этнічныя культуры так або інакш узаемадзейнічалі і ўзаемаўплывалі адна на адну.

Гульня «Жаніцьба Цярэшкі» згадваецца таксама Р. Ю. Фёдаравым ў артыкуле «Маркеры этнокультурной идентичности в календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев» [8, с. 21 – 33].

Гэтаму каляднаму абрадаваму ігрышчу прысвечана і праца С. А. Мясніковай «Белорусская святочная игра “Женитьба Терешки” в Омском Прииртышье: бытование и фиксация» [6]. Аўтар адзначае, што ў беларусаў-перасяленцаў характэрнымі момантамі гульні з’яўляліся выбар «бацькі» і «маткі», «жаніцьба» іх саміх перад пачаткам дзеі, затым складанне пар, а па завяршэнні гэтага працэсу – кіраўніцтва застоллем. У артыкуле падкрэсліваецца, што пару, якая сфарміравалася, «бацькі» «перакручвалі», гэтым самым пацвярджаючы і замацоўваючы іх новы статус, няхай сабе і гульнявога характару, аднак пэўнага ўжо сацыяльнага становішча. Падчас застолля «бацькі» давалі парады «маладым» [6, с. 4]. Пажаданні датычыліся не толькі нюансаў уласна сямейнага жыцця (укладу і ладу, этыкету, асаблівасцей паводзін са старэйшымі, выхавання дзяцей і г. д.) але і ўмення і навыкаў вядзення гаспадарчай дзейнасці, камунікацыі з навакольным светам.

Даследчыца адзначае, што беларускія перасяленцы называлі «маладых» «дзядулькам» і «бабулькай». А на пытанне, чаму «маладыя» так называліся, інфарматары тлумачылі: *«Пажанілі Цярэшку, і ты мой дзядок, а я твая бабка»* [6, с. 5]. Гэтая фраза ўказвае на гульнявы характар і этнакультурную спецыфіку ігрышча. Калі звярнуцца да ўласна беларускага матэрыялу, то падобныя звароты тут прысутнічаюць паўсюль, што, па сутнасці, з’яўляецца ідэнтыфікацыйным маркерам этнічнай супольнасці. У асяроддзі беларусаў падобныя звароты ўжываюцца вельмі часта, і пад імі маюцца на ўвазе муж і жонка. У пэўнай ступені падобныя найменні выступаюць і своеасаблівай характарыстыкай мясцовага звычаёвага права і этыкету.

С. А. Мяснікова галоўнага персанажа гульні называе «Терёшкой», што цалкам адпавядае правілам рускай мовы, аднак не зусім дакладна перадае сэнс беларускага слова «Цярэшка». У той жа час інфарматары агучваюць яго менавіта на беларускі лад – «Цярэшка».

Наяўны матэрыял дазваляе зрабіць выснову, што галоўным героем гульні з’яўляецца Цярэшка. Гэты персанаж, з аднаго боку, зразумелы, з другога – таямнічы і загадкавы. Ён мог быць канкрэтным персаніфікаваным удзельнікам гульні, які не мяняў свайго статусу па ходзе дзейства. Таксама гэтую функцыянальную ролю мог выконваць любы хлопец-удзельнік гульні. Як адзначаецца ў артыкуле, «бацька» і «матка» маглі адсутнічаць [6, с. 5]. Лагічна выказаць здагадку, што іх функцыянальнае гульнявое поле ў тым ці іншым аб’ёме станавілася прэрагатывай дадзенага галоўнага персанажа. Што да варыянтаў правядзення ігрышча, то даследчыца апісвае ўсяго толькі два, запісаныя ў адной і той жа вёсцы. У першым варыянце хлопцы і дзяўчаты

станавіліся ў два рады. Гэты запіс гульні не зусім поўны, але можна меркаваць, што тут прысутнічаў пэўны (канкрэтны) персанаж, які злучаў пары, што пацвярджаецца і на прыкладзе ўласна беларускіх запісаў: *«Спачатку хлопец дзеўку даганяе, потым яна яго. Калі хлопец дагоніць дзеўку, то яны мяняюцца месцамі»* [6, с. 4]. Так працягвалася да таго часу, пакуль усе не «пераражэняцца». Цікавым уяўляецца іншы варыянт запісу гэтай гульні. Прычым збіральнікам адзначана, што гэтыя два варыянты правядзення ігрышча маглі выконвацца ў адным месцы гэтымі ж удзельнікамі. Хлопцы і дзяўчаты станавіліся ў кола, а ў сярэдзіне яго знаходзіліся абраныя «бацька» і «матка». З гэтага апісання незразумела, калі і хто мог выконваць гэтыя ролі. Ёсць два магчымыя варыянты тлумачэння дадзенага факта. «Бацькі» выбіраліся папярэдне або імі станавіліся хлопец і дзяўчына з ліку ўдзельнікаў гульні. Далей у запісе абраду расказваецца, што дзяўчына ловіць «свайго» хлопца, бегаючы з песняй вакол кола моладзі, якое рухаецца, як у карагодзе. Можна выказаць меркаванне, што яна павінна была злавіць за руку хлопца шляхам дотыку сваёй рукой да яго рукі, калі ён знаходзіўся ў коле. А паколькі круг быў не статычным, а дынамічным, бо знаходзіўся ў руху, то яна магла дакрануцца і да рукі дзяўчыны (што, натуральна, толькі дадавала нязмушанасці і весялосці ўсім удзельнікам і прысутным). А калі выказаць здагадку, што дзяўчына мэтанакіравана шукала «свайго» хлопца, то гульня магла быць даволі працяглай [6, с. 4]. Варыянтаў правядзення гэтай зімовай «забавы» моладзі ў беларусаў-перасяленцаў было шмат, а даследчык аперыравала толькі наяўным архіўным матэрыялам. Для паўнаты карціны неабходна заўважыць, што гэтыя два варыянты гульні прынеслі на сібірскую зямлю выхадцы з віцебскіх мясцовасцей. Пра згаданыя вышэй формы «шарэнгі» і «круга» гаворыцца і ў іншай публікацыі С. А. Мясніковай [7].

Удзельнікамі ігрышча як на сібірскіх, так і на беларускіх землях з’яўляюцца маладыя людзі, якія неўзабаве, нават, магчыма, у бягучым годзе будуць браць шлюб. У сувязі з гэтым вылучаецца такі сацыяльны маркер, як гатоўнасць моладзі ўзяць шлюб, гэтым самым пацвярджаючы сваю сацыяльную, сямейна-гаспадарчую падрыхтаванасць да самастойнага жыцця. Хлопцы і дзяўчаты шукалі месца правядзення гульні, вызначалі кола яго ўдзельнікаў, падшуквалі «бацьку» і «матку», прыводзілі ў парадак хату і клапаціліся аб правіянце. А таксама, пры магчымасці, наймалі музыканта.

Паводле і беларускіх, і сібірскіх архіўных матэрыялаў, функцыянальна персанаж Цярэшкі мог быць персаніфікаваным і зборным. Калі ў адным выпадку гэта быў удзельнік гульні, то ў другім пад ім меліся на ўвазе ўсе яе

ўдзельнікі, на што і паказвае імя галоўнага героя, якое выкарыстоўваецца ў адзіночным ліку. У аўтэнтычных беларускіх матэрыялах пад Цярэшкам мог разумецца звычайны драўляны таўкач [1, с. 86]. На думку Г. А. Барташэвіч, у форме дадзенага прадмета прасочваюцца рысы фалічнага культу, што пэўным чынам паказвае на падабенства да іншага беларускага ігрышча пад назвай «Жаніцьба коміна», якая праводзілася на Палессі восенню, 21 верасня. Але з падобнай трактоўкай вобраза Цярэшкі не пагаджаецца Л. М. Салавей. На яе погляд, этымалогія дадзенага слова значна шырэй. Пад Цярэшкам разумеецца таксама «матылёк» і драўляная лялька з казкі, якія ажываюць менавіта пасля павароту зімы на лета. Першы – пад прамянямі сонца, а другая – ад цяпла чалавечых рук [3, с. 12].

Пры супастаўленні запісаў гульні рускіх і беларускіх вучоных выяўляецца шэраг асаблівасцяў, якія дазваляюць больш поўна асэнсаваць сутнасць дзеі. У сваю чаргу, гэта дазволіць даследчыкам традыцыйных культур народаў Сібіры і Далёкага Усходу звярнуць увагу на нюансы гульняў падобнай функцыянальнасці.

А. І. Гурскі, спасылаючыся на П. В. Шэйна, адзначае што ў вёсцы Латыголічы тагачаснага Барысаўскага павета Мінскай губерні хлопец падчас ігрышча (гульні) мог «жаніцца» некалькі разоў. Магчыма, прытоенай мэтай падобнага парадку быў пошук сваёй «палавіны». Самі ж калядныя забавы маглі працягвацца некалькі дзён, пакуль уся моладзь не «пераажэніцца» [4, с. 35]. Як і ў разгледжаных вышэй рускіх запісах ігрышча, у Беларусі яго ўдзельнікі маглі станавіцца ў два рады, а таксама пэўным чынам утвараць кола. У залежнасці ад мясцовай традыцыі бацька і матка падводзілі адзін да аднаго як хлопца, так і дзяўчыну. Што да формы кола, то непасрэднай аналогіі з рускім варыянтам у беларускіх запісах няма. Але пры гэтым трэба мець на ўвазе, што беларускія даследчыкі абапіраліся на матэрыялы, надрукаваныя іх папярэднікамі ў выданнях 2-й паловы XIX – пачатку XX ст. Так, у іх адсутнічае згадванне формы круга, але гэта не азначала, што дадзенай фігуры не было ўвогуле. Пацвярджэннем выказанай думкі з’яўляюцца запісы абраду «Жаніцьбы Цярэшкі», зробленыя ўжо ў пачатку XXI ст. і змешчаныя ў кнізе Т. В. Валодзінай «“Цярэшка – святое дзела”: “Жаніцьба Цярэшкі” на Лепельшчыне (паводле сучасных запісаў)» [2]. Праца цікавая і каштоўная тым, што ў яе аснове ляжаць палявыя матэрыялы, занатаваныя ў апошняй чвэрці XX – пачатку XXI ст. У кнізе таксама змешчаны апісанні кампазіцыі фігур, праілюстраваных графічна, і нотныя расшыфроўкі да вербальных тэкстаў.

Пра згаданую вышэй форму круга апавядаецца ў запісе, зробленым у 2004 г. А. Глушко і У. Філіпенкам у вёсцы Валова Гара Лепельскага раёна. Інфарматар Я. В. Кульба (1912 г. н.) расказвала, што хлопцы і дзяўчаты станавіліся ў круг з дзвюх палавінак: адну з іх складалі дзяўчаты, а другую – хлопцы. Папярэдне выбраныя «бацька» і «матка» падыходзілі да хлопца і шэптам пыталіся, з кім бы ён хацеў пажаніцца. Хлопец таксама шэптам называў канкрэтную дзяўчыну. Тады «бацькі» падыходзілі да дзяўчыны і таксама пыталіся ў яе, ці згодная яна быць ў пары з гэтым хлопцам. Калі адказ быў адмоўным, то пара не складвалася. А калі станоўчы, то матка падводзіла дзяўчыну, а бацька хлопца адзін да аднаго, пасля чаго пачыналася наступная дзея гэтай гульні. Хлопец пачынаў бегаць вакол круга, а дзяўчына – яго лавіць. Калі яны «злавіліся», то станавіліся «ў рад». Гульня працягвалася да таго часу, пакуль усе «не пераражэняцца». Пасля гэтага ладзілася агульнае частаванне, хлопцы адказвалі за напоі, а дзяўчаты за ежу. Хату стараліся выбраць прасторную, папярэдне дамовіўшыся з гаспадарамі [2, с. 16].

У некаторых выпадках галоўную ролю адыгрывала «матка». І ўжо зусім незвычайным для гульняў падобнага характару выглядае тое, што пад уплывам часу сталі выбіраць «бацькоў» «эканамічаскіх» і «паліцічаскіх». Пра гэта апавядаецца ў палявых нататках, запісаных Р. С. Гамзовіч у 1989 г. у Вёсцы Турэц Полацкага раёна ад А. Р. Сцежкінай, якая дванаццаць гадоў была за «матку». Яны змешчаны ў томе «Жаніцьба Цярэшкі» (серыя «Беларуская народная творчасць») [3, с. 96 – 98]. «Палітычныя бацькі» былі маладзейшыя, а «эканамічныя старэйшыя». З запісу вынікае, што толькі гэтыя дзве пары з’яўляліся ў дадзенай вёсцы бацькамі. Як паведамляла інфарматар, ролю «эканамічных бацькоў» адыгрывалі І. А. Свірко, з якім яна «жаніла Цярэшку», і М. І. Дубоўскі ў пары з Е. С. Парчынскай. А вось хто выконваў функцыі «палітычных бацькоў», яна не паведаміла.

У падсумаванне адзначым наступнае. Калядная гульня «Жаніцьба Цярэшкі» на ўласна беларускіх землях хоць і лакалізуецца ў паўночна-заходнім рэгіёне Беларусі, але не выступае выключнай з’явай сярод гульняў шлюбнай скіраванасці. Паколькі традыцыйная народная культура грунтуецца на глебе традыцыйных працоўных заняткаў чалавека ў канкрэтнай мясцовасці, то гульні моладзі шлюбнага ўзросту ў сваіх стрыжнявых момантах не толькі супадаюць, але і паўтараюцца. Галоўнай функцыяй дзей падобнага характару з’яўляецца падрыхтоўка маладых людзей да будучага самастойнага сямейнага жыцця. Іх гульнявая скіраванасць, з аднаго боку,

дапамагала маладым людзям лепш прыгледзецца адзін да аднаго, з другога – павінна была паспрыяць і надаць пазітыўны штуршок абуджэнню прыродных сіл. Няхай сабе сямейная пара і гульнявая, але менавіта маладая сям'я давала пачатак новаму жыццю. І найперш менавіта ў гэтым бачыцца глыбокі філасофскі змест падобных моладзевых шлюбных ігрышчаў, які крышталізаваўся і шліфаваўся на працягу тысячагоддзяў. Не заўсёды гульнявая сямейная пара станавілася рэальнай, але здаралася і так, што менавіта ўдзел у такіх гульнях якраз і прыводзіў да з'яўлення новай паўнавартаснай сям'і.

Аналіз уласна беларускага і сібірскага матэрыялу дазваляе зрабіць выснову пра агульныя ідэнтыфікацыйныя нормы моладзі шлюбнага ўзросту. І ў трансгранічнай прасторы захоўваліся тыя фундаментальныя заканамернасці для гульняў падобнай скіраванасці, якія сфарміраваліся на мацярынскіх землях. «Жаніцьба Цярэшкі», як і любая іншая гульня шлюбнага характару, пацвярджае той неабвержны факт, што ў аснове кожнай этнічнай культуры ляжаць агульныя нормы, скіраваныя на працяг чалавечага роду.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Барташэвіч, Г. А. Матывы шлюбу ў зімовых абрадах і паэзіі / Г. А. Барташэвіч // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1988. – № 4.
2. Валодзіна, Т. «Цярэшка – святое дзела»: «Жаніцьба Цярэшкі» на Лепельшчыне (паводле сучасных запісаў) / Т. Валодзіна. – Віцебск : Віцебская абласная друк., 2010. – 120 с.
3. Жаніцьба Цярэшкі / уклад. тэкстаў, уст. арт., камент. Л. М. Салавей ; уклад., сістэм. і расшыфроўка муз. матэрыялу, уст. арт., камент. І. Д. Назінай. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 519 с.
4. Земляробчы каляндар. Абрады і звычаі / уклад., класіф., сістэм. матэрыялаў, камент. А. І. Гурскага ; уст. арт. А. І. Гурскага, А. С. Ліса ; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 405 с.
5. Золотова, Т. Н. Традиционный праздничный календарь восточнославянского населения Зауралья и Западной Сибири : научно-популярное издание / Т. Н. Золотова – М. : Ин-т наследия, 2017. – 286 с.
6. Мясникова, С. А. Белорусская святочная игра «Женитьба Терешки» в Омском Прииртышье: бытование и фиксация / С. А. Мясникова // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2016. – № 4. – С. 74 – 80.
7. Мяснікова, С. А. Прынцыпы складання сістэматычнага паказальніка зместавых элементаў песень абраду-гульні «Жаніцьба Цярэшкі» / С. А. Мяснікова // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні / гал. рэд. Т. Валодзіна. – Мінск, 2020. – Вып. 13. – С. 136 – 158.

8. Фёдоров, Р. Ю. Маркеры этнокультурной идентичности в календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев / Р. Ю. Фёдоров // Вестник славянских культур. – 2020. – Т. 55. – С. 21 – 33.

9. Фурсова, Е. Ф. Зимние обычаи и обряды новогодья / Е. Ф. Фурсова // Календарные обычаи и обряды восточнославянских народов Новосибирской области как результат межэтнического взаимодействия (к. XIX – XX в.). Ч. 1. Обряды и обычаи зимне-весеннего периода. – Новосибирск, 2002. – С. 87 – 170.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу молодёжной игры брачной направленности «Женитьба Терешки», которая рассматривается с учётом собственно белорусского и сибирского материала в сравнительно-сопоставительном плане.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the youth game of marriage orientation «Tereshka's Marriage». In this material, this game is considered taking into account the actual Belarusian and Siberian material in a comparative and comparative terms.

***Шарая О. Н.***

# СЕМЕЙНАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛОРУСОВ И ЕЁ СИНКРЕТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Семейная религиозность была одним из факторов, влияющих на формирование культурной идентичности сельского населения Беларуси, что нашло отражение в календарных народных обрядах. Обряд – форма социально санкционированного поведения, сложившаяся исторически, в соответствии с установленным образцом и через традиционные символические действия выражающая связь субъекта с системой ценностей и социальных отношений, что выделяет его в особую форму поведения по сравнению с повседневными действиями [8, с. 31]. Исторически сложившиеся календарные праздники – культурный феномен с особой значимостью для общества. Календарный праздник – ежегодно повторяющийся исторически приуроченный к конкретным датам календаря временной период, отличающийся особым значением от повседневности и установленных обычных выходных (непраздничных дней), семантика и нормы празднования которого признаются в обществе традиционными [11, с. 580; 12, с. 455]. Календарные праздничнообрядовые традиции включают семантическое ядро и ряд составляющих, соотнесённых с этим ядром, образующих единый комплекс. Семантическое яд-

ро празднично-обрядовой традиции обладает большой устойчивостью, сохраняя ценностную компоненту праздника, прочно связанную с исторически сложившейся обрядовой традицией [12, с. 456 ].

Как показывает анализ, в XIX – начале XX в. у белорусов в празднично-обрядовом комплексе важное значение имела традиция семейного празднования. Соотнесённые со временем христианского праздника некоторые традиционные обряды в локальных и региональных вариантах имели свои особенности и не были непосредственно связаны с семантикой христианской традиции празднования.

Один из главных годовых праздников церковного и народного календаря – Рождество. Рождественская традиция в восточноевропейском регионе характеризуется сочетанием христианских праздников и компонентов, представляющих архаическую традицию. Христианская традиция представлена в праздничных богослужениях в церкви. Посещение церковной рождественской службы для верующих – важная и обязательная составляющая этого праздничного периода.

Для рождественского периода, в соответствии с народной традицией, особое значение имел канун праздника Рождества Христова – ритуальная семейная трапеза в доме. Ужин в кругу семьи являлся органической составляющей празднования и имел сакральный характер. При этом участники придерживались ряда традиционных правил. Старший член семьи был во главе праздничной церемонии в доме накануне Рождества, читал молитву, молилась вся семья. В ритуалах семейного ужина в канун Рождества у белорусов представлен архаический пласт традиционных верований. Для рождественского ужина белорусов в разных локальных традициях, как и для календарных поминальных обрядов, было характерно использование поминальных блюд, прежде всего кутьи, приглашение старшим в доме невидимых гостей на ужин, для чего могли открывать окна, двери [7, с. 174].

В локальных традициях белорусов известны Дзяды перед Рождеством: «На год шты́ры: пэ́рэд Пылы́повкою, пэ́рэд Роздво́м, пэ́рэд Вэлі́коннем, пэ́рэд Тру́йцою» (зап. в д. Городная Столинского р-на Брестской обл.) [7, с. 147]; «То ж тры ра́зы. Пэ́рэд Рожэство́м одны́, а другы́е – пэ́рэд Посто́м Вэлы́кым, а трэ́йті – пэ́рэд Тру́йцою» (зап. в д. Вяз Пинского р-на Брестской обл.) [1].

В результате полевых исследований были получены новые данные, которые свидетельствуют о хорошей сохранности до последнего времени в За-

[1] В статье использованы материалы, полученные автором в результате полевых исследований. Эти материалы приводятся далее без указания на то, что они были собраны автором.

падном Полесье традиции посещения могил предков на первый день Рождества. Микроареал данной традиции зафиксирован нами в сёлах Рудня, Краи, Речки Ивацевичского района; Пучины Пинского района Брестской области. Как отмечали информанты в селе Рудня Ивацевичского района Брестской области, «На мóгліца … на пéрвы дэнь Рожэствá ходы́лі і тэпэ́р хóдять, рáнэнько до сні́дання ідэ́м, Бóгу мóлімса і лóжым там покóйнікам шчо удóма у нас éстека» [7, с. 105].

В прошлом патрилинейные родовые группы имели свои места на кладбище: могилы располагались в соответствии с семейно-родовыми группами. Как свидетельствуют информанты в Западном Полесье, «на стары́х мóглыцах лэжы́ть рід, усі́-усі́ по порáдочку» (зап. в д. Тышковичи Ивановского р-на Брестской обл.), «хороны́лы кóло рі́ду» (зап. в д. Паре Пинского р-на Брестской обл.); «Род хороны́вса рáзом. Кáжны должóн пылновáты свогó учáстка» (зап. в д. Остров Пинского р-на Брестской обл.); «Воны́ там рáзом усі́. Кáжын кай свойі́х лэжы́ть. Род кладэ́цца. Кáжны старáецца кóло свойі́х» (зап. в д. Мокрая Дуброва Пинского р-на Брестской обл.).

Традиционные семейные ритуалы были связаны с народной архаической традицией, но также включали христианские элементы.

Для православной традиции характерно несколько календарных поминальных дат, тогда как у католиков поминальная конфессиональная традиция ограничивается датами начала ноября. Кроме частных поминок, связанных со смертью человека, православная церковь установила дни торжественного, всеобщего, вселенского поминовения умерших. Совершаемые при этом панихиды называются вселенскими, а дни, в которые совершается поминовение, – вселенскими родительскими субботами. В кругу богослужебного года к таким дням общего поминовения относятся: суббота мясопустная; суббота Троицкая; Родительские субботы 2-й, 3-й и 4-й седмиц святой Четыредесятницы; Радуница; Дмитриевская суббота; День усекновения главы Иоанна Крестителя; День победы в Великой Отечественной войне. П. Флоренский отмечал, что культ предков – один из элементов, которые легли в основу русского православия (другие элементы: греческая вера, принесённая священниками Византии; славянское язычество, которое встретило это новую веру; русский народный характер, который по-своему принял византийское православие и переработал его в своём духе) [2, с. 640].

Установление церковью вселенских родительских суббот в кругу богослужебного года показывает, как через конфессиональную традицию осу-

ществляется легитимизация в обществе форм календарного почитания умерших [7, с. 204]. Высшая ценностно-нормативная система не упразднила до конца предшествующую ей систему, а вобрала её в свою сферу, видоизменив её как самостоятельное целое [7, с. 204]. Память об умерших, молитвы о них занимают важное место в частных богослужениях. В соответствии с верованиями Православной церкви молитвы потомков о своих умерших предках помогают им в ином мире.

Троица – один из важнейших христианских праздников. Со временем его проведения соотносится народная традиция, с характерными для неё обрядами и представлениями. В первую очередь речь идёт о традиционной культуре православного сельского населения Беларуси, её региональных и локальных проявлениях. Время проведения многих народных обрядов, приуроченных к Троице, зависело от времени проведения этого христианского праздника, которое не является постоянным из года в год. Не совпадает время проведения православной и католической Троицы.

Накануне праздника Троицы в храмах совершается всенощное бдение, в день праздника – литургия, затем начинается вечерня, на которой прославляется сошествие Святого Духа. В православной традиции суббота накануне праздника Троицы является одной из вселенских родительских суббот.

Календарный обрядовый комплекс, приуроченный к празднику Троицы, в традиционной культуре белорусов не является гомогенным и характеризуется региональным и локальным разнообразием. В локальных традициях белорусов в троицкий период не только украшали зеленью дома накануне Троицы, но также посещали могилы предков, куда приносили троицкую зелень.

В Западном Полесье в границах Пинщины исторической в троицкий период основным днём посещения кладбища был четверг после Троицы («Навска Трыйца», «Намська Труйца», «Труйца умэрлых», «Сухы чэтвэр» и др.). В некоторых локальных традициях на кладбище несли ветви деревьев, аир: «На На́вску Тры́йцу занэсла́ голы́нку клё́ну, голынкы́ зэлё́ны – гэ́то йіх Тры́йца, мё́ртвых Тры́йца» (зап. в д. Жолкино Пинского р-на Брестской обл.); «По́сле Тру́йцы шлы, нэслы́ клюн, бэро́зу і ду́ба. За́йдэш да на могы́лку наты́каеш. У чэтвэ́р. Сухы́ чэтвэ́р» (зап. в. д. Вяз Пинского р-на Брестской обл.); «На́вська Тры́йца – ма́ртвых Тры́йца. На На́вську Тры́йцу ла́паху поло́жать на могы́лу у нога́х» (зап. в д. Ладорож Пинского р-на Брестской обл.).

В Западном Полесье в современном ареале обряда «вождения Ку́ста» лишь в некоторых локальных традициях посещали кладбище в первый и второй день Троицы. Интерес представляют данные, зафиксированные нами в 1991 г. в южной части ареала обряда «вождения Ку́ста» на Украине, которые свидетельствуют о том, что на первый день Троицы, перед «вождением Ку́ста», посещали кладбище, а также о локализации зелени в доме и на могилах [5, с. 71; 7, с. 95].

Ареал обряда «вождения Ку́ста» соотносится с территорией расселения дреговичей [3, с. 80]. В статье «Семантыка абраду “ваджэнне Куста”» рассматривалась позиция авторов, которые считали, что обряд Куста связан с культом предков и культом растительности, но в первую очередь подчёркивали связь данного обряда с культом растительности [5, с. 72]. Однако в 1995 – 1996 гг. нами был сделан вывод, что идея культа рода, «родового единства, включая живых и умерших, в ритуале Куста является определяющей» [4, с. 10; 5, с. 72, 76]; «через исполнение обряда в древности происходило соединение двух частей рода – тех поколений, которые живут, и тех, что уже умерли» [4, с. 11; 5, с. 76]. Обращение к предкам должно было обеспечить весь комплекс условий, необходимых для жизнедеятельности рода [4, с. 11; 5, с. 76]. В обряде «вождения Ку́ста» в образно-символической форме отражено единство рода – связь его ушедших и живущих поколений [7, с. 122]. В мировосприятии членов родовой общности в период доминирования архаической социальности род рассматривался состоящим из двух частей – живущих и умерших родственников по мужской линии. Обязательным для такого социального устройства было единство территории, кровно-родственных связей и семейной религии [7, с. 210].

В монографии автора «Ценностно-нормативная природа почитания предков» отмечалась важность перехода к пашенному земледелию, а также связанные с этим изменения модели гендерной стратификации [7, с. 85 – 86]. В культурах пашенного земледелия господствовала патриархальная модель, патрилинейность и патрилокальность. В эпоху пашенного земледелия сформировалась система родства, основанная на наследовании по мужской линии [7, с. 86].

Отражённые в традиционной культуре народные представления, выражающие идею культа рода, связаны с архаическими формами патриархальной семейно-родственной организации, что подтверждается на примере Западного Полесья, где сохранение архаических обрядов с элементами, представляющими идею культа рода, коррелирует с такой формой кровнород-

ственной организации патрилинейной родовой общности как дворища [6, с. 6, 29; 7, с. 74 – 91, 125 – 126, 208, 210], которые долго сохранялись на этой территории в прошлом, а также с распространением неразделённых патриархальных семей до начала XIX в. [6, с. 6, 29; 7, с. 210].

На основе изучения конкретных ритуалов (в сочетании вербальных, акциональных, темпоральных и других компонентов) показано, что культу предков как форме религии у восточных славян предшествовал культ рода [6, с. 4]. Через систему ритуалов родовая религиозно-этическая система ценностей регулировала всю сферу внутренних отношений рода. В народных традиционных представлениях почитание предков подразумевало возможность последних активно влиять на жизнь своих потомков [6, с. 28; 7, с. 204 – 205].

Календарный обряд почитания предков «Дзяды» занимал особое место в традиционной культуре белорусов. В локальных вариантах обряд «Дзяды» характеризовался отличиями: дифференциацией по времени проведения, количеству раз проведения обряда в течение года и другими. При сохранении архаической сущности обряда «Дзяды», совершаемого в доме, значительную роль в нём играли христианские элементы: иконы, христианские молитвы, зажжённая свеча. Но лейтмотивом обряда, его архаической и наиболее значимой частью было ритуальное приглашение душ умерших семейно-родовых предков, называемых «Дзядами», в дом на торжественный семейный обрядовый ужин, включающий символическое жертвоприношение родовым предкам.

Во время обрядового поминального ужина в субботу вечером перед Троицей, троицкая зелень уже присутствовала в доме: «…дому быў нададзены святочны выгляд: падлога чыста памыта і засцелена аерам, звонку ўваход быў упрыгожан маладымі бярозкамі» [1, с. 188 – 189]. В Крупском районе Минской области троицкие «Дзяды» были похожи на те, что справлялись в другие времена, с той лишь разницей, что «ў дадатак гаспадыня ўпрыгожыла хату і падворак “маем” – галінкамі бярозы, клёну, арабіны і арэшніку» [1, с. 181].

В локальных традициях Подвинья перед «Дзядами», в том числе и перед «Дзядами» накануне Троицы, топили баню. Согласно данным, полученным нами в результате полевых исследований, информанты отмечают: «Лазню тапілі. На палок баначку з вядзёркам паставяць і венічак маленькі паложуць. Эта Дзяды прыдуць. Нябожчыкі прыдуць мыцца» (зап. в д. Ветахмо Докшицкого р-на Витебской обл.); «Тапілі. І кажуць адходзючы:

“Ну прыхадзіце, Дзяды. Вады асталося. Прыхадзіце, мыйцеся!”» (зап. в д. Матеевцы Докшицкого р-на Витебской обл.).

С поминальной семантикой Дзядоў были связаны молитвенные поминовения умерших предков старцами, посещение которыми домов сельских жителей накануне календарных праздников широко распространено в народной традиции. Поимённые поминовения умерших родственников старцами по форме напоминают церковные поминовения, однако содержание общей поминальной песни, исполняемой старцами, ближе к народным представлениям об отношениях с родовыми предками [7, с. 213; 10, с. 328 – 329].

Ритуалы культа предков обязательно включали в себя принесение символических жертвоприношений, основанных на народных представлениях о возможности родовых предков влиять на жизнь своих потомков. Распространение в прошлом патрилинейно-комплексных семей было определяющим фактором, который повлиял на сохранение в традиционной культуре народов Восточной и Юго-Восточной Европы практик, связанных с культом предков [9, с. 327, 332].

Анализ особенностей традиционной семейной религиозности белорусов в контексте таких календарных празднично-обрядовых комплексов, как Рождество и Троица, а также некоторых локальных архаических календарных обрядовых практик показал, что семейная религиозность в традиционной культуре белорусов имела синкретический характер.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / уклад., уст. арт., камент. У. А. Васілевіча ; арт., сістэм., камент. напеваў Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 615 с.

2. Флоренский, П. А. Православие / П. А. Флоренский // Сочинения : в 4 т. / П. А. Флоренский ; сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачёва), П. В. Флоренского, М. С. Трубачёвой. – М., 1994. – Т. 1. – С. 638 – 662.

3. Шарая, В. М. Арэальнае вывучэнне з’яў духоўнай культуры беларусаў / В. М. Шарая // Весці Акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 1995. – № 2. – С. 78 – 85.

4. Шарая, В. М. Вясенне-летні цыкл абрадавай паэзіі Піншчыны (узроўні прасторава-часавых адносін) : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.09 / В. М. Шарая ; АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 1995. – 20 с.

5. Шарая, В. М. Семантыка абраду «ваджэнне Куста» / В. М. Шарая // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 1996. – № 4. – С. 69 – 76.

6. Шарая, В. М. Ушанаванне продкаў у традыцыйнай культуры: семантыка, аксіялогія, трансфармацыя : аўтарэф. дыс. … д-ра філал. навук : 10.01.09 / В. М. Шарая ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2002. – 38 с.

7. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.

8. Шарая, В. М. Традыцыйны каляндарны абрад: тэарэтыка-метадалагічныя аспекты даследавання / В. М. Шарая // Матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай стагоддзю з дня нараджэння акадэміка П. Ф. Глебкі / рэдкал.: П. Г. Нікіценка [і інш.]. – Мінск, 2006. – С. 31 – 36.

9. Шарая, В. М. Родавая свядомасць у традыцыйнай духоўнай культуры народаў Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы / В. М. Шарая // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XIV Міжнар. з’езд славістаў, Охрыд, 2008 г. : даклады беларускай дэлегацыі / НАН Беларусі ; Беларускі камітэт славістаў. – Мінск, 2008. – С. 321 – 334.

10. Шарая, В. Каляндарныя абрады ўшанавання продкаў у традыцыйнай культуры беларусаў: праблемы і перспектывы даследавання / В. Шарая // Acta Albaruthenica. – Warszawa, 2018. – T. 18. – S. 317–332.

11. Шарая, О. Н. Рождественско-новогодняя празднично-обрядовая традиция белорусов в научных работах XIX – XX вв. / О. Н. Шарая // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт. / гал. рэд. А. І. Лакотка ; НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. – Мінск, 2021. – Вып. 2. – С. 577 – 581.

12. 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.

РЕЗЮМЕ

В статье представлен анализ традиционной семейной религиозности белорусов. Особенности традиционной семейной религиозности белорусов рассмотрены в контексте таких календарных празднично-обрядовых комплексов, как Рождество и Троица, а также на примере локальных архаических календарных обрядовых практик. Показано, что семейная религиозность в традиционной культуре белорусов имела синкретический характер.

SUMMARY

Traditional family religiosity of Belarusians is analyzed in the paper. Several features of the Belarusian’s traditional family religiosity are considered in the context of such calendar festive and ritual complexes as Christmas and the Trinity, as well as on the example of local archaic calendar ritual practices. It is shown that family religiosity in the traditional culture of Belarusians had a syncretic character.

*Шэвердак Д. С.*

# БЕЛАРУСКІ ТРАДЫЦЫЙНЫ КІРМАШ: ГІСТОРЫЯ ЭТНАГРАФІЧНАГА ВЫВУЧЭННЯ 2-Й ПАЛОВЫ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт*
*(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2022)*

У айчыннай гістарыяграфіі 2-й паловы XIX – пачатку XX ст. беларускі кірмаш як асобная навуковая праблема даследавання не вылучаўся.

У дадзеным артыкуле аналізуюцца працы, у якіх змешчаны апісанні беларускіх кірмашоў 2-й паловы XIX – пачатку XX ст., што будзе карысным даследчыку пры вывучэнні дадзенай праблемы.

Усе звесткі, якія датычацца беларускіх кірмашоў, умоўна можна падзяліць на некалькі тэматычных груп. Да першай групы адносяцца статыстычныя даныя, якія змяшчаюць інфармацыю аб колькасці кірмашоў у год па асобных паветах, губернях, звесткі аб грашовым абарачэнні кірмашоў, спецыялізацыі таргоў (прадукцыі на продаж). Да другой групы належаць звесткі аб удзельніках кірмашоў – іх нацыянальнай прыналежнасці і побыце, удзеле ў кірмашовым асяроддзі. У трэцюю групу ўключана інфармацыя аб гульнёва-забаўнай праграме кірмашоў: кірмашовым тэатры, забавах і іншым.

Найбольш аб'ёмнай з'яўляецца першая група (статыстычныя матэрыялы), якая сфарміравалася як вынік дзейнасці губернскіх статыстычных камітэтаў, што амаль кожны год друкавалі «Памятные книжки» па кожнай губерні. Аўтары пры падачы інфармацыі пра прадстаўнікоў розных этнічных груп Беларусі (у першую чаргу яўрэяў і цыганоў), амаль заўсёды ўзгадвалі кірмашы як адно з месцаў іх прафесійнай дзейнасці.

У 1853 – 1855 гг. выйшла серыя нарысаў П. М. Шпілеўскага «Путешествие по Полесью и Белорусскому краю» [13], дзе разгледжана гісторыя, геаграфія, сучаснае на той момант жыццё беларускага селяніна. Галоўнае месца займаюць сведчанні, якія П. М. Шпілеўскі самастойна збіраў ці назіраў падчас свайго падарожжа. Гэта звесткі аб кірмашах і архітэктуры мястэчак і гарадоў, іх насельніцтве, жыллі і вядзенні сельскай гаспадаркі сялян, хваробах і клопатах і іншае. Так, аўтар маляўніча апавядаў аб Міхайлаўскім кірмашы ў Нясвіжы, яго ўдзельніках (адкуль і хто прыехаў), таварах, якімі гандлявалі, асобная ўвага надавалася забаўным дзеям, галоўнымі асобамі якіх з'яўляліся цыганы. П. М. Шпілеўскі таксама ўзгвадваў Мікалаеўскія кірмашы ў Міры, адметнымі асаблівасцямі якіх называў тое, што асноўнымі

гандлярамі з'яўляліся цыганы, а таварам – коні. У нарысе, прысвечаным Мінскай губерні, аўтар падрабязна апісаў гарадскія кірмашы-«кантракты»: геаграфію ўдзельнікаў, пералік тавараў, баўленне часу (карнавал, тэатр, выступленні артыстаў). Апошнімі кірмашамі, якія апісваў П. М. Шпілеўскі, з'яўляліся барысаўскія. Аўтар даў пералік асноўных тавараў, удзельнікаў, прааналізаваў уплыў яўрэяў на кірмашовы гандаль у Барысаве, вызначыў асаблівасць аднаго з кірмашоў – гандаль коньмі, што прадугледжваў удзел розных слаёў насельніцтва.

«Вандроўкі па маіх былых ваколіцах» – праца беларускага публіцыста і этнографа У. Сыракомлі, выдадзеная ў 1853 г. [12]. Аўтар ўзгадаў кірмаш у Нясвіжы, даў інфармацыю аб нацыянальным складзе ўдзельнікаў: «Наплыў людзей розных класаў і краёў, змяшанне, як у той Вавілонскай вежы, моў, крыкі і абрыўкі фраз на розных мовах – яўрэйскай, нямецкай, польскай, рускай і кухоннай французскай, гукі арганіка, спеў жабракоў, цыгарэтны дым – усё, як на кожным нашым кірмашы» [12, с. 82]. У. Сыракомля вылучыў характэрную рысу кірмашу ў Нясвіжы – гэта магчымасць убачыць палешукоў, якія прыкметна адрозніваліся ад мясцовага насельніцтва. Далей аўтар узгадаў два кірмашы ў Койданава, а затым паспрабаваў растлумачыць прычыну іх заняпаду. Павелічэнне колькасці яўрэйскага насельніцтва, што прывяло да з'яўлення новых крам, амаль знішчыла кірмашовы гандаль у мястэчку.

У 1854 г. выйшаў другі выпуск «Этнографического сборника Императорского Русского географического общества». У ім змешчаны артыкул «Быт белорусских крестьян» М. Анімеле [2]. На працягу некалькі гадоў ён збіраў этнаграфічныя звесткі аб побыце беларускіх сялян Себежскага павета (зараз частка Віцебскай вобласці). М. Анімеле падрабязна апісаў, як праходзілі «ярмонкі» на гэтай тэрыторыі: у якіх месцах і чаму ладзілі кірмашы; якія тавары набывалі мужчыны і жанчыны; як музыканты забаўлялі публіку; якія гульні сустракаліся на мясцовых кірмашах, дзеля чаго маладыя дзяўчаты і іх маці, а таксама хлопцы наведвалі кірмашы; якія дробныя злачынствы адбываліся падчас гулянняў. Дадзены артыкул з'яўляецца адным з найбольш каштоўных з-за колькасці і якасці інфармацыі адносна беларускіх кірмашоў.

Беларускім землям прысвечана праца М. В. Без-Карніловіча «Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся», надрукаваная ў 1855 г. [3]. Аўтар узгадаў найбольш буйныя населеныя месцы Беларусі. М. В. Без-

Карніловіч у шэрагу выпадкаў пры апісанні населеных пунктаў прыводзіў звесткі аб наяўных кірмашах, часе іх правядзення, асноўных таварах. Пры разглядзе этнічных груп, якія пражывалі на тэрыторыі Беларусі, аўтар апісаў іх асноўныя заняткі. Так, у яўрэяў гэта гандаль, у тым ліку на кірмашы, а ў цыганоў прафесійнай дзейнасцю з'яўлялася варажба, гандаль коньмі, музычныя і танцавальныя выступленні і іншае.

Сведчанні адносна забаўнай праграмы кірмашоў змешчаны ў артыкуле А. Кіркора «Этнографический взгляд на Виленскую губернию», надрукаваным ў «Этнографическом сборнике Императорского Русского географического общества» ў 1858 г. [4]. Аўтар разгледзеў гульні і забавы розных узроставых груп, якія сустракаліся на мясцовых кірмашах.

Шэраг прац быў падрыхтаваны А. М. Семянтоўскім. У 1862 г. выйшла «Статистическое описание Витебской губернии в лесном отношении, составленное и. д. витебского губернского лесничего, капитаном Сементовским» [10], дзе змешчаны пералік тавараў дрэваапрацоўкі, якія прызначаліся для продажу на кірмашах. У 1872 г. была надрукавана кніга А. М. Семянтоўскага «Этнографический обзор Витебской губернии» [11]. Аўтар апісаў асноўныя заняткі цыган на кірмашах, а таксама прааналізаваў ролю яўрэяў у кірмашовым гандлі Віцебскай губерні.

У 1867 г. убачыла свет праца «Памятная книжка Витебской губернии на 1867 г.» [8]. У статыстычным раздзеле змешчаны артыкул А. М. Семянтоўскага «О ярмарках в Витебской губернии», у якім аўтар разгледзеў гісторыю паходжання і ўзнікнення кірмашоў на тэрыторыі Беларусі. А. М. Семянтоўскі ўпершыню даў вызначэнне паняццю «кірмаш» – «храмовый праздник», а таксама паспрабаваў ацаніць уплыў кірмашоў на народную маральнасць. У артыкуле асобна па кожным павеце Віцебскай губерні прадстаўлены падрабазныя звесткі аб месцах і часе правядзення кірмашоў, галоўныя прадметы гандлю, грашовае абарачэнне. У этнаграфічным раздзеле размешчаны артыкул Ф. Сярэбранікава «О народных праздниках Себежского уезда», дзе разглядаюцца асноўныя народныя святы, у тым ліку і кірмашы беларусаў Віцебшчыны. Аўтар апісаў тавары, найбольш папулярныя сярод сялян Себежскага павета, пастаянных удзельнікаў кірмашоў – цыганоў – і іх дзейнасць у кірмашовым ассяроддзі. Асобная ўвага нададзена жабракам, прыведзены тэксты іх малітваў.

Ю. Ф. Крачкоўскі ў 1874 г. падрыхтаваў да друку «Быт западно-русского селянина» [5], у якой на падставе палявых матэрыялаў усебакова разгледжана жыццё беларусаў, у тым ліку і кірмашовыя святы. Так,

Ю. Ф. Крачкоўскі апісаў кірмаш у Дзісенскім павеце Віцебскай губерні: як быў арганізаваны сялянскі быт падчас кірмашу, хто прыязджаў і чым гандлявалі, што куплялі і іншае.

Пад рэдакцыяй А. С. Дэмбавецкага ў 1882 г. выходзіць праца «Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях...» [7]. У этнаграфічным раздзеле размешчаны песні сялян, якія выконваліся падчас кірмашоў. Таксама аўтар узгадаў стараверaў і цыганоў, якія прымалі актыўны ўдзел у кірмашовых дзеях.

З 1892 г. пачала выходзіць серыя нарысаў беларускага этнографа і фалькларыста М. Я. Нікіфароўскага «Очерки Витебской Белоруссии» [6]. У першым нарысе «Старцы» аўтар даў апісанне такой з'явы, як жабрацтва. Асаблівую каштоўнасць мае інфармацыя аб «кірмашовых старцах» – людзях, якія жабравалі толькі на кірмашах. Акрамя агульных звестак аб быце жабракоў і формах жабрацтва, у нарысе аўтар прывёў яскравае апісанне «хожалого старца» Сумона-сляпея, а таксама апублікаваў рэдкія ўзоры жабрацкіх песен. На прыкладзе Сумона можна даведацца аб быце «кірмашовых старцаў» па-за кірмашовымі святамі, як праходзіў працэс выпрошвання міласціны, як ставіліся да жабракоў у сялянскім грамадстве, якія ўзаемаадносіны былі у іх паміж сабой. Апавяданне пра вандроўкі і побыт гэтага жабрака дае магчымасць даследчыку скласці агульную карціну жыцця і дзейнасці беларускіх кірмашовых жабракоў. Каштоўным з'яўляецца таксама нарыс «Дударь и скрипач», дзе М. Я. Нікіфароўскі апісвае не толькі сам інструмент і спосаб яго вырабу, але і дзейнасць прафесійных дудароў і музыкантаў падчас кірмашоў. Прыводзіцца падрабязная інфармацыя, як і чым плацілі музыкам за іх выступленні, разгледжаны паводзіны дудароў і скрыпачоў у кірмашовым ассяроддзі. У нарысе «Питущие и пропойцы» змешчаны звесткі пра баўленне часу ў карчме падчас кірмашу.

У 1907 г. убачыла свет праца этнографа і краязнаўца К. Ц. Анікіевіча «Сенненский уезд Могилёвской губернии» [1]. Дадзеная кніга не змяшчае падрабязнай інфармацыі па арганізацыі і правядзенні кірмашоў, але аўтар пры апісанні этнічных груп, якія пражывалі на тэрыторыі Сенненскага павета, даў звесткі аб удзеле цыганоў у кірмашах. К. Ц. Анікіевіч апісаў асноўныя заняткі жанчын (варажбу па руцэ і на картах, выпрошванне міласціны) і мужчын (гандаль коньмі, лекаванне коней і знахарства). У

раздзеле, дзе апісваюцца асноўныя населеныя пункты павета, прыводзяцца звесткі па колькасці і часе правядзення кірмашоў у гэтых мясцінах.

Такім чынам, асобных прац, прысвечаных кірмашам, у гістарыяграфіі 2-й паловы XIX – пачатку XX ст., у тым ліку беларускай, не існавала. Асобныя тэмы разглядаліся фрагментарна, без паглыблення ў праблему. Найбольш распрацаваным з'яўляецца статыстычны падыход, аднак для асэнсавання феномена беларускага традыцыйнага кірмашу і разгляду яго эвалюцыі наяўных прац недастаткова, што робіць дадзеную тэму актуальнай для будучых даследаванняў.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Аникиевич, К. Т. Сенненский уезд Могилёвской губернии: опыт описания в географическом, историческом, этнографическом, бытовом, промышленном и статистическом отношениях, с картой уезда, схемой двух озер и рисунками в тексте / К. Т. Аникиевич. – Могилёв : Изд. Могилёвского губернского статистического комитета, 1907. – 148 с.
2. Анимелле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимелле // Этнографический сборник Императорского Русского географического общества. – СПб., 1854. – Вып. 2. – С. 111 – 268.
3. Без-Корнилович, М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся / М. О. Без-Корнилович. – СПб. : Тип. III отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1855. – 355 с.
4. Киркор, А. Этнографический взгляд на Виленскую губернию / А. Киркор // Этнографический сборник Императорского Русского географического общества. – СПб., 1858. – Вып. 3. – С. 115 – 276.
5. Крачковский Ю.Ф. Быт западно-русского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Изд-во Имп. общ-ва истории древностей России при Московском ун-те, 1874. – 212 с.
6. Никифоровский, Н. Я. Очерки Витебской Белорусии / Н. Я. Никифоровский ; авт. предисл., сост. А. П. Ващенко. – Минск : Беларусь, 2019. – 271 с.
7. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях... : в 3 кн. / под ред. А. С. Дембовецкого. – Могилёв-на-Днепре : Тип. Губернского правления, 1882. – Кн. 1. – 784 с.
8. Памятная книжка Витебской губернии на 1867 год / Витебский губернский статистический комитет. – Витебск : Тип. К. Вульфа, 1867. – 457 с.
9. Романов, Е. Р. Общий очерк Витебской губернии. Оттиски из Памятной книжки Витебской губернии на 1898 год / Е. Р. Романов. – Витебск : Губернская тип., 1898. – 308 с.

10. Сементовский, А. М. Статистическое описание Витебской губернии в лесном отношении / А. М. Сементовский. – СПб. : Тип. т-ва «Общественная польза», 1862. – 104 с.

11. Сементовский, А. М. Этнографический обзор Витебской губернии / А. М. Сементовский. – СПб. : Тип. М. Хана, 1872. – 69 с.

12. Сыракомля, У. Вандроўкі па маіх былых ваколіцах: успаміны, даследаванні гісторыі і звычаяў / У. Сыракомля. – Мінск : Полымя, 1992. – 159 с.

13. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск : Полымя, 1992. – 250 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется история изучения белорусских традиционных ярмарок 2-й половины XIX – начала XX в. Автором проанализированы работы, в которых есть сведения по данной проблеме, определена степень её изученности.

SUMMARY

The article examines the history of the study of Belarusian traditional fairs of the second half of the XIX – early XX centuries. The author of the article has studied the publications which contain the information on this issue, as well as has determined the degree of study of the theme based on the analysis.

# РАЗДЗЕЛ IV
# ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

***Барвенава Г. А.***

## РЭЧЫ З МАЁНТКА АНЕЛІН КАЛЯ БЫХАВА Ў ЭТНАГРАФІЧНЫМ МУЗЕІ Ў ПОЗНАНІ

*Нацыянальны музей у Познані*

*(Паступіў у рэдакцыю 04.03.2022)*

У Нацыянальным музеі ў Познані, у яго аддзеле «Этнаграфічны музей» (Muzeum Etnograficzne Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu), захоўваюцца калекцыі рэчаў з усіх куткоў Еўропы, а таксама з Афрыкі, Азіі, Амерыкі, Аўстраліі і Новай Гвінеі [4].

У розных месцах Еўропы цікавасць да этнаграфіі, этнаграфічных рэчаў, утварэнне прыватных калекцый і музейных збораў актывізаваліся ў канцы XIX – пачатку XX ст. Нагадаем зборы Івана і Антона Луцкевічаў (Віленскі музей старажытнасцяў, 1855 г.), працу ў пачатку XX ст. Вацлава Ластоўскага і іншых супрацоўнікаў Беларускага дзяржаўнага музея, Інстытута беларускай культуры, Беларускай акадэміі навук і многіх іншых рупліўцаў Беларусі і беларускага мастацтва. У той самы час на тэрыторыі Вялікапольсцы, у Познані, дзве жанчыны, Гелена Ціховіч (Helena Cichowicz) і яе дачка Веслава (Wiesława), актыўна заняліся камплектаваннем этнаграфічных збораў. Яны аб’ехалі бліжэйшыя вёскі і за ўласныя грошы набылі сотні рэчаў. Жанчыны былі аднымі з заснавальніц Этналагічнага таварыства (Towarzystwa Ludoznawczego), утворанага ў Познані ў 1910 г., а Гелена Ціховіч стала яго прэзідэнтам. Апантанасць і запал Гелены і Веславы Ціховіч паспрыялі таму, што ўсяго праз год пасля іх актыўных экспедыцый, 28 снежня 1911 г., была адкрыта першая этнаграфічная выстаўка ў сядзібе Таварыства сяброў навук у Познані (Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu), дзе прадставілі 800 аб’ектаў. У 1920 г. гэты этнаграфічны збор перадалі Вялікапольскаму музею (цяпер Нацыянальны музей у Познані), пры якім быў створаны аддзел этналогіі [5, s. 23 – 30]. Для параўнання: Іван Луцкевіч падараваў сваю багатую прыватную калекцыю Беларускаму навуковаму таварыству, а яго брат Антон Луцкевіч разам з іншымі яе сістэматызаваў, узбагаціў і ператварыў у Беларускі музей.

Калекцыя рэчаў з Беларусі з’явілася ў Этнаграфічным музеі ў Познані дзякуючы эмігрантам, якія прыехалі ў Польшчу ў розныя перыяды [1; 2].

Сярод прадметаў беларускай калекцыі ёсць рэчы, вывезеныя з Беларусі падчас адной з першых эміграцый пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі. Уладальнікі маёнткаў выязджалі, пакідаючы свае землі, дамы і набыткі, забіраючы з сабой толькі неабходныя прадметы. Так выехалі гаспадары і некаторыя з сялян з маёнтка Анелін у Быхаўскім раёне Магілёўскай вобласці. Да першага падзелу Рэчы Паспалітай у 1772 г. зямельная ўласнасць у Анэліне ўваходзіла ў склад маёнткаў князёў Сапегаў. У канцы XVIII ст. Анелін перайшоў ва ўласнасць роду Выкоўскіх (Wykowskich) герба «Ястшэмбец» (Jastrzębiec) [3, s. 181 – 182]. На працягу стагоддзя ўладальнікамі Анеліна быў Людвік Выкоўскі, затым яго брат Мечыслаў, пасля – Аляксандр Выкоўскі, а затым яго сын Станіслаў. Апошнім уладальнікам маёмасці, якая налічвала каля 2 000 дзесяцін зямлі, сядзібны дом, флігелі, стайні, адрыны і іншыя пабудовы, да 1917 г. быў Людвік Выкоўскі.

Сядзібны дом у Анеліне ў пачатку XIX ст. пабудаваў Аляксандр Выкоўскі. Дом быў на высокім падмурку, двухпавярховы, з трыма порцікамі, сярэдні з якіх меў чатыры калоны, на якія абапіраўся франтон з фамільным гербам. Станіслаў дабудаваў два флігелі з порцікамі, кожны з якіх меў па дзве калоны, што падтрымлівалі трохвугольны франтон. На супрацьлеглым баку цэнтральнага ганка знаходзілася садовая тэраса, абнесеная парэнчамі. Дом меў каля 20 пакояў, цэнтральным з якіх з'яўляўся вялікі пярэдні пакой і гасцёўня з відам на сад. У сядзібе Выкоўскіх была багатая бібліятэка – каля 3 000 тамоў, вялікая энтамалагічная калекцыя матылькоў, жукоў і іншых, якая налічвала каля 10 000 насякомых, нумізматычная калекцыя складалася з 746 прадметаў. Да сядзібы вялі алеі і дарогі, абсаджаныя ліпавымі дрэвамі і арэшнікам. Апісаны сядзібны дом роду Выкоўскіх быў знішчаны пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі. Як выглядаў маёнтак у Анеліне, зафіксавана ў працы Рамана Афтаназі (малюнак 1) [3].

Малюнак 1. Анелін. Сядзіба Выкоўскіх (каля 1800-х гг.). Фота з кнігі Р. Афтаназі, 1914 г.

У калекцыі Этнаграфічнага музея ў Познані знаходзіцца 4 рэчы з апісанага маёнтка роду Выкоўскіх ў Анеліне. Усе рэчы зроблены ў канцы XIX –

пачатку XX ст. Іх забралі з сабой уладальнікі або дзяржаўцы маёнтка Анелін Станіслаў (III) Шалкоўскі, сын Антонія (нар. у 1867 г.) і яго жонка Станіслава, у дзявоцтве Выкоўская. Пасля Другой сусветнай вайны гэтыя рэчы, разам з іншымі сямейнымі рэліквіямі, былі прывезены пад Познань, у мястэчка Віхровэ Взгужэ (os. Wichrowe Wzgórze), а затым, у 2007 і 2011 гг., падараваны ўнучкай Шалкоўскіх Ядвігай Шалкоўскай-Маліньскай (Jadwiga Szołkowska-Malińska) у калекцыю Этнаграфічнага музея ў Познані.

Малюнак 2. Ігольнік. Анелін, Беларусь, да 1917 г. Нацыянальны музей у Познані, MNP Eu 7763/1-2. Фота Э. Сабяк

Сярод рэчаў у калекцыі Музея захоўваецца ўнікальны экспанат, твор дэкаратыўна-прыкладнога беларускага мастацтва – ігольнік (малюнак 2). Такія багата аздобленыя футаралы для іголак, шыдэлкаў, англійскіх шпілек для вышыўкі і іншых прылад рукадзелля выразалі майстры з косці, грушы, рабілі з бяросты, найбольш багатыя выконвалі са срэбра, залацілі. Дэкаратыўныя ігольнікі маглі быць жаданым падарункам ад жаніха сваёй абранай або падарункам на свята. Таму па дзвюх прычынах яны пераходзілі з пакалення ў пакаленне: як каштоўны твор дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і як памяць пра сямейную падзею.

Ігольнік, які захоўваецца ў музеі ў Познані, выкананы беларускім майстрам з бяросты, з усіх бакоў багата, тонка і па-майстэрску аздоблены разьбой і гравіроўкай, нягледзячы на малы памер футарала даўжынёй 7 см. Ігольнік быў створаны да 1917 г. у Быхаўскім павеце Магілёўскай губерні. Дадзены мастацкі твор прэзентаваны, а магчыма, спецыяльна зроблены для выстаўкі традыцыйных беларускіх рамёстваў, арганізаванай падчас святкавання 100-годдзя смерці Тадэвуша Касцюшкі ў Быхаве 1 кастрычніка 1917 г. Выстаўку беларускіх рамёстваў курыравала жонка Станіслава (III) Шалкоўскага. Ігольнік экспанаваўся разам з «беларускімі саматканкамі» і іншымі мастацкімі вырабамі мясцовага насельніцтва. За арганізацыю гэтай выстаўкі Шалкоўскія атрымалі падзяку, дзе напісана: «Падзяка для сям’і Шалкоўскіх за

дэкарацыю месца пад беларускія даматканыя вырабы». Падзяку выказаў Д. Раманоўскі – «дэкаратар з Варшавы, спецыяльнасць “Дэкарацыя выставак”».

Свята падрабязна апісана ў дзённіку Станіслава (III) Шалкоўскага «Pamiętnik», 189 старонак, захоўваецца у архіве сям’і). У сувязі з тым, што захаваныя ўспаміны рэдкасць, працытуем фрагмент дзённіка з апісаннямі святкавання 100-годдзя смерці Тадэвуша Касцюшкі: «Надвор’е было цудоўнае, сонечнае, летняе (нягледзячы на тое, што некалькі папярэдніх дзён і начэй было холадна і ліў дождж, а ў астатнюю ноч была віхура з дажджом). А 10 раніцы адбылася імша ў касцёле, і ксёндз Мірскі агучыў вельмі добрае казанне. З абодвух бакоў вуліцы стаялі войскі легіёнаў польскіх ад касцёла да дома Кілесы, па дарозе на Новы Быхаў. Быў зроблены курган на беразе ракі за гарадскім шпіталем, высокі і акуратны.

Парадак шэсця наступны. Першым ехаў мой Стах на сваім Буланчыку ў чыста кракаўскім касцюме, за ім – штандары легіёнаў польскіх, захаваныя з 1863 года. Пасля вучні Быхава, скаўты магілёўскіх школ польскіх, гімназій Быхава абодвух палоў, пастаўленыя ў 8 шэрагаў, коннае войска і пешыя польскіх легіёнаў з музыкантамі. Шэсце было вельмі ўражальным і прыгожым, парадак і пабудова былі бездакорнымі, велізарная калона шэсця галава да галавы цягнулася не менш як на 2 вярсты, а яшчэ па баках ішлі гледачы і іншыя. Былі пабудаваны святочныя брамы. Калі шэсце прыйшло да кургана, на вяршыні насыпу перад абразом Маці Божай Чанстахоўскай 5 святароў правялі палявую імшу, былі там штандары і ветэраны паўстання 1963 года.

Сказаў слова Літвін Пан Юзэфовіч, усімі шанаваны <...> іграла падчас імшы музыка. Цэлае поле было ўсеяна людзьмі <...> а пры цудоўным ясным, цёплым дні гэта фантастычна выглядала. Пасля імшы людзі адпачывалі, публіка прагульвалася, коннае войска і пешыя легіёнаў (уланы) і хлопцы з татарскай зброяй. Сын мой з уланамі ехаў, а пасля яшчэ з пяхотай. Пасля гэтай цырымоніі быў абед на 2 000 чалавек, вельмі добра арганізаваны ў шатры і пад чыстым небам. З палявых катлоў раздавалі ўсім жадаючым смачны гарохавы суп і выдатны бігас. Было гэта ўсё кранальна, па-хатняму і прыемна ўражвала.

Пасля абеду з кургана прамаўляў простай мовай, вельмі шчыра, смела і сардэчна ветэран паўстання Пан Юзэфовіч, і афіцэр легіёна сказаў прамову. На вяршыні кургана пры захадзе сонца 4 трубачы-жаўнеры з трубамі, аздобленымі сцяжкамі з арламі, прыгожа сыгралі Хейнал.

Было так прыгожа і ўрачыста, што застанецца ва ўсіх у памяці на цэлае жыццё <…> Шэсце, бітва і ўся ўрачыстасць адбыліся надзвычай выдатна. Было шмат людзей з ваколіц, а таксама з Магілёва, Рагачова і іншых гарадоў і мястэчак. Маем прыгожую памяць – курган, толькі трэба яго належным чынам захаваць. Выдаткі на 1 кастрычніка: кніжкі пра Касцюшку – 2 рублі, 2 польскія арлы – 6 руб., 2 партрэты Касцюшкі – 6,5 руб., медалі 2 – 1,8 руб., медаль памятны свабоды польскай – 9,1 руб., тэатр і абед свята Касцюшкі – 14,6 руб., для адукацыі – 1 руб.».

Малюнак 3. Жаночая кашуля, Анелін, пачатак XX ст. Нацыянальны Музей у Познані, MNP Eu 7764. Фота Г. Барвенава, 2022 г.

Наступны рэдкі музейны прадмет з калекцыі рэчаў з Анеліна – бялізна. Жаночая кашуля пачатку XX ст. выканана з батысту, аздоблена фабрычнымі карункамі (малюнак 3). Гэтую кашулю, па ўспамінах Ядвігі Шалкоўскай-Маліньскай, зрабілабеларуская швачка для жонкі ўладальніка маёнтка ў Анеліна: «…сшыла краўцова для жонкі». Кашуля нагадвае сучаснае бодзі. З пункту гледжання выканання дадзеную рэч можна паставіць на адным узроўні з тым, што сёння называецца «высокай модай» і каштуе вельмі дорага. І гэта па дзвюх прычынах: па-першае, кашуля выканана з якаснага матэрыялу; па-другое, вельмі прафесійна пашыта. У яе прадуманы, выверанны крой, дасканалыя машынныя роўныя швы, усе павароты, карункі прышыты вельмі акуратна, па-майстэрску. Даўжыня кашулі – 61 см, шырыня ўверсе – 48 см, унізе па шырокім месцы – 77 см. Швы разам з карункамі шырынёй 1 см утвараюць лаканічны дэкор. На пярэдняй частцы кашулі карункі ўшыты паміж тканінай так, што ўтвараюць чатыры перакрыжаваныя паміж сабой

трохвугольнікі з бакамі 13, 15, 20 см. У прыполе кашулі па баках зроблены ўкосы па 13 см, уздоўж якіх выкананы аналагічны дэкор: паміж тканінай ушыты 2 паласы карункаў з адлегласцю паміж імі 1 см (1-1-1 см). Кашуля, як і сучаснае бодзі, загінаецца ўнізе і зашпільваецца на два гузікі, абцягнутыя ніткамі. Гузікі дыяметрам 0,6 см выкананы з косці і абшыты баваўнянымі ніткамі.

Малюнак 4.

Дзякуючы захаваным ігольніку і кашулі з маёнтка Анелін можна ўявіць, якія рэчы былі ў штодзённым ужытку і ў хатніх куфэрках, шафах беларускіх уладальнікаў, а таксама ацаніць высокае майстэрства беларускіх майстроў, якія выраблялі высокапрафесійныя рэчы. У прыватнай калекцыі аўтара артыкула захоўваюцца рэчы прабабулі Петрунелі Сільвестраўны Дабравольскай (пахавана ў Мінску на Кальварыйскіх могілках), сярод якіх таксама ніжнія кашулі, панталоны зімовыя і летнія, выкананыя з якасных батысту, ільну, аздобленыя прамысловымі карункамі (малюнак 4). Тэхніка і якасць іх выканання ідэнтычныя апісанаму прадмету з калекцыі Этнаграфічнага музея ў Познані. Гэта паказвае агульнае майстэрства беларускіх рамеснікаў, швачак канца XIX – пачатку XX ст., каштоўнасць і трываласць рэчаў.

Акрамя гэтага, выраб або паказ ужо выкананага ігольніка на выстаўцы беларускіх народных рамёстваў, якая была важнай часткай святкавання 100-годдзя смерці Тадэвуша Касцюшкі ярка дэманструе: 1) увагу ўладальнікаў маёнткаў у Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX ст. да традыцыйнага беларускага мастацтва, гонар за майстэрства сялян; 2) разуменне ўладальнікамі маёнткаў, што «беларускія саматканкі» і іншыя мастацкія вырабы мясцовага насельніцтва з’яўляюцца творамі традыцыйнага

мастацтва, якія неабходна цаніць, збіраць, дэманстраваць; 3) зварот беларускай шляхты да традыцыйнага беларускага мастацтва як частка агульнаеўрапейскага працэсу ўвагі да традыцыйнага мастацтва; разуменне, што індустрыялізацыя паспрыяе знікненню «самадзялаў», неабходнасці іх збору і дэманстравання. Апошняе пацвярджае, што за арганізацыю выстаўкі шляхціцы Шалкоўскія атрымалі падзяку.

Наступныя дзве рэчы, якія паходзяць з Анеліна і сёння захоўваюцца ў Нацыянальным музеі ў Познані, кардынальна адрозніваюцца ад вышэйапісаных, бо належаць да традыцыйнага беларускага сялянскага строю. Унікальнасць ім надае тое, што яны былі выкананы ў канцы XIX ст., адпаведна маюць больш за 120 год. Кампаненты не кракаўскага касцюма, які названы ва ўспамінах уладальніка Анеліна, а традыцыйнага беларускага строю шляхціцы забралі з сабой, сто год захоўвалі, перадавалі з пакалення ў пакаленне як памяць пра Беларусь, а пасля ўнучка, разумеючы іх вартасць, перадала рэчы музею. Кампаненты беларускага традыцыйнага жаночага строю заслугоўваюць асобнай увагі, што будзе аб’ектам аналізу ў наступным артыкуле.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Вялікі, А. Беларусь – Польшча ў XX стагоддзі. Невядомая рэпатрыяцыя 1955 – 1959 гг. / А. Вялікі. – Мінск : БДПУ, 2007. – 271 с.
2. Документы из «Особой» папки НКВД: лимиты по расстрелам и высылкам [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://maidan.org.ua/2015/04/dokumentyi-yz-osoboj-papky-nkvd-lymytyi-po-rasstrelam-y-vyiselkam. – Дата доступа: 11.12.2021.
3. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej / R. Aftanazy. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991. 2-e wyd. – T. 1. Województwa Mińskie, Mścisławskie, Połockie, Witebskie – 337 s.
4. Muzeum Etnograficzne w Poznaniu [Zasób elektroniczny]. – Tryb dostępu: https://www.facebook.com/muzeumetnograficznepoznan/. – Data dostępu: 12.12.2021.
5. Rzeczy mówią. 100 lat zbiorów etnograficznych w Poznanium / pod red. A. Skibińskiej. – Poznań : Muzeum Narodowe, 2012. – 232 s.



РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы произведения белорусского декоративно-прикладного искусства конца XIX – начала XX в., которые сейчас хранятся в Национальном музее в Познани. Впервые представлены фрагменты воспоминаний владельца имения Анелин Станислава Шалковского, где описывается выставка народных мастеров, состоявшаяся в Быхове 1 октября 1917 г. Владельцы белорусских усадеб понимали ценность произведений традиционного белорусского искусства, организовывали их показ по праздникам, коллекционировали, забрали с собой в эмиграцию.

SUMMARY

The article analyzes the works of Belarusian arts and crafts of the late XIX – early XX centuries, which are now kept in the National Museum in Poznan. For the first time, fragments of the memoirs of the owner of the Anelin estate, Stanislav Shalkovsky, are presented, which describe the exhibition of folk craftsmen, held in Bykhov on October 1, 1917. The owners of Belarusian estates understood the value of works of traditional Belarusian art, organized their display on holidays, collected, took with them to emigrate.

***Гужалоўскі А. А.***

## ЭВАЛЮЦЫЯ АРХІТЭКТУРНАГА ВОБРАЗА МУЗЕЯ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт*

*(Паступіў у рэдакцыю 11.01.2022)*

Характарыстыкі вонкавай і ўнутранай прастор музея за некалькі стагоддзяў яго існавання моцна відазмяняліся, што было звязана не толькі са зменай архітэктурных стыляў, але і са стаўленнем музея да таго, штоён захоўваў і дэманстраваў, а таксама да гледача, які павінен гэта ўбачыць.

Практыка паказу мастацтва ў палацах, прыстасаваных для гэтых мэт, была стандартнай з’явай, пачынаючы з эпохі Рэнесансу. З 1820-х гадоў гэты напрамак развіваўся паралельна з іншым (будаўніцтвам адмыслова спраектаваных музейных будынкаў), што сведчыла пра новы спосаб асэнсавання мастацтва і стаўленне да наведвальніка як да паўнавартаснага ўдзельніка функцыянавання музейнай сістэмы. Да сярэдзіны XIX ст. наведванне музея зрабілася настолькі папулярнай з’явай, што сама прыродная і культурная спадчына больш не з’яўлялася толькі спосабам атрымання задавальнення або навучальным сродкам, яна зрабілася «свецкай рэлігіяй».

Такім чынам, музей з месца збору рарытэтаў паступова ператвараўся ў сховішча ўвасобленых у рэчах каштоўнасцей мінулых культур, месца, дзе прадметы сабраны ў большай ступені для вывучэння, чым для атрымання асалоды ад іх. Калі для эпохі Рэнесансу найбольш тыповым з’яўляўся музей-скарбніца, то ў эпоху Асветы фарміруюцца зборы, якія спрабавалі стварыць навуковую карціну развіцця навукі, мастацтва або чалавека. Пераймаючы функцыю тлумачэння рэчаіснасці ў рэлігійных інстытуцый, у пэўным сэнсе замяшчаючы іх, музей сам пачаў выступаць своеасаблівым «храмам навукі і мастацтва», прысвойваючы сакральную функцыю надаваць і вырабляць сэнсы.

Падобная змена інтэлектуальнай парадыгмы сфарміравала адпаведны вонкавы тып музея, прататыпам якога зрабіўся грэчаскі храм з уласцівымі

яму эмацыянальнымі і семантычнымі канатацыямі, а таксама адпаведнай арганізацыяй унутранай прасторы і архітэктурнага аблічча. Неакласіцызм у спалучэнні з мастацкімі прыёмамі, характэрнымі для антычнай традыцыі, былі ўпершыню прапанаваны ў 1803 г. у няйздзесненым музейным праекце французскім тэарэтыкам архітэктуры Жанам-Нікаля-Луі Дзюранам (1760 – 1834). Гэты праект, які называўся «Удакладненне урокаў архітэктуры», вызначыў вонкавае аблічча класічнага музея на некалькі дзесяцігоддзяў наперад [6, с. 11].

Адным з першых, хто ў 1823 г. пачаў рэалізацыю праекта Ж. Дзюрана ў жыццё, быў яскравы прадстаўнік класіцызму брытанскі архітэктар Роберт Смёрк (1781 – 1867). Нарадзіўшыся ў сям'і мастака-партрэтыста, ён вывучаў архітэктуру ў Каралеўскай акадэміі мастацтваў. Пасля яе заканчэння Р. Смёрк будаваў, пераважна ў Лондане,грамадскія будынкі і цэрквы ў стылі позняга класіцызму. Але галоўным праектам яго жыцця, які архітэктар рэалізоўваў на працягу 1823 – 1831 гг., стаў будынак Брытанскага музея. У 1856 – 1857 гг. братам Роберта, Сіднэем Смёркам была пабудавана чытальная зала бібліятэкі музея, перакрытая купалам 42 м у дыяметры. У 2000 г. брытанскі архітэктар Норман Фостэр ажыццявіў рэнавацыю цэнтральнага дворыка Брытанскага музея, узвёўшы ў ім шкляны купал.

Найстарэйшы музей Берліна – Стары музей, збудаваны ў 1824 – 1828 гг. паводле праекта прускага архітэктара і мастака Карла Фрыдрыха Шынкеля (1781 – 1841), таксама ўяўляе адзін з варыянтаў трактоўкі архітэктурнай канцэпцыі Ж. Дзюрана. Ф. Шынкель захаваў з яе цэнтральную ратонду, але падзяліў будынак на дзве часткі, каб сфарміраваць прамавугольны першы паверх і выставачную прастору на другім. Архітэктар таксама паставіў будынак на пастамент, да якога вядуць шырокія прыступкі. Прызматычны аб'ём знешняга выгляду будынка закрывалі два светлыя дворыкі, размешчаныя паабапал ратонды, дзе выстаўляліся скульптурныя творы. Ф. Шынкель па-новаму злучыў класічныя матывы: іанічны ордэр галоўнага фасада быў заснаваны на грэчаскай стоі, у той час як ратонда мела высока збудаваны купал з праёмам па ўзоры Пантэона ў Рыме.

Праектаванне музейных будынкаў для Гліптатэкі (1830) і Пінакатэкі (1836) пачаў у Мюнхене заснавальнік стыля «неагрэк», або «мюнхенскага элінізму», Леа фон Кленцэ (1784 – 1864). Узведзеная паводле заказу караля Людвіга I Вітэльсбаха для яго калекцыі антычнай скульптуры, Гліптатэка ўяўляла класічны грэчаскі храм – аднапавярховы, з цэнтральным порцікам, які ўтрымліваўся васьмю іанічнымі калонамі. Сцены справа і злева ад пор-

ціка былі пазбаўлены вокнаў, але ўпрыгожаны ракамі, дзе змяшчаліся статуі, што сімвалізавалі эвалюцыю гэтага віду мастацтва і вызначалі функцыю будынка як пантэона скульптуры. Першапачаткова праект Л. фон Кленцэ ўвасабляў ідэальны музей Ж. Дзюрана, але ў працэсе работы архітэктар адмовіўся ад упісанага грэчаскага крыжа і цэнтральнай ратонды. Ён размясціў усе экспанаты ў залах у храналагічным парадку, пачынаючы з егіпецкай скульптуры і заканчваючы залай з працамі Антоніа Кановы. Гэта сведчыла аб своеасаблівым антрапалагічным павароце, які адбыўся з музеем у XIX ст., калі з'явіліся экспазіцыі, зразумелыя нават непадрыхтаванаму наведвальніку. З гэтай жа мэтай на балюстрадзе фасада будынка Пінакатэкі архітэктар змясціў статуі вядомых скульптараў і мастакоў, прадстаўляючы гісторыю развіцця мастацтва і вызначаючы тым самым адукацыйнае прызначэнне музея.

У 1898 – 1911 гг. знешняе аблічча класічнага музеёна Музею прыгожых мастацтваў імя імператара Аляксандра III пры Маскоўскім універсітэце (цяпер Дзяржаўны музей выяўленчых мастацтваў імя А. С. Пушкіна) надаў адзін з найбольш запатрабаваных архітэктараў Расійскай імперыі, майстар эклектыкі Р. І. Клейн (1858 – 1924) [6, с. 13].

Такім чынам, 2-я палова XIX ст. мала што змяніла ў храмавай трактоўцы музея як зацішнага месца, прызначанага для шанавання мастацтва. Падобны падыход музея да дэманстраванай у ім спадчыны не раз выклікаў крытыку мастацтазнаўцаў-сучаснікаў. Нават прадуманы дэкор храмаў-музеяў і адмыслова пабудаваныя галерэібылі недастатковай кампенсацыяй страты арыгінальных умоў бытавання музейнага прадмета. Пачатак XX ст. спарадзіў бясконцы шэраг параўнанняў музейнай прасторы з турмой або цвінтаром. Італьянскі паэт Філіпа Марынэці называў музеі могілкамі і заклікаў знішчаць іх.Падобныя ідэі выказваў мастак Эль Лісіцкі, параўноўваючы музеі з размаляванымі трунамі для жывых цел твораў мастацтва. Поль Валеры ў эсэ «Праблемы музеяў», звяртаючыся да гэтай тэмы, пісаў: «Жывапіс і Скульптура – гэта кінутыя дзеці. У іх памерла іх маці – Архітэктура. Пакуль маці жыла, яна паказвала ім месца, прызначэнне, межы» [1, с. 207].

Нягледзячы на шматлікія крытычныя заўвагі, музеі, імкнучыся дысцыплінаваць наведвальніка, усё больш дэкантэкстуялізавалі спадчыну, надзялялі яе падвойнай адчужанасцю: пазбаўлялі архітэктурнага кантэксту і ізалявалі ў галерэях, якія нагадвалі турмы. Падобную музейную прастору крытык Браян О'Догерці назваў «белым кубам» [2].

Маніфестам новай музейнай архітэктуры стаў Музей Гугенхайма на 5-й авеню ў Нью-Ёрку. Аўтар праекта – амерыканскі архітэктар Фрэнк Лойд Райт (1867 – 1959) – прапанаваў новую канцэпцыю музея як эпіцэнтра гарадскога жыцця – камунікацыі, забаў, відовішчаў. Да часу з'яўлення праекта Музея Гугенхайма прызнаны Брытанскай энцыклапедыяй «найбольш значным творчым геніем амерыканскай архітэктуры» Ф. Л. Райт быў шырока вядомы як стваральнік «арганічнай архітэктуры» і так званага адкрытага плана. Спраектаваныя ім «дамы прэрый» зрабіліся правобразам амерыканскай жылой архітэктуры XX ст. Апафеозам творчасці архітэктара стаў Музей Гугенхейма, які архітэктар праектаваў і будаваў на працягу 16 гадоў (1943 – 1959). Звонку музей уяўляе перакуленую спіраль, а яго інтэр'ер нагадвае ракавіну, у яе цэнтры – зашклёны ўнутраны дворык. Ф. Л. Райт меркаваў, што экспазіцыі павінны ўспрымацца зверху ўніз: наведвальнік павінен уздымацца на верхні паверх на ліфце і спускацца па цэнтральным спіральным пандусе па коле. Карціны вісяць на нахіленых сценах, у тым жа становішчы (пад вуглом), што і на мальберце мастака. У якасці арнаменту для музейнай агароджы архітэктар выкарыстаў матывы з карцін В. Кандзінскага. Кіраўніцтва музея выканала не ўсе патрабаванні Ф. Л. Райта, напрыклад, агляд экспазіцыісёння адбываецца знізу ўверх [4, с. 23, 44].

Абстрактнасць і лаканічнасць музейнай архітэктуры дасягнулі максімуму ва ўзведзеным у 1968 г. будынку для Новай нацыянальнай галерэі ў Берліне. Аўтарам праекта з'яўляўся нямецкі архітэктар-мадэрніст, прадстаўнік «інтэрнацыянальнага стылю», дырэктар Баўхаўза, які ў значнай ступені вызначыў аблічча архітэктуры XX ст., Міс ван дэр Роэ (1886 – 1969). Адпаведна ўласнай канцэпцыі, ён пераўтварыў музейны будынак у нябачную абалонкудля дэманстрацыі спадчыны – вялікую празрыстую прастору. Архітэктурная кампазіцыя галерэі складаецца з дзвюх частак: масіўнага маналітнага цокаля (матыў, запазычаны ў Ф. Шынкеля), які змяшчае ў сабе асноўную ўнутраную прастору галерэі з пастаяннай экспазіцыяй і адміністрацыйнымі памяшканнямі, а таксама ўсталяванага на цокалі-пастаменце шклянога паралелепіпеда. Шкляная частка займае прыкладна палову плошчы цокаля, астатняе ўяўляе адкрытую прастору, дзе размешчаны сад скульптур [5, с. 80].

Рэакцыяй на падобны мінімалізм сталі спробы ў 1970-х гадах вярнуць візуальны кантэкст спадчыне, стварыць дынамічнае ўзаемадзеянне паміж спадчынай і архітэктурай, зрабіць музейную прастору больш дэмакратычнай,

захаваўшы пры гэтым яе сакральнасць, неабходную для дэманстрацыі музейных калекцый. Найбольш плённым архітэктарам з тых, хто працаваў у дадзеным накірунку, быў Ё Мінг Пэй (1917 – 2019) – амерыканскі архітэктар кітайскага паходжання, аўтар дзесяці музейных будынкаў. Найбольш славутым з іх з'яўляецца ўзведзеная ў 1989 г. Піраміда Луўра ў Парыжы.

Яшчэ адным музейным архітэктарам па праву лічыцца амерыканскі дойлід Фрэнк Оўэн Геры (нар. у 1929 г.), які прапанаваў найбольш вядомыя сёння ўзоры дэканструктывізму. Паводле ўласнага прызнання Ф. О. Геры, у яго творчасці, мастацкім разуменні архітэктуры ўвесь час прысутнічае лейтматыў абрысу і рухомасці рыбы. Спраектаваны ім Музей Гугенхайма, які ператварыў прамысловы горад Більбаа ў адзін з культурных цэнтраў свету, не стаў выключэннем. Адкрыты ў 1997 г., ён уяўляе спалучэнне мноства розных па велічыні і форме архітэктурных аб'ёмаў. Агульная кампазіцыя будынка размешчана вакол цэнтральнага атрыума. Унутраныя прасторы разнародныя, разам з дзесяццю прамавугольнымі экспазіцыйнымі заламі ў ім маюцца памяшканні самых нечаканых формаў. У дадатак да экспазіцыйнай плошчы тут размяшчаюцца офісы супрацоўнікаў, лекцыйная аўдыторыя, крамы і рэстараны. Штогод Музей Гугенхайма ў Більбаа прымае каля мільёна наведвальнікаў. Дзякуючы арыгінальнай архітэктуры будынак стаў сапраўднай візітнай карткай горада, прыцягваючы ў Більбаа мноства турыстаў з усяго свету. Асэнсоўваючы падобны эфект, даследчыкі ўвялі тэрмін «эфект Більбаа», якім зараз характарызуецца феномен імклівага росту папулярнасці занядбанага раней месца за кошт узвядзення будынкаў эксперыментальных архітэктурных стыляў [3, с. 6].

Другі амерыканскі архітэктар-дэканструктывіст Даніэль Лібескінд (нар. у 1946 г.), паводле яго ўласных слоў, шукае натхненне падчас праектавання музейных будынкаў у музыцы, паэзіі, геаметрыі. Адным з яго найбольш вядомых праектаў лічыцца Яўрэйскі музей у Берліне, прысвечаны шматвяковай германа-яўрэйскай гісторыі. Пасля заканчэння будаўніцтва ў 1999 г. на працягу двух гадоў, пакуль не была зманціравана экспазіцыя, ён дзейнічаў як музей архітэктуры. Але нават пасля афіцыйнага адкрыцця, як лічаць спецыялісты, Д. Лібескінд у архітэктурных формах лепш перадаў феномен яўрэйскай гісторыі ў Германіі, чым музейныя супрацоўнікі з дапамогай экспанатаў.

Спраектаваны ў выглядзе ламанай лініі будынак дае наведвальнікам магчымасць у некаторай ступені адчуць тыя нягоды, якія выпалі на долю яўрэйскага народа. У асноўны корпус музея няма звычайнага надземнага

ўваходу. Туды можна трапіць толькі праз доўгую падземную «чорную» лесвіцу з шыпамі. Цынкавы фасад з хаатычнымі вузкімі шыбамі выбудаваны так, што па ім немагчыма зразумець, колькі ўнутры паверхаў і наогул ці ёсць яны. Трапляючы ўнутр, наведвальнікі губляюць пачуццё раўнавагі, бо голыя сцены – з шэрага бетону, а падлога знаходзіцца пад нахілам, і ўжо з першых крокаў трэба рабіць намаганні, каб рухацца наперад. На ўваходзе ў будынак бачны тры перакрыжаваныя «восі»: вось бесперапыннасці, якая вядзе ў пастаянную экспазіцыю, стэла ў «Садзе выгнання» і вежа Халакосту [5, с. 81].

Эстэтыку іспанска-швейцарскага архітэктара і скульптара, аўтара шматлікіх футурыстычных праектаў, рэалізаваных у розных краінах свету, Санцьяга Калатравы (нар. у 1951 г.) часта вызначаюць як «біятэк». У гэтай эстэтыцы ў 2001 г. у амерыканскім горадзе Мілуокі, паводле яго праекта, быў пабудаваны новы корпус мастацкага музея. На першы погляд, музейны будынак падобны да гіганцкай казачнай белай птушкі, якая збіраецца ўзляцець над возерам Мічыган. Насамрэч гэта 90-тонная кінетычная канструкцыя, «крылы» якой складаюцца з мноства адчувальных да змены ветру і надвор’я рэбраў, злучаных паміж сабой і здольных плаўна закрывацца і адкрывацца, што стварае адчуванне палёту. «Крылы» павільёна з размахам у 66 м распраўляюцца і складваюцца некалькі разоў на дзень, што прыцягвае ўвагу гледачоў. Пешаходны мост, размешчаны побач, з’яўляецца зручнай пляцоўкай для назірання за гэтай дзеяй. Адмысловыя датчыкі кантралююць надвор’е: калі хуткасць ветру занадта высокая, «крылы» аўтаматычна складваюцца.

Мужчынскую манаполію на праектаванне музейных будынкаў парушыла ірака-брытанская архітэктар і дызайнер, прадстаўніца дэканструктывізму Заха Хадзід (1950 – 2016). «Каралева крывой лініі», яна вызваліла архітэктурную геаметрыю, надаўшы ёй цалкам новую выразнасць. Усё гэта праявілася ва ўзведзеных у 2012 г. паводле яе праектаў будынках Мастацкага музея Мічыганскага ўніверсітэта і Цэнтра Г. Аліева ў Баку. У першым выпадку архітэктар абрала шлях кантрасту паміж футурыстычным фасадам з нержавеючай сталі і шкла музейнага будынка і чырвонай цаглянай кладкай класічнага ўніверсітэцкага кампуса. У другім – яна вырашыла ўвогуле адмовіцца ад прамых ліній, што дазволіла прадэманстраваць імкненне ўвышыню і зліццё з зямлёй, сувязь мінулага з будучым.

Калі ўпачатку XXI ст. паўстала пытанне аб стварэнні першага філіяла Луўра па-за межамі Францыі, выбар дырэкцыі музея спыніўся на сталіцы

Аб'яднаных Арабскіх Эміратаў. Праектаванне будынка новага музея ў Абу-Дабі было даручана французскаму архітэктару Жану Нувелю(нар. у 1945 г.), імя якога добра вядома ў свеце, у тым ліку дзякуючы такім праектам, як Музей цывілізацыі на набярэжнай Бранлі ў Парыжы (2006). Адышоўшы ад мадэрнізму і постмадэрнізму, ён зрабіўся аўтарам уласнага стылю «хай-тэк», які прадугледжваў уключэнне будынка ў навакольнае асяроддзе.

Ж. Нувель заснаваў праект філіяла Луўр Абу-Дабі на ўласным бачанні галоўнага сімвала арабскай архітэктуры – купала. У выніку галоўным элементам адкрытага ў 2017 г. філіяла, будаўніцтва якога абышлося ў мільярд долараў, стаў вялікі двайны купал дыяметрам 180 м. Яго геаметрычны малюнак утвараюць больш за 8 тысяч металічных зорак, праз іх асвятляюцца ўнутраныя памяшканні, ствараючы эфект так званага «сонечнага дажджу». Пастаянная экспазіцыя і часовыя выстаўкі размешчаны ў белых кубічных стылізаваных будынках, якія разам з купалам утвараюць «музейны горад».

Сёння прыходзіць разуменне таго, што архітэктурны вобраз будынка не павінен перацягваць на сябе галоўную ўвагу ад калекцый. У той жа час ён не можа быць нейтральным у дачыненні да раскрытай музеем тэмы. Стрыманасць павінна спалучацца з выразнасцю і камунікабельнасцю. Прастата, мінімалізм і зварот да традыцыі – вось тыя рысы, да якіх усё больш прыглядаюцца сучасныя еўрапейскія музейныя архітэктары. Напэўна, эксперыменты з празрыстымі абалонкамі і цякучымі формамі, што дэматэрыялізуюць будынак, дасягнулі свайго апагея. Натуральнай рэакцыяй на гэта стала патрэба ў візуальнай стабільнасці, у звыклай для вока структуры, матэрыялізацыі архітэктуры. Калі сучасныя архітэктары звяртаюцца да класічнай архітэктурнай традыцыі, то яны робяць гэта ўжо не ў гульнявой цытатнай форме, а больш сур'ёзна і «сумленна». Калі раней музейная архітэктура ацэньвалася перш за ўсё з пункту гледжання яе арыгінальнасці, то сённяшняя сітуацыя адхіляе такі падыход, аддаючы перавагу пераасэнсаванню традыцыі праз прызму мадэрну.

Добры прыклад падобнага сінтэзу ў музейнай архітэктуры – узведзены ў 2006 г. новы будынак Літаратурнага музея ў нямецкім горадзе Марбаху, на радзіме Ф. Шылера. Спраектаваны Дэвідам Чыперфілдам (нар. у 1953 г.), стваральнікам аднайменнага архітэктурнага бюро ў Лондане, вонкавым абліччам гэты будынак нагадвае Парфенон. Але брытанскі архітэктар перадаў яго сучаснай фармальнай мовай: аб'ём будынка атачаюць стройныя бетонныя апоры, пазбаўленыя баз і капітэляў. Тут прысутнічае класічная ідэя

каланады, але пры гэтым няма ордэрнай сістэмы. Дзякуючы спалучэнню класічнага канона з мадэрнісцкай прастатой будынак Літаратурнага музея ў Марбаху быў заўважаны музейнай і архітэктурнай крытыкай. Пасля заканчэння будаўніцтва Д. Чыперфілд атрымаў за гэты праект прэстыжную еўрапейскую ўзнагароду ў галіне архітэктуры – прэмію імя Д. Стэрлінга. Архітэктура Д. Чыперфілда, функцыянальная і ненадакучлівая, сведчыць пра паступовае адраджэнне традыцыйнага разумення музея як храма культуры, рэабілітацыю базавых сацыякультурных функцый музея і аднаўленне натуральнага балансу паміж імі. [7, с. 42].

Такім чынам, на працягу двух мінулых стагоддзяў музейная архітэктура зведала значныя змены. Пад уздзеяннем як знешніх, стылістычных фактараў, так і ўнутраных механізмаў функцыянавання музея яна трансфармавалася з манументальных будынкаў-храмаў, якія выклікаюць павагу да прыроды, гісторыі і мастацтва, у дэмакратычныя, адкрытыя, індывідуальныя прасторы. Яны адлюстроўваюць трансфармацыйныя змены не толькі ў музеі, але і ў сучаснай культуры ў цэлым. Два стагоддзі развіцця музейнай архітэктуры выпрацавалі наступныя функцыі музейных будынкаў: 1) функцыя захавання спадчыны; 2) функцыя папулярызацыі спадчыны; 3) эстэтычная функцыя; 4) функцыя перадачы грамадскай місіі музея; 5) рэкрэацыйная функцыя.

**ЛІТАРАТУРА**


1. Валери, П. Об искусстве / П. Валери. – М. : Искусство, 1993. – 512 с.
2. О'Догерти, Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства / Б. О'Догерти. – М. : Ад Маргинем, 2015. – 144 с.
3. Ревзин, Г. Современное музейное здание: аттракцион или традиционное решение / Г. Ревзин // Мир музея. – 2010. – № 7. – С. 5 – 9.
4. Ревякин, В. И. Музеи мира. Архитектура / В. И. Ревякин. – М. : Информэкспресс, 1993. – 246 с.
5. Сурикова, К. В. Форма и функция в музейной архитектуре XX века / К. В. Сурикова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 17. – 2015. – Вып. 2. – С. 79 – 84.
6. Сурикова, К. В. Эволюция музейного образа: от музейона к белому кубу / К. В. Сурикова // Вопросы музеологии. – 2012. – № 2. – С. 11 – 17.
7. Чугунова, А. В. Музейная архитектура в контексте современной культуры / А. В. Чугунова // Вопросы музеологии. – 2010. – № 1. – С. 34 – 43.


РЕЗЮМЕ


Статья посвящена анализу эволюции архитектурного образа музейного здания, происходившей в Европе и США на протяжении XIX – начала XXI в. За это время классический «музей-храм» сменился десятками различных зданий, посредством которых

их авторы воплощали самые разные идеи. Показаны архитектурные приёмы, с помощью которых эти идеи были осуществлены. На примере крупных зарубежных музейных проектов автор пытается выявить взаимосвязь между пространственной организацией музейных зданий и социальными функциями, которые выполняют музеи.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the evolution of museum building architectural image underway in Europe and the United States during the XIX – early XXI centuries. During this time, the classic ‘museumtemple’ was replaced by dozens of various buildings, through which their authors represented a variety of ideas. The architectural techniques by which these ideas were brought to life are investigated. On the example of major museum projects, an author has tried to identify the relationship between the spatial organization of museum buildings and the social functions performed by museums.

***Ефремова И. В.***

## ИГРА КАК СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВОЙ ОСТОВ БАЛА

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 21.10. 2021)*

Одним из важных концептов бала как социохудожественного феномена, наряду с искусством, является игра. Именно благодаря игре в рамках бального мероприятия реализовывался творческий потенциал его участников, который за пределами пространственно-временного континуума бала нередко оставался невостребованным. С помощью игры (аналогично художественной лексике) на балах создавалось инобытие – особая сфера реальности, существующая одновременно с объективной и позволяющая каждому актору выстраивать собственную «бальную биографию» в соответствии с преследуемыми целями и желаниями.

Создаваемая посредством коммуникативного и художественного инструментария, бальная игра представляла собой, прежде всего, эстетико-смысловое действо, основанное на трансляции и интерпретации его участниками определённых символов. Используемые в соответствии с контекстом, эти символы выявляли специфику бального хронотопа, обусловленную «постановкой» одного или нескольких из четырёх основных видов игр (согласно классификации французского писателя, философа и социолога XX в. Роже Кайуа): «Agon» (игра с противником с целью выявления лучшего), «Alea» (игра с судьбой с целью контролирования непредсказуемой реальности), «Mimicry» (игра в Другого, «надев» на себя его маску и стиль поведения, с целью симуляции реальности), «Ilinx (Vertigo)» (игра, основанная на стрем-

лении получения эффекта головокружения от экстремальных ощущений с целью нарушения стабильности восприятия действительности).

В числе символов агональных бальных игр с их ярко выраженной состязательностью (например, танцевальная программа, бильярд, шашки, шахматы), важное место занимал бальный наряд, специфические материальные предметы (бильярдный стол, шахматная или шашечная доска и т. п.), а также вербальные и невербальные знаки коммуникации, в том числе культура речи и манеры. Среди символики «Alea» с характерной для данного вида игр доминантой азартного начала и элемента случайности (например, карты, кости) выделялись ломберный стол и аксессуары в виде колоды карт или набора игральных костей. Игры «Mimicry», основанные на подражании и представленные форматом маскированных балов, включали в качестве символической атрибутики маскарадный костюм и маску, а также характерный стиль поведения изображаемого Другого. Символы игр «Ilinx (Vertigo)», представленных парными танцевальными композициями, маркировали экстремальные ощущения посредством «языка тела», а также отдельных материальных предметов, например, веера, зеркала. В рамках одного бала параллельно реализовывались «сценарии» сразу нескольких из вышеперечисленных игр – основной «Agon», а также сопутствующие ей «Alea» и «Ilinx (Vertigo)». В формате бала-маскарада доминировали «Agon» и «Mimicry».

Своеобразие бальной игры заключалось, во-первых, в её связи с искусством. В формате бала синтез игры и искусства воспринимается «как необходимое средство обращения к Другому, заставляющего людей через него войти в сообщество» [1, с. 85]. «Бальное сообщество» маркировалось с позиций: а) статуса (в соответствии с видом бала); б) особенностей игрового действа (в соответствии с типом бала). Соотношение между обозначенными позициями было различным. Чем выше социальный статус бала, тем меньшим игровым потенциалом он обладал, ибо в подобном формате «“случайные импровизированные реакции” сведены практически на нет регламентом их выражения, набором церемониальных действий» [2, с. 107]. Наибольшей игровой свободой характеризовались маскированные балы различного социального уровня, где нормативная роль этикета значительно ослаблялась.

Во-вторых, игровая специфика бальных мероприятий была связана с отсутствием в определённых видах и типах бала некоторых признаков, изначально присущих игровому действу и сформулированных Й. Хёйзингой в труде «Homo ludens. Человек играющий» [4]. В частности: а) не всякий бал представлял собой свободное действие, доставляющее удовольствие его

участникам, например, торжественно-церемониальный придворный бал назвать «свободным» действием крайне сложно, равно как и говорить, что каждый приглашённый на него гость обязательно получал от этой игры удовольствие, ибо для него присутствие на балу было работой; б) законы и обычаи повседневной жизни не имели силы лишь на балах-маскарадах и отчасти на публичных балах; на традиционных бальных мероприятиях действовала строгая социальная нормативность, закреплённая на этикетном уровне; в) всякий бал для его участников был сопряжён с определёнными меркантильными интересами и доставляемой пользой, что не соответствовало внеутилитарности и бескорыстности игрового действа.

При этом остальные признаки игры в формате бального хронотопа оставались неизменными: «выключение» из обыденности, «включённость» в игровой процесс, интерес как побудительный фактор участия в бальном действе, пространственно-временная ограниченность, процессуальность, повторяемость, наличие правил, господство порядка, эстетичность, наличие ритма и гармонии, элемента тайны. В связи с этим можно говорить о том, что бальная игра не являлась игрой в чистом виде, однако игровое начало проникало во все структурные элементы бала, превращая его в единый игровой механизм.

Важным смысловым показателем игрового механизма бала являлся «бальный код» – сущностная универсалия, отождествляемая с лексикой рассматриваемого феномена, без знания которой «войти в бальное сообщество» и быть его полноценным участником было довольно сложно. «Бальный код» представлял собой сложное полисемиотическое образование, состоящее из полифонической суммарности кодов различных видов искусства и игры, представленной материальными, а также нематериальными знаками, в том числе этикетными. Художественно-игровая семиотика способствовала установлению и реализации бальной коммуникации, состоящей из ряда коммуникативных актов (внешних – на уровне «танцор – зритель», и внутренних – на уровне «танцор – танцор», «зритель – зритель»), предполагающих транслирование информации одними коммуникантами (акторами-исполнителями, отправителями сценического текста) и её интерпретацией и оценкой другими (акторами-зрителями, получателями сценического текста). Язык бала основывался на использовании взаимодействия «лексики и синтаксиса» языков разных видов искусства и языка игры, а эффективность бальной коммуникации напрямую зависела, с одной стороны, от того, насколько понятным для

участников бала был его код, с другой – от того, насколько общим для них являлся его статусный контекст.

С точки зрения преломления на балу игровой традиции бальное мероприятие представляло собой многоуровневую структуру, в которой игровое начало пронизывало не только целостное действо, но и каждый из составляющих его композиционных элементов – танцевальный; коммуникативный; чисто игровой, представленный различными азартными и неазартными играми. Более того, в рамках танцевальной программы игровой компонент являлся основой входящего в неё отдельно взятого танца. Выступая важным фактором «ритмизации» бального действа, игра выступала одним из инструментов его упорядочивания, тем самым наделяясь важной формообразующей функцией. Каждый из уровней предполагал подготовленность участников к бальной игре, что проявлялось, с одной стороны, в знании как её общих, так и частных правил, с другой – обязательного их выполнения.

На первом уровне бал предстаёт в виде значимого события, облачённого в форму целостного художественно-игрового действа, участие в котором требовало от приглашённого эмоциональных и финансовых затрат (пошив бального наряда, покупка аксессуаров и косметических средств), а также танцевальной подготовки и этикетных навыков, особенно в области бального этикета. Становясь участником бала, человек вступал в эту игру, движимый, в одних случаях, наложенными на него двором или социальным происхождением/положением, обязательствами, которые были связаны со службой при дворе монарха либо с высоким социальным статусом индивида, принадлежащего к определённому общественному сословию, и реализовывались им в рамках аристократических (придворных или партикулярных) балов. Участие в такого рода бальных мероприятиях либо их организация были для представителя высшего общества обязанностью, уклониться от которой не представлялось возможным. В других – с желанием на время уйти от повседневных забот или обыденной скуки.

Среди генерализующих «сюжетов» бала как целостного игрового действа возможно выделить следующие:

1. Церемониальный, разработанный наиболее детально и концентрирующий внимание на венценосных персонах, выступающих в качестве главных действующих лиц бальной постановки (представлен форматом придворных церемониальных балов; разновидность игр «Ilinx (Vertigo)»);

2. Статусный («Ярмарка тщеславия»), основанный на выявлении ранговой иерархичности в пределах одного социального круга и демонстрации его представителей, одержимых честолюбием и меркантильностью (представлен форма-

том традиционных высокостатусных бальных мероприятий – придворных и партикулярных (аристократических и буржуазных); разновидность игр «Agon»);

3. Тематический, посвящённый определённой теме – исторической (воссоздание конкретной эпохи), литературной (по мотивам популярного произведения) и другими (представлен форматом балов-маскарадов разного уровня – придворными, партикулярными и публичными; разновидность игр «Mimicry» и «Agon»).

В рамках традиционных моносословных бальных мероприятий – аристократических и буржуазных – могли реализовываться частные сюжетные линии, например:

1) матримониальная, сосредоточенная на представлении и знакомстве молодых людей с целью «намёток» брачных партий, представляет разновидность игр «Ilinx (Vertigo)»;

2) премьерная, акцентирующая внимание на самопрезентации молодых людей, впервые участвующих в бальном мероприятии, и на оценке их «высшим светом» – разновидность игр «Ilinx (Vertigo)».

Бал как постановочное действо, базирующееся на игровой природе, предполагал наличие ролей и их распределение между участниками. Среди них роли:

– хозяина и хозяйки бала (на партикулярных балах);

– церемониймейстера или распорядителя бала (на бальных мероприятиях любого вида);

– дирижёра бального оркестра (на балах любого вида);

– светских сплетниц в исполнении дам почтенного возраста (на партикулярных балах – аристократических и буржуазных);

– девиц на выданье в исполнении молодых незамужних девушек (на партикулярных балах – аристократических и буржуазных);

– светских львиц в исполнении женщин, пользующихся успехом «в свете» (на партикулярных балах – аристократических и буржуазных);

– заядлых игроков в азартные игры (на балах любого вида, кроме торжественно-церемониальных придворных бальных мероприятий) и другие.

Бальной игре предшествовал своеобразный пролог в виде тщательной и продолжительной подготовки к балу его будущих участников (пошив бального наряда, покупка необходимых аксессуаров, совершенствование танцевальных навыков, повторение правил бального этикета и т. п.). После получения приглашения либо покупки билета на бал человек всецело находился во власти этого события, формируя в своем воображении сценарий собственной «бальной биографии». По окончании бального мероприятия он ещё долгое время рефлексиру-

ет на эту тему, неоднократно «проигрывая» её в своих мыслях и душе. Это «бальное послевкусие» составляет не менее своеобразный эпилог бальной игры. Собственно пролог, само бальное действо и эпилог образуют основные этапы бала как целостного игрового процесса.

Второй уровень презентует бал в виде структурно-композиционного комплекса, состоящего из константных и переменных элементов, подчиненных игровой организации. В их числе: коммуникативный, основанный на синтезе вербальных и невербальных средств общения, в том числе зашифрованный язык флирта в виде мушек, веера, цветов; «чисто» игровой, представленный различными азартными и неазартными играми, в том числе театрального плана, например, «живые картины»; концертный – выступления выдающихся исполнителей, постановки фрагментов опер и балетов.

Игровой элемент, преломляясь сквозь специфику того или иного структурного компонента бала, выступал в роли своеобразного лейтмотива, подтекст которого обусловливался особенностями определённого вида игр – состязательностью «Agon», случайностью «Alea», симуляцией «Mimicry» или головокружением «Ilinx (Vertigo)». Нередко обозначенный игровой элемент сводился к ухаживанию кавалера за дамой. «Игры взрослых, – отмечал Э. Фукс, – имели во все времена в большинстве случаев эротическую подкладку или, во всяком случае, в них всегда звучала эротическая нотка. Содержанием большинства игр, пользующихся симпатией взрослых, служит шутливое ухаживание друг за другом молодых людей обоего пола или процесс взаимного завоевания одного другим» [3, с. 469].

Третий уровень связан с преломлением игрового начала в каждом отдельно взятом танце, входящем в программу той или иной бальной композиции. В разные историко-культурные эпохи танцевальное «меню» балов было представлено определённым набором танцев, каждый из которых был пронизан игровыми элементами. При этом основной смысл, заключённый в танцевальной игре, сводился, прежде всего, к стилизации эротического момента, лежащего в основе всей танцевальной культуры и обусловливающего переживание сильного эмоционально-чувственного возбуждения во время исполнения как самим танцором, так и наблюдающим за ним зрителем.

По этому поводу Э. Фукс писал: «Пляска всегда была переведённой на язык стилизованного ритма эротикой. Она изображает ухаживание, отказ, обещание, исполнение обещания. Тема всех танцев – символизация одного из этих элементов или же совокупности всех элементов эротики. Существует целый ряд национальных, а также и модных танцев, изображающих в своих главных чертах,

и притом чрезвычайно прозрачно, акт любви. Достаточно указать на итальянскую тарантеллу, польскую качучу, венгерский чардаш и модный интернациональный матчиш. Все эти пляски – не что иное, как стилизованный любовный экстаз. Во время таких танцев бесчисленное множество людей наслаждаются упоением безумного сладострастия» [3, с. 473].

Общая тенденция играизации танца на протяжении всей истории развития бальной практики была связана с постепенным высвобождением «связанного» этикетными условностями эмоционально-чувственного начала, проявляющегося в количественном господстве быстрых композиций, с одной стороны, и групповых танцев с их ярко выраженным игровым характером, с другой.

Подводя итоги, обобщим:

1. Своеобразие бальной игры заключалось в её связи с искусством. Создаваемая посредством коммуникативного и художественного инструментария, бальная игра представляла собой, прежде всего, эстетико-смысловое действо, основанное на владении его акторами так называемым «бальным кодом».

2. «Бальный код» – специфическая лексика бала, основанная на полифонической суммарности кодов различных видов искусства и игры.

3. В аспекте рефракции игровой традиции бальное мероприятие представляло собой многоуровневую структуру, в которой игровое начало пронизывало не только целостное действо, но и каждый из составляющих его композиционных элементов – танцевальный, коммуникативный, чисто игровой, представленный различными азартными и неазартными играми. Выступая важным фактором «ритмизации» бального действа, игра выступала одним из инструментов его упорядочивания и тем самым наделялась важной формообразующей функцией.

Проведённый анализ игрового компонента бала доказывает выдвинутую автором статьи концепцию об игре как структурно-смысловом остове бального мероприятия.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Аронсон, О. Богема: опыт сообщества (наброски к философии асоциальности) / О. Аронсон. – М. : Прагматика культуры, 2002. – 96 с.

2. Панасюк, В. Художнє та нехудожнє в системі театральних комунікацій / В. Панасюк. – Харків : Акта, 2013. – 530 с.

3. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов. Эпоха Ренессанса / Э. Фукс ; пер. с нем. В. М. Фриче. – М. : Республика, 1993. – 511 с.

4. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга ; пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2019. – 400 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению роли игры как структурно-смыслового остова бала. Анализ преломления игровых элементов в формате бала позволяет трактовать бальное мероприятие как многоуровневую структуру, в которой игровое начало пронизывало не только целостное действо, но и каждый из составляющих его композиционных элементов – танцевальный; коммуникативный; чисто игровой, представленный различными азартными и неазартными играми. Благодаря этому игра наделялась важной формообразующей и смысловой функцией.

SUMMARY

The article is devoted to identifying the role of the game as the structural and semantic backbone of the ball. The analysis of the refraction of game elements in the ball format allows us to interpret the ballroom event as a multi-level structure in which the game principle permeated not only the integral action, but also each of its constituent compositional elements – dance, communicative, purely gaming (represented by various gambling and non-gambling games). Thanks to this, the game was endowed with an important formative and semantic function.

***Лавыш К. А.***

# САМШИТОВЫЕ ГРЕБНИ ИЗ РАСКОПОК СРЕДНЕВЕКОВОГО МИНСКА

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

*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Большинство найденных в Минске деревянных гребней сделано из самшита. Все гребни прямоугольные, двухсторонние, цельные. Подавляющее большинство гребней происходит из слоёв XIII – 1-й половины XIV в. Преобладающий орнамент – циркульный и линейный, однако есть и единичные образцы с растительным и зооморфным орнаментом. Как правило, орнамент выполнен тонкой врезанной линией, но есть один образец, в центральной части которого имеется ажурная (прорезная) розетка. Справа и слева от неё располагается циркульный орнамент, образующий розетку с крупным кругом из четырёх концентрических окружностей в центре и четырьмя маленькими кругами из концентрических окружностей по его сторонам, образуя как бы квадрат. Гребень найден в слое конца XIII в. [3, с. 142, 251, 355, табл. XXXIV] (рисунок 2).

Среди самшитовых гребней, найденных в Минске, выделяется гребень с изображением крылатого льва, украшенный резьбой с двух сторон. Он был обнаружен в слое 1-й половины XIV в. [3, с. 250, рис. 154]. Изображение на гребне ранее атрибутировалось как грифон, однако у этого фантастического существа из протом птицы только крылья, все остальные части тела принадлежат льву, что позволяет назвать его крылатым львом. В центре орнаменти-

рованной части гребня в усечённом овальном медальоне показан в профиль несколько растянутый по горизонтали, как бы идущий по кругу крылатый лев с s-образно поднятым хвостом, его крылья под прямым углом обращены назад. По сторонам центрального медальона расположены розетки из пяти элементов циркульного орнамента. Таким же образом декорирована обратная часть гребня. Почти идентичные изображения крылатых львов имеются на двух самшитовых гребнях из Витебска и одном из Пинска [1, с. 486, рис. 264; 5, рис. 158 – 159, 317 – 320]. По сторонам от центрального медальона с крылатым львом расположен циркульный орнамент. При общей иконографической схеме витебские и пинский образцы отличаются от минского большей тщательностью исполнения и пропорциональностью фигуры, кроме того, на торцовых поверхностях пинского гребня имеются розетки из циркульных кружков с точкой в центре, расположенных по окружности. Такая схема декорации деревянных гребней характерна для восточной и византийской традиции. Боковые стороны позднесредневековых деревянных восточных гребней из Эрмитажа декорированы такими же розетками из циркульных элементов.

Таким образом, перед нами серия изделий (4 экземпляра) с почти идентичным изображением. Гребни однородны также хронологически: артефакты из Витебска были найдены, как и минский экземпляр, в слое начала XIV в., гребень из Пинска обнаружен в результате поверхностных обследований. Следовательно, все образцы были созданы, скорее всего, во 2-й половине XIII в. В изображении крылатого льва на всех четырёх образцах из Минска, Витебска и Пинска присутствуют некоторые погрешности и непропорциональность, особенно в минском образце. В таком случае, возможно, они вышли из одной мастерской либо существовал единый образец или несколько идентичных изделий, с которых они были скопированы. Эта категория вещей является общей для всего восточнославянского круга. Гребень с подобной орнаментацией найден в Новгороде [4, с. 16 – 17] (рисунок 1, 3). Он украшен такой же фризовой композицией, в центре которой находится круглый медальон с изображением льва, а по сторонам от него – циркульный орнамент, причём его элементы расположены в такой же последовательности, как на минском и пинском образцах. Поза льва такая же, как у крылатых львов.

Зооморфные мотивы встречаются и на самшитовых двусторонних византийских гребнях. Так, на гребне IX – X вв. из Немецкого национального музея в Нюрнберге изображены парные орлиноголовые грифоны с серповид-

но поднятыми вверх крыльями [7, s. 416]. На гребне византийского происхождения из Ситгуны (XI в.) в центре орнаментированной части помещён лев с повёрнутой назад головой и поднятым хвостом [9, p. 142, 158, fig. 7]. Известны также три гребня из Коринфа, декорированные с двух сторон. Одну из сторон украшает почти одинаковая на всех трёх изделиях композиция (изображения незначительно отличаются только в деталях), где по сторонам Древа жизни представлены львы, туловища которых повёрнуты к центру, а головы обращены назад. На другой стороне двух гребней изображены павлины, в одном случае – по сторонам Древа жизни, в другом – по сторонам чаши. На другой стороне третьего гребня показаны птицы по сторонам растения, символизирующего Древо жизни [8, pl. 80, nr. 1301, 1302, 1303].

Традиционно было принято считать, что импортным был скорее только материал гребней – самшит (привозился на Русь из Причерноморья и Средиземноморья), а сами изделия могли быть выполнены уже местными мастерами (Б. А. Колчин, Е. А. Рыбина, Н. И. Асташова) [2, с. 164] (рисунок 4). Л. Смирнова, автор последних исследований, посвящённых новгородским гребням, считает, что самшитовые гребни импортировались на Русь в качестве готовых изделий либо заготовок, которые впоследствии могли дорабатываться уже местными мастерами в соответствии со вкусами потребителей. В Новгороде выявлены достаточно многочисленные случаи вторичной обработки гребней: незаконченные экземпляры, добавление надписей и элементов декора. Эти находки свидетельствуют о существовании на территории Славенского конца (Кировская сторона) обработки деревянных гребней. Однако они не позволяют утверждать о наличии их производства, начиная с первого этапа обработки сырья и заканчивая уже готовыми изделиями, но в любом случае указывают на практику вторичной обработки заготовок или готовых изделий [10, p. 247].

Появление первой волны самшитовых гребней на Руси (Киев, Новгород, Псков) в конце X в. связано с принятием христианства в его греческом варианте. Стилистические особенности их исполнения характерны для восточносредиземноморской (византийской) традиции. По мнению Л. Смирновой, хронологическое и пространственное распределение самшитовых гребней первой волны свидетельствует о том, что они имели скорее всего литургическое значение и использовались священниками, которые были в основном греками. Простые двусторонние гребни, как деревянные, в том числе самшитовые, так и костяные, были неизвестны до конца X в. германским и славянским народам Балтийского региона, у которых бытовали одно-

сторонние сложносоставные гребни. Самшитовые двусторонние гребни представляли христианскую традицию изготовления этих изделий, которая противопоставлялась «языческим» односторонним сложносоставным гребням. Они были символами новой веры, предметами нового культурного словаря [10, p. 244]. Наиболее вероятным местом производства самшитовых гребней первой волны является Византийская империя, где существовала непрерывная традиция изготовления двусторонних гребней простой конструкции из самшита и слоновой кости с позднеримского времени, а также богатые запасы самшита (особенно в Малой Азии). Однако остаётся неясным, производились ли они в центральных областях Византийской империи или в византийских форпостах в Крыму.

С начала XII в. самшитовые гребни становятся очень редкими на Руси и появляются вновь в начале XIII в., однако это уже совсем другие изделия, стилистически подобные своим аналогам во всей Европе, где они распространялись, по-видимому, ганзейскими купцами. В Новгороде в слоях XIII – XV вв. на Торговой стороне и в непосредственной близости от рынка они обнаружены в огромном количестве. Ко второй волне этих изделий на Руси принадлежат и находки с территории Беларуси. Наиболее вероятные регионы, откуда могли поступать в Новгород самшитовые гребни и их заготовки в начале второй волны, – это центры Никейской империи, где сохранилось греческое правление после захвата Константинополя в 1204 г. крестоносцами: Никея в Западной Анатолии, Эпир и Трапезунд в Причерноморье. В результате возрастающей слабости Византийской империи с конца XII в. в её международной торговле стали доминировать венецианские купцы, которые в середине XIII в. вместе с генуэзскими купцами контролировали всю византийскую и средиземноморскую международную торговлю. Кроме того, после захвата Киева татаро-монголами днепровская торговля пришла в упадок, и самшит уже не мог поступать через Киев, как это было ранее. Исходя из этих обстоятельств, вполне вероятно, что поток самшита оказался перенаправлен и поступал в Новгород в основном с запада [10, p. 245, 247].

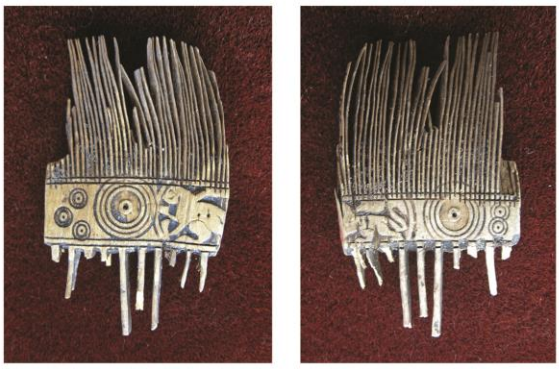
Таким образом, в Минске найден целый комплекс самшитовых гребней. Выделяется гребень с изображением крылатого льва, украшенный резьбой с двух сторон. Почти идентичные изображения крылатых львов имеются на двух самшитовых гребнях из Витебска и одном из Пинска. Все вместе они составляют хронологически однородную серию изделий (начало XIV в.), которая относится ко второй волне распространения самшитовых гребней на Руси. Гребень с подобной орнаментацией найден в Новгороде. Зооморфные

мотивы встречаются и на самшитовых двусторонних византийских гребнях. Традиционно было принято считать, что импортным был материал гребней – самшит (привозился на Русь из Причерноморья и Средиземноморья), а сами изделия могли быть выполнены уже местными мастерами, однако последние исследования свидетельствуют скорее о том, что самшитовые гребни импортировались на Русь в качестве готовых изделий либо заготовок, которые впоследствии могли дорабатываться уже местными мастерами в соответствии со вкусами потребителей.

1

2

3



4

**ПОДПИСИ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ**

1. Гребень. Самшит, резьба. Пинск, 2-я половина XIII – 1-я половина XIV в. Обследования В. В. Миролюбова. Музей белорусского Полесья. Инв. КП-9750/21.

2. Гребень. Самшит, резьба. Минск, 1-я половина XIV в. Раскопки Э. М. Загорульского. Национальный художественный музей [6].

3. Гребень. Самшит, резьба. Витебск, начало XIV в. Раскопки Л. В. Колединского. Витебский областной краеведческий музей. Инв. 22088/11.

4. Гребень. Самшит, резьба. Витебск, начало XIV в. Раскопки Л. В. Колединского. Витебский областной краеведческий музей. Инв. 22088/7.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Археалогія Беларусі : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т гісторыі. – Мінск : Беларуская навука, 1998 – 2001. – Т. 4. Помнікі XIV – XVIII стст. – 2001. – 597 с.

2. Асташова, Н. И. Торговые связи средневекового Смоленска / Н. И. Асташова // Труды VI Международного конгресса славянской археологии : в 5 т. – М., 1997 – 1998. – Т. 4. Общество, экономика, культура и искусство древних славян. – 1998. – С. 161 – 167.

3. Загорульский, Э. М. Возникновение Минска / Э. М. Загорульский. – Минск : Изд-во БГУ, 1982. – 358 с.

4. Колчин, Б. А. Новгородские древности. Резное дерево / Б. А. Колчин // Археология СССР. Свод археологических источников. – Вып. Е1-55. – М., 1971. – 62 с.

5. Лавыш, К. А. Художественные традиции восточной и византийской культуры в искусстве средневековых городов Беларуси (X – XIV вв.) / К. А. Лавыш. – Минск : Белорусская наука, 2008. – 208 с.

6. Пластыка Беларусі XII – XVIII стагоддзяў / аўт., склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1983. – 231 с.

7. Byzanz. Das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert : Katalog / herausgeb. von Ch. Stiegemann. – Mainz : Verlag Philipp von Zabern, 2001. – 412 S.

8. Corinth: Results of Exavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens. – Princeton : The American School of classical Studies at Athens, 1952. – Vol. XII. The Minor Objects / by G. R. Davidson. – 388 p.

9. Fuglesang, S. H. A critical survey of theories on Byzantine influence in Scandinavia / S. H. Fuglesang // Byzantium. Identity, Image, Influence : XIX International Congress of Byzantine Studies, University of Copenhagen, 18-24 August 1996 / red.: K. Fledelius, R. Schreiner. – Copenhagen, 1996. – P. 137 – 168.

10. Smirnova, L. Comb-Making in Medieval Novgorod (950 – 1450). An industry in transition / L. Smirnova. – Oxford : British Archaeological Reports International Series, 2005. – 380 p.

РЕЗЮМЕ

В Минске найден комплекс самшитовых гребней, подавляющее большинство из которых происходит из слоёв XIII – 1-й половины XIV в. Преобладающий орнамент – циркульный и линейный, однако есть и единичные образцы с растительным и зооморфным орнаментом. Выделяется гребень с изображением крылатого льва, украшенный резь-

бой с двух сторон. Почти идентичные изображения крылатых львов имеются на двух самшитовых гребнях из Витебска и одном из Пинска. Все вместе они составляют хронологически однородную серию изделий (начало XIV в.), относящуюся ко второй волне распространения самшитовых гребней на Руси. Возможно, они вышли из одной мастерской либо существовал единый образец или несколько идентичных изделий, с которых они были скопированы. Зооморфные мотивы встречаются и на самшитовых двусторонних византийских гребнях. Традиционно было принято считать, что импортным был материал гребней – самшит (привозился на Русь из Причерноморья и Средиземноморья), а сами изделия могли быть выполнены уже местными мастерами, однако последние исследования свидетельствуют о том, что самшитовые гребни импортировались на Русь в качестве готовых изделий либо заготовок, которые впоследствии могли дорабатываться уже местными мастерами в соответствии со вкусами потребителей.

SUMMARY

A complex of boxwood combs was found in Minsk, the vast majority of which come from the layers of the XIII – the first half of the XIV centuries. The predominant ornament is geometric, but there are also few specimens with floral and zoomorphic ornament. A comb with an image of a winged lion, decorated with carvings on both sides, stands out. There are almost identical specimens from Vitebsk and one from Pinsk. All together they make up a chronologically homogeneous series of products (beginning of the XIV century), which belongs to the second wave of distribution of boxwood combs in medieval Rus'. Perhaps they came from the same workshop, or there was a single sample or several identical products from which they were copied. Zoomorphic motifs are also found on boxwood double-sided Byzantine combs. Traditionally, it was considered that only the material of combs – boxwood (brought to medieval Rus' from the Black Sea region and the Mediterranean region) was imported, and the combscould already be made by local craftsmen, however, recent studies indicate rather that boxwood combs were imported to medieval Rus asfinished products or blanks, which could later be refined by local craftsmen in accordance with the tastes of consumers.

***Лампе И. Ю.***

## НЭЦКЭ: ЯПОНСКАЯ СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ

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

*(Поступила в редакцию 10.03.2022)*

Исследуя японский национальный костюм, мы сталкиваемся с его характерной особенностью – отсутствием карманов. Однако в силу того, что потребность носить различные мелкие вещи была продиктована насущной необходимостью, в обиходе появились нэцкэ.

Нэцкэ называют скульптуру малых форм, которая служила брелоком-противовесом для подвешивания на шёлковом шнуре к поясу мужского кимоно различных предметов [1, с. 12] – «сагэмоно»: кисета с табаком, трубки, кошелька, письменных принадлежностей и других (рисунок 1). Данное при-

способление служило своего рода внешним карманом, которого не хватало мужскому кимоно.

Рисунок 1. Способ подвешивания предметов на поясе мужского кимоно при помощи нэцкэ

Нэцкэ могут считаться далеко не все скульптуры, поскольку чтобы предмет можно было отнести к данному виду скульптуры, на его корпусе должны присутствовать одно-два характерных отверстия – химотоси.

У исследователей имеется мнение, что прототипом японских нэцкэ стали китайские брелоки чжуй-цзы [2, с. 8]. Вместе с тем, японский обычай подвешивать различные предметы на эфес меча был ещё одним способом ношения различных мелких вещей. Подобные изображения и упоминания о данном способе встречаются в литературных источниках [2, с. 10]. Хотя вплоть до периода Момояма (1573 – 1603) нэцкэ не упоминаются, можно предположить, что чуть ранее или в данный период произошла замена японского обычая (подвешивание предметов на эфес меча) на китайский (крепление вещей с помощью брелока) [2, с. 10; 3].

Повсеместное появление нэцкэ можно также связать с тем фактом, что кимоно в качестве узаконенной верхней одежды распространилось с начала периода Момояма. Стоит принять во внимание и успешно проведённую в 1588 г. Тоётоми Хидэёси кампанию по «охоте за мечами» («катанагари»), после которой ношение мечей стало привилегией только самураев (ранее данный обычай был всеобщим) [2, с. 12]. Кроме того, переосмысление искусства прошлого началось с приходом к власти династии Токугава, после чего в Японии наступил период длительного мира.

История нэцкэ делится на три периода [3]. Ранний охватывает произведения с XVII в. до середины XIX в. Многие исследователи отмечают его как золотой век резьбы нэцкэ. Данный период – время резчиков - упоминается в «Сокэн Кисё» («Рассуждения об оправе мечей») – книге Инаба Мититацу, вышедшей в Осаке в 1781 г. в семи томах, последний из которых посвящён нэцкэ [2, с. 101]. К мастерам из «Сокэн Кисё» добавляют такие имена, как

Есинага, Окатомо, Минко, Таметака и Томихару [4, с. 8]. В японских научных кругах предпочтение отдаётся началу – середине XIX в., времени расцвета культуры Эдо, когда торговцы демонстрировали своё богатство, прикрепляя к кимоно нэцкэ и инро (табачные мешочки). Нэцкэ этого периода изящны и хрупки и демонстрируют выдающееся мастерство резчиков. Приведём некоторые известные имена мастеров данного времени: Сукенага, Тоемаса, Кокей, Иккан, Сесай, Отоман и Томоказу [4, с. 9].

Вторым периодом считают время с начала периода Мэйдзи до конца Второй мировой войны (1868 – 1945). После революции Мэйдзи правительство рекомендовало населению принять более современный образ жизни, в том числе заменить традиционное кимоно западной одеждой. Результатом этого стало быстрое снижение спроса на сагемоно и нэцкэ. Однако именно в данный период многие иностранцы начали посещать Японию и открыли для себя привлекательность нэцкэ. Это послужило стимулом для местных резчиков, которые снова могли производить их для экспорта в довольно больших количествах. Но в силу популярности и повышенного спроса качество таких экспортных нэцкэ снизилось, лишь небольшая часть мастеров сохранила традиционный способ резки. Однако даже при том, что нэцкэ утратили свою первоначальную функцию, они были востребованы в качестве произведений искусства как зарубежными, так и японскими коллекционерами. Наиболее ценились такие мастера резьбы, как Мицухиро, Тококу, Кокусай, Кайгекусай, Морита Соко, Сосуи и Гекусо [4, с. 10].

Третий период в истории нэцкэ начался в 1945 г. и длится до сих пор. Во время Второй мировой войны спрос на нэцкэ упал, но возобновился к 50-м годам XX в. Подавляющее количество нэцкэ, вырезанных в этот период, было продуктами массового производства, они должны рассматриваться в качестве простых сувенирных изделий, которые не имеют ни художественной, ни исторической ценности [3]. Тем не менее, ряд мастеров Японии продолжил создавать нэцкэ, сохраняя традиции старых школ. Один из таких мастеров, ставший известным в 1970-е годы, Масатоси Накамуру, часть работ которого вошла в коллекцию Раймонда и Фрэнсис Бушелл [4, с. 10]. Результатом повышенного интереса к нэцкэ в США стало создание в 1975 г. Международного общества нэцкэ – крупнейшей организации коллекционеров этого вида декоративно-прикладного искусства Японии [3].

Наиболее интересным, с нашей точки зрения, является расцвет «городской культуры» периода Эдо (1603 – 1868), когда в культурной жизни Японии стали принимать участие ремесленники и торговцы. И если искусство

предыдущих эпох базировалось на чувственных идеалах хэйанской аристократии, то городское искусство отдавало предпочтение роскоши и ярким краскам. Те виды искусства, которые были тесно связаны с повседневной жизнью и бытом, явственнее всего отразили художественные предпочтения горожан. Система заложничества и обязательного присутствия даймё (феодалов) при дворе каждые три года, санкин-котай (принудительные командировки), вынуждавшие иметь ещё один дом в столице, также способствовали тому, что города продолжали успешно привлекать художников, ремесленников и торговцев [2, с. 15].

После катанагари вырезание нэцкэ стало занятием широкого спектра мастеров [3], а к XVII в. спрос на нэцкэ стал настолько большим, что из среды мастеров выделились профессиональные резчики – нэцукэси. С середины XVIII в. проявились региональные различия в резьбе, сформировались школы мастеров, которые превратили нэцкэ в самостоятельный вид искусства. На сегодняшний день выявлены и изучены 19 школ резьбы: Эдо, Осака, Киото, Нагоя, Цу, Ямада, Гифу, Хида, Тамба, Ивами, Ивасиро, Хаката, Этидзэн, Вакаяма, Идзуми, Этиго, Kara, Ямато и Нара [2, с. 99 – 161]. Имена мастеров дали название определённому виду или форме нэцкэ.

Всё многообразие форм нэцкэ тяжело перечислить, назовём лишь основные типы:

1. Катабори – «скульптурная нэцкэ», наиболее распространённый тип. Представляет собой компактные трёхмерные фигуры, вырезанные «по кругу», обычно имеют высоту от одного до шести сантиметров.

2. Анабори – подвид катабори, вырезался ради пустого центра, чаще всего имел форму двухстворчатой раковины, внутри которой размещалась сюжетная композиция.

3. Мандзю – своё название получила благодаря сходству с одноимённой круглой плоской рисовой лепешкой. Изображение на таких нэцкэ делалось путём гравировки, которая обычно сопровождалась чернением.

4. Кагамибута, «нэцкэ с зеркальной крышкой», – вариация формы мандзюс в виде металлической крышки. Часто она украшалась широким спектром металлургических техник и подписывалась мастерами по металлу.

5. Рюса – вариант мандзю. Данные нэцкэ пустые внутри, а одна (верхняя) часть выполнена в технике сквозной резьбы. Получили название по имени резчика-создателя Рюса, который жил и работал в Эдо в 1780-е годы.

6. Оби-хасами Саси – самая старая из форм, буквально «колющая» нэцкэ, около 9-10 см в длину, представляла собой длинный брусок (из раз-

личных материалов, чаще из дерева) с отверстием для шнура на одном конце. Его затыкали за пояс. Иногда на верхнем конце дополнительно вырезался крючок, зацеплявшийся за верхний край пояса [3].

7. Итираку – это нэцкэ в форме тыквы или других предметов, сплетённые из проволоки, бамбука или тростника.

8. Маски театра Но, вырезанные по одной или группами в сопровождении скульптур либо различных предметов.

Что касается материалов изготовления нэцкэ, то чаще это дерево и слоновая кость. В средневековье доступ к слоновой кости имели, в основном, мастера из Осаки, Киото и Эдо. За пределами этих городов часто использовали коробчатое или вишнёвое дерево, которое окрашивали и полировали [3]. В Японии нэцкэ вырезались более чем из 100 видов дерева, зубов касатки, бивней нарвала, моржа или кабана, оленьего рога, керамики, нефрита, янтаря, бамбука, кораллов и т. д. [2, с. 23]. Использование определённого материала могло объясняться сугубо практическими причинами: прочностью, долговечностью, доступностью и т. д. При этом сам материал (помимо сюжета нэцкэ) мог нести в себе благопожелательную символику. Например, самшит был связан с пожеланием долголетия, поскольку считался в Японии «благоприятным» материалом, служил в качестве оберега и часто использовался для ритуальных предметов. Материалы нэцкэ зачастую выполняли лечебную или охранную функции, например, фигурки из сакуры, берёзы, прунуса, персимона, жужуба и других материалов [2; 4]. Аналогичной символикой обладали и сюжеты нэцкэ. Это даёт основание предполагать, что данные изделия не только имели практическое и декоративное применение, но и являлись амулетом, оберегом или талисманом [1; 4].

Всё многообразие верований и представлений, существовавших в период Токугава, нашло отражение в сюжетах нэцкэ, имевших моральный, назидательный, благопожелательный или философский смысл. Среди сюжетов выделяют несколько групп:

1. Литературные сюжеты – представляют собой более или менее точные иллюстрации к популярным произведениям японской и китайской художественной литературы.

2. Исторические сюжеты – могут быть связаны с событиями из истории Японии или Китая. Среди японских сюжетов, которые составляют большинство в этой группе, наиболее популярен период становления первого сёгуната (конец XII в).

3. Театральные сюжеты – довольно однообразны, это миниатюрные маски, их точные копии или вариации настоящих масок театра Но и Кёгэн. На сегодняшний день чаще встречаются мини-скульптуры актёров, исполняющих различные танцы.

4. Жанровые сюжеты – появляются с конца XVIII в., изображают людей разных профессий, игры, спортивные поединки, сцены лечения, бытовые сценки и прочее.

5. Религиозные сюжеты – изображения божеств санкё итти (Единства трёх религий, буквально «три учения – одно дело», концепция триединства даосизма, конфуцианства и буддизма, которая легла в основу официальной доктрины во времена Токугава), а также божеств народных верований, чаще всего ситифукудзин – семь богов счастья. Сюжеты синто встречаются редко, в основном в виде Амэ-но Удзумэ – богини удачи и смеха, выманившей Аматэрасу из пещеры своим танцем, и Эбису – бога врачевателей. В даосских сюжетах преобладают изображения сэннинов (святых) и даосских бессмертных.

Кроме вышеперечисленных, сюжеты нэцкэ включают знаменитых личностей, воинов, животных и растения вместе с различными предметами быта (последние особенно редко встречаются), мифически существ, абстрактные узоры (фамильные гербы мон), бытовые сценки из эротических гравюр сюнга [5, с. 6] и т. д.

Подавляющее большинство коллекций нэцкэ находится за пределами Японии [3; 5, с. 8], поскольку экспорт предметов японской культуры с последней четверти XIX в. вёлся в больших количествах. Наиболее интересные коллекции представлены в Музее искусств округа Лос-Анджелес (LACMA), Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке (США), Британском музее и Музее Виктории и Альберта в Лондоне (Великобритания), в Лувре и Музее д'Эннери в Париже (Франция), в Королевском музее искусства и истории в Вене (Австрия), Музее восточноазиатских искусств имени Ференца Хоппа в Будапеште (Венгрия), в Линден-музее Штутгарта (Германия), Музее азиатского искусства в Корфу (Греция), в Национальном музее в Кракове (Польша), а также Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге и Российском государственном музее искусства Востока в Москве [3].

В Национальном художественном музее Республики Беларусь имеется коллекция из 12 нэцкэ [6; 7], сюжеты которых, в основном, касаются благопожелательных мотивов с изображениями животных: «Рыбки», «Собака со

щенком», «Четыре перепёлки», «Кирин», «Обезьяна», «Мышь на тыкве» (рисунок 2).

Рисунок 2. Нэцкэ «Мышь на тыкве». Неизвестный мастер, Япония, конец XIX – начало XX в., кость, резьба

Нэцкэ «Мышь на тыкве» вырезана из кости, высотой 4 см и шириной 3 см, изображает мышь (крысу) с длинным хвостом, сидящую на верхушке большой тыквы (в японском языке как мышь, так и крыса обозначаются одним словом – «недзуми»).

В китайской традиции мыши и крысы имеют много прозвищ, например, «лао шу», «полуночный дух», «господин жилья», «ночная мельница», «великий муж» и другие. Будучи зависимыми от капризов природы и урожая сельскохозяйственных культур, жители Поднебесной предпочитали не упоминать грызунов напрямую из-за суеверия: назвать мышь по имени означало пригласить в гости и накликать беду на свой дом. Тем не менее, в Китае крыс относят к мудрым животным и считают символом богатства и достатка. Согласно китайскому фольклору, мышь (крыса) обладает необычайной хитростью, благодаря которой она стала первым животным в двенадцатилетнем годовом цикле, опередив быка и тигра [8, с. 143].

В японской традиции, как и в китайской, мышь – первая в зодиакальном круге, и поэтому является покровителем начала любых важных дел. Как и другие зодиакальные животные, крыса очень популярна в мелкой пластике, в особенности в японских нэцкэ, и их сохранилось довольно много. Также она является спутником Дайкокутэна, одного из ситифукудзин, ей приписывается способность к притягиванию богатства, процветания и удачи. И если в европейской традиции мыши являлись напоминанием о смерти и увядании, то японцы видели в них воплощение делового ума, проворства, а само слово «мышь» стало синонимом земного достатка. Мыши довольно часто встречаются в японских народных сказках, пословицах и поговорках [8, с. 143], например, «Хотите разбогатеть – пригласите крысу». Согласно японскому

поверью, «когда мышь грызёт, она считает деньги», поэтому она часто изображается грызущей тыкву, яблоко или орех.

Таким образом, нэцкэ «Мышь на тыкве» неизвестного мастера может трактоваться как талисман, привлекающий достаток и благополучие с намёком на денежный эквивалент.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Японская миниатюрная скульптура нэцкэ в собрании Государственного музея Востока : каталог коллекции / сост. Н. А. Каневская. – М. : Государственный музей Востока, 2018. – 240 с.
2. Успенский, М. В. Нэцкэ / М. В. Успенский. – Л. : Искусство. Ленинградское отд-е, 1986. – 266 с.
3. International Netsuke Society [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.netsuke.com/netsuke.html. – Date of access: 18.02.2022.
4. Okada, B. T. Netsuke masterpieces from The Metropolitan Museum of Art / B. T. Okada. – New York : Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1982. – 121 p.
5. Willford, R. Zooming through the Pandemic / R. Willford // International Netsuke Society Journal. – 2020 – Vol. 40, № 2. – P. 6 – 8.
6. Национальный художественный музей Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.artmuseum.by/. – Дата доступа: 10.02.2022.
7. Скарбы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь / М-ва культуры Рэспублікі Беларусь, Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. – Мінск : Белпрынт, 2004. – 500 с.
8. 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 нэцкэ, имеющихся в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь. Рассмотрен широкий спектр вопросов, включая типы и сюжеты нэцкэ, а также история возникновения этого вида искусства и наличие коллекций в мировых музеях. Особое внимание уделено нэцкэ из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь «Мышь на тыкве».

SUMMARY

The article was prepared based on the results of the research of netsuke carried out by the author, available in the permanent exhibition of the National Art Museum of the Republic of Belarus. The article discusses a wide range of issues, including the types and plots of netsuke, as well as the history of the emergence of this art form and the presence of collections in world museums. Separately, the netsuke from the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus «Mouse on a Pumpkin» was described.

*Махоўская І. С.*

# ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА ГОРАДА ЧАШНІКІ: ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ Ў ГАРАДСКОЙ ПРАСТОРЫ І ЎСПРЫНЯЦЦЕ МЯСЦОВЫМІ ЖЫХАРАМІ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт*

*(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2022)*

Даследаванне мемарыялізацыі спадчыны горада Чашнікі і яе ўспрыняцця мясцовымі жыхарамі было ініцыіравана ў сувязі з падрыхтоўкай праекта рэканструкцыі мемарыяла «Алея Герояў Савецкага Саюза». Мэта даследавання – вывучыць гісторыка-культурную спадчыну горада Чашнікі, вызначыць яго турыстычны патэнцыял, даследаваць уяўленні жыхароў пра гісторыю і культуру, вядомых асоб і месцы памяці ў Чашніках.

Метады правядзення даследавання – анкетаванне і інтэрв'юіраванне. Анкетаванне праводзілася сярод вучняў сярэдняй школы № 1 горада Чашнікі, усяго ў ім прынялі ўдзел 50 навучэнцаў ва ўзросце 15-17 гадоў, сярод іх 17 юнакоў і 33 дзяўчыны. Астатнія групы рэспандэнтаў былі апытаны метадам інтэрв'юіравання. Усяго запісана 12 інтэрв'ю з прадстаўнікамі адміністрацыі горада, супрацоўнікамі сярэдняй школы № 1 і жыхарамі горада метадам выпадковай выбаркі.

Чашнікі – горад у Віцебскай вобласці, цэнтр Чашніцкага раёна з насельніцтвам 8 817 чалавек (па звестках за 2018 г.) [5]. Статус горада населены пункт атрымаў у 1966 г.

Асноўныя славутасці горада: дом купца Гурэвіча, дзе раней размяшчаўся гістарычны музей, Спаса-Праабражэнская царква, папяровая фабрыка «Чырвоная зорка». Да знакавых помнікаў адносяцца наступныя: брацкая магіла і горада: брацкая магіла і помнік невядомаму салдату; помнік М. І. Дземянцею, старшыні Вярхоўнага Савета ў 1990 – 1991 гг.; памятны знак контр-адміралу В. Апанасенку; помнік расстраляным яўрэям у вёсцы Зарэчная Слабада.

Алея Герояў Савецкага Саюза была створана ў 1990-я гады па ініцыятыве ветэранаў Вялікай Айчыннай вайны і размяшчаецца на тэрыторыі, якая непасрэдна прымыкае да сярэдняй школы № 1. Насупраць Алеі знаходзіцца брацкая магіла і помнік воінам-вызваліцелям, уключаныя ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь 3 катэгорыі (шыфр 213Д000813, пастанова Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 14.05.2007 г. № 578) [1]. Усе мерапрыемствы агульнагарадскога і

раённага маштабу, ускладанне кветак праходзяць каля брацкай магілы і Алеі Герояў.

У рамках названай алеі прадстаўлены наступныя асобы: Л. У Буткевіч, Герой Савецкага Саюза, снайпер; В. А. Дзямідаў, Герой Савецкага Саюза, лётчык; Я. Ф. Іваноўскі, кавалер трох ордэнаў Леніна, чатырох ордэнаў Чырвонага Сцяга, генерал арміі; І. М. Краснік, Герой Савецкага Саюза, артылерыст, камандзір палка; Я. Г. Навіцкі, Герой Савецкага Саюза, лётчык; С. Ф. Пшонны, Герой Савецкага Саюза, разведчык; М. А. Сурын, Герой Савецкага Саюза, камандзір узвода; П. Г. Барадаўка, кавалер ордэна Славы трох ступеней, наводчык мінамёта.

Гісторыя горада Чашнікі даволі багатая як падзеямі, так і вядомымі асобамі – ураджэнцамі горада і раёна, што вызначае вялікі патэнцыял развіцця мемарыялізацыі спадчыны ў гарадскім асяроддзі. Сярод гістарычных падзей, якія звязаны з Чашнікамі і маглі быць адзначаны ў гарадской прасторы, вылучаюцца наступныя: першае ўзгадванне аб Чашніках (у 1504 г. мястэчка было ўказана ў спісе найбуйнейшых паселішчаў Полацкага ваяводства Вялікага Княства Літоўскага); бітва на рацэ Уле падчас Лівонскай вайны (1561 – 1570); Чарэйская бітва (у 1660 г. войскі Рэчы Паспалітай пад камандаваннем Паўла Сапегі разбілі войскі, узначаленыя князем Хаванскім); будаўніцтва Бярэзінскай воднай сістэмы, якая злучае раку Днепр з Заходняй Дзвіной, гэта значыць Чорнае мора з Балтыйскім (аказала вялікі ўплыў на сацыяльна-эканамічнае развіццё мястэчка – была ўзведзена прыстань, майстэрні па будаўніцтве суднаў, створаны новыя працоўныя месцы, узрос попыт на прафесіі цесляроў і плытагонаў [4]); бітва пад Чашнікамі 1812 г., у якой рускія войскі пад камандаваннем генерала Вітгенштэйна атрымалі перамогу над Напалеонаўскім войскам; будаўніцтва папяровай фабрыкі «Скіна» у 1898 г., належала Вінцэнту Валадковічу, у 1917 г. была нацыяналізавана, перайменавана ў «Чырвоную зорку»; утварэнне Чашніцкага раёна 11 жніўня 1924 г.; ліквідацыя Чашніцкага гета – 12 лютага 1942 г. каля вёскі Зарэчная Слабада былі расстраляны 1 805 чалавек; фарміраванне чашніцкай партызанскай брыгады Дубава 28 жніўня 1942 г.; вызваленне Чашнікаў ад нацыстаў у чэрвені 1944 г.; прысваенне Чашнікам статусу горада ў 1966 г.

З Чашнікамі і Чашніцкім раёнам звязаны шэраг знакамітых асоб, памяць аб якіх магла б быць прадстаўлена ў гарадской прасторы. У шэрагу знакамітасцяў найбольшая колькасць пісьменнікаў і навукоўцаў, напрыклад, дзеяч Рэфармацыі, асветнік, гуманіст і кнігадрукар публіцыст Васіль

Цяпінскі; пісьменнік, этнограф – даследчык традыцыйнай яўрэйскай культуры Сямён Ан-скі; вучоны-фізік, лаўрэат Нобелеўскай прэміі па фізіцы Жарэс Алфёраў. Вядомыя паэты Чашніччыны – Оскар Мілаш, кавалер ордэна Ганаровага Легіёна, і Янка Журба, аўтар шматлікіх зборнікаў дзіцячай паэзіі, перакладчык Ф. Дастаеўскага на беларускую мову [4].

У Чашніках вельмі шануюць памяць Кірыла Чэпіка, які ўзначальваў санітарную службу ў партызанскай брыгадзе Дубава, працаваў галоўным урачом Чашніцкай бальніцы ў пасляваенныя гады, з'яўляўся кавалерам ордэна Леніна. У гонар К. Чэпіка ў Чашніках названа вуліца.

Вынікі даследавання ўспрыняцця жыхарамі горада Чашнікі адлюстравання гісторыка-культурнай спадчыны ў гарадской прасторы сведчаць, што галоўнымі славутасцямі горада жыхары называюць Парк неўміручасці – 50% адказаў; помнік воінам-вызваліцелям – 38%, царкву – 22%; алею закаханых – 20%; музей – 15% адказаў. Найбольш папулярныя мясціны, дзе гараджане праводзяць вольны час, Алея закаханых (52% адказаў) і Парк неўміручасці (50% адказаў) [2].

Жыхары Чашнікаў адзначаюць, што ў горадзе добра прадстаўлены помнікі, звязаныя з падзеямі Вялікай Айчыннай вайны, менавіта каля іх праводзяцца асноўныя гарадскія мерапрыемствы. У той жа час гараджане хацелі б бачыць на вуліцах горада таксама помнікі, прысвечаныя падзеям і асобам іншых гістарычных эпох. Сярод найважнейшых гістарычных падзей, памяць аб якіх, на думку гараджан, павіна быць рэалізавана ў гарадской прасторы, называюць бітву на рацэ Ула падчас Лівонскай вайны і партызанскі рух. Сярод асоб, вартых помніка ў Чашніках, часцей за ўсё ўзгадваліся фізік Жарэс Алфёраў, паэты Янка Журба і Оскар Мілаш, урач Кірыл Чэпік [2; 3].

Амаль усе апытаныя выказаліся негатыўна адносна пераносу музея з гістарычнага будынка XIX ст. у цэнтры горада ў будынак на ўскраіне, дзе раней размяшчалася кантора ПМК. Гараджане мяркуюць, што раней музей быў на сваім месцы, а цяперашняе размяшчэнне нязручнае, таму неабходна зрабіць усё магчымае, каб стары будынак быў адрэстаўраваны і музей змог вярнуцца назад [3]. Жыхары горада задаволены тым, што з'яўляюцца новыя помнікі, напрыклад, інтэрактыўная карта раёна ў скверы ў цэнтры горада, але разам з тым падкрэсліваецца яе непрадуманы дызайн.

Усе групы рэспандэнтаў падтрымалі ідэю рэканструкцыі Алеі Герояў Савецкага Саюза. Тэрыторыю мемарыяла прапануецца рэканструяваць такім чынам, каб плошчу можна было выкарыстоўваць для правядзення гарадскіх і

школьных мерапрыемстваў. Дадзены помнік неабходна зрабіць больш інфарматыўным і сучасным, прывабным для гараджан і гасцей горада.

Гараджане выказалі пажаданне, каб гістарычная частка горада са старой забудовай і захаванай планіроўкай утварала адзіны архітэктурны ансамбль, куды б увайшлі і Алея Герояў, і брацкая магіла, і сквер з будынкам музея, і гандлёвыя рады XIX ст. Частка, утвораная Алеяй Герояў і брацкай магілай, была б прысвечана Другой сусветнай вайне, а сквер – памяці славутых асоб і іншым гістарычным перыядам. Усе апытаныя выказаліся за тое, каб зрабіць гістарычную частку Чашнікаў пешаходнай [3].

У цэлым, горад Чашнікі валодае дастатковым патэнцыялам для развіцця турысцкай прывабнасці. Тут захавалася гістарычная забудова і старая планіроўка, горад размешчаны на маляўнічым беразе ракі Ула, выконвае рэкрэацыйную функцыю. Багатая гісторыя Чашнікаў стварае вялікія магчымасці для мемарыялізацыі памяці аб адметных падзеях і асобах у гарадской прасторы.

**ЛІТАРАТУРА**

1. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://gosspisok.gov.by/Home/Index. – Дата доступу: 10.10.2021.
2. Матэрыялы анкетавання жыхароў г. Чашнікі. Асабісты архіў аўтара.
3. Матэрыялы інтэрв’ю жыхароў г. Чашнікі. Асабісты архіў аўтара.
4. Памяць. Чашніцкі раён: гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі / аўт.-уклад. Н. Т. Кіндзяева. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 540 с.
5. Статистический ежегодник Витебской области / Витебское областное управление статистики ; редкол.: Ю. И. Москалев (предс.) [и др.]. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2018. – 475 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению историко-культурного наследия города Чашники Витебской области. Рассмотрена мемориализация памятников в городском пространстве, восприятие мест памяти жителями города и потенциал наследия в свете дальнейшего фармирования исторического и туристического облика г. Чашники Поскольку исследование было инициировано в связи с подготовкой проекта реконструкции мемориала «Аллея Героев Советского Союза», особое внимание уделено этому месту памяти и изучению его роли в повседневной жизни горожан и соответствующих мемориальных практиках.

SUMMARY

The article is devoted to the study of the historical and cultural heritage of the town of Chashniki in Vitebsk region. It analyzes the memorialization of heritage in the urban space, the

perception of places of memory by city residents and the potential of heritage in the light of further formation of the historical and tourist image of Chashniki. As the research was initiated in preparation for the reconstruction of the Heroes' Alley memorial, special attention is paid to this place of memory and the study of its place in the everyday life of the townspeople and in the town ritual memorial practices.

***Морунов А. А.***

# АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ФОТОАЛЬБОМ КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК (НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМА ЛЁТЧИКА Н. А. КУЧЕВСКОГО)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси*
*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

Понятие «фотоальбом», будучи собирательным, в узком смысле обозначает только тип фотографического произведения. Любой фотоальбом компилятивен: отдельные изображения, порядок и форма их расположения на страницах, подписи, элементы художественного оформления могут рассматриваться как самодостаточные произведения, но в первую очередь представляют собой элементы целого. В отличие от коллекции или собрания, которые могут быть сформированы с большей или меньшей степенью произвольности, альбом делает произведением наличие общей темы, например, «Водонапорные башни Европы», «Виды Минска» или свадебный, юбилейный, дембельский и другие виды альбомов. В зависимости от выбранной темы альбом может представлять фотографическую серию (типологию) или фотоисторию (повествование). В последнем случае первоочередное значение имеет авторство составителя альбома, а не принадлежность отдельных снимков. В данном случае, когда речь идёт об альбоме Николая Кучевского, мы имеем дело с автобиографическим фотоповествованием, совмещающим мемоpативную и авторепрезентативную функции, адресованные как самому автору в виде хранилища воспоминаний, так и кругу его прижизненного общения и послания будущим поколениям.

Альбом Н. Кучевского представляет собой визуальное повествование от первого лица, которое содержит портреты и автопортреты, сделанные в разные периоды жизни автора, портреты окружавших его людей, бытовые сцены и сюжетные наблюдения. Расположенные на страницах в синхронной и диахронной последовательностях фотографии разных жанров формируют лирико-документальное повествование, в котором автор является одновре-

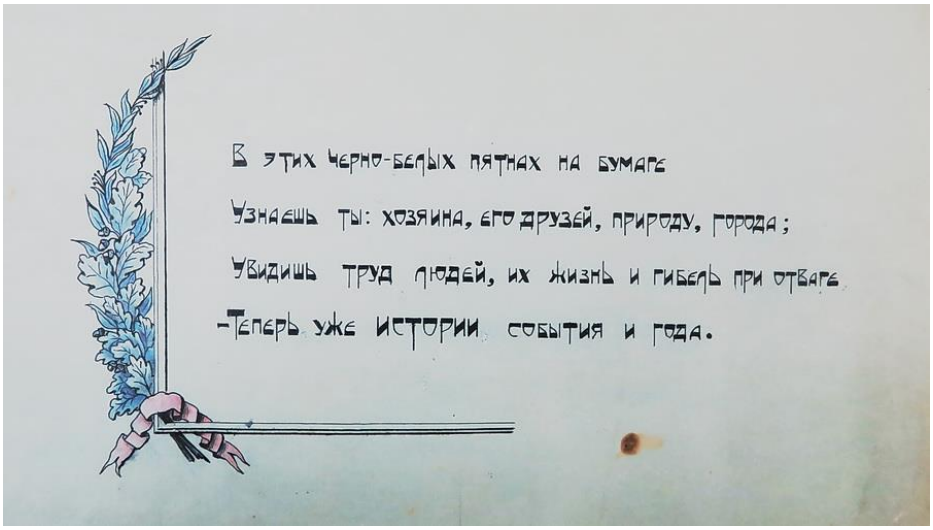
менно ключевым персонажем. Таким образом, зритель имеет возможность одновременно видеть мир глазами героя и самого героя со стороны.

Большинство так называемых фотоальбомов сохранились до нашего времени в виде коллекций снимков, не связанных между собой единством авторского замысла, хронологии, места, времени, формы и содержания. Коллекция или собрание фотографий – это хаотическое явление, открытое для интерпретаций. Другое дело – альбом, где снимки расположены в задуманной автором последовательности и композиции, сопровождаются подписями, где даже расположение карточек представляет подобие синтаксиса и пунктуации в визуальном повествовании. Уникальность альбома Н. Кучевского в том, что он сохранился в первозданном виде и содержит не только стандартный для семейных альбомов набор портретов, но также текстовые и визуальные заметки и наблюдения автора. Это делает альбом похожим на дневник или личный блог. Перед нами междисциплинарный источник: от локальной и приватной истории до культурной антропологии, краеведения, истории техники, фотографии и т. д.

С точки зрения культурной антропологии некоторые кадры, представленные в данном альбоме, могут быть расценены как неприемлемые в современном контексте. Их бытование иллюстрирует в том числе относительность приемлемого и неприемлемого в рамках одного культурного пространства в разные срезы времени в различных обстоятельствах. Иными словами, альбом позволяет не только взглянуть на мир глазами автора буквально через его объектив, но и в какой-то мере оказаться на его месте в его обстоятельствах, то есть, хотя бы отчасти примерить на себя его мироощущение о жизни, смерти, отталкивающем и прекрасном.

Альбом Н. Кучевского выделяется из общего привычного контекста белорусской фотографии XX в. Для последней характерна эдакий сосредоточенность на локальном, лиричные пейзажи, серьёзные портреты. В данном случае перед нами пример нобилизации, когда культура элит становится культурой условного среднего класса, а впоследствии и всеобщей. Настроение многих снимков из альбома Н. Кучевского более характерно для фотографического наследия графов Тышкевичей, Софьи Хоментовской, семейных альбомов других представителей аристократии: Чапских, Святских и Радзивиллов. При этом речь идёт в том числе и в первую очередь о 1920 – 1930-х годах, то есть исторически Николай Кучевский был современником Софьи Хоментовской, Яна Булгака и Льва Дашкевича, что позволяет сравнивать их фотографическое наследие в том числе в социокультурном аспекте.

Николай Александрович Кучевский родился 16 декабря 1898 г. под Белостоком в крестьянской семье [1]. Изучал топографию в Курском землемерном училище (1915 – 1918). Поступил на службу в Рабоче-крестьянскую Красную армию (РККА), где, скорее всего, занимался аэродромным техническим обслуживанием сначала в 9 разведывательном авиаотряде (Курск и Павлоград), затем в 5-й армии РККА в Сибири. Слишком молодой, чтобы участвовать в боевых действиях, Н. Кучевский получил хорошее образование: окончил Егорьевскую теоретическую школу авиации, Зарайскую школу лётчиков (1920), Высшую московскую школу военлётов (1922). Продолжал службу в Смоленске и Витебске.




Фотокнига-альбом Н. А. Кучевского, командира авиаотряда разведывательной авиационной эскадрильи № 2 военно-воздушных сил РККА включает 785 изображений: «Просто чёрно-белые пятна на бумаге». Однако есть и цветные. Тематически – от океанского лайнера «Лузитания» (1913) до православного кладбища в Гродно (1971). К фронтиспису приклеен юбилейный плакат, посвящённый 100-летию В. И. Ленина с подписями на русском и английском. Подписи и другие элементы атрибуции присутствуют спорадиче-

ски. Хронологическая последовательность также соблюдена не всегда. На страницах заметны признаки редактирования: что-то удалено, добавлено, исправлено, переклеено. Доподлинно неизвестно, как и когда заполнял альбом автор, происходило это в течение длительного периода, как подобие дневника, либо альбом формировался как книга воспоминаний. Часть дополнений была сделана после смерти автора. Последним добавлено фото 1980 г. из Брестской крепости с племянником Н. Кучевского Иваном Елисеевичем Попковым, который и передал альбом в Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов [2]. Это целостное произведение с собственным почерком и дизайном, рассказывающее об авторе больше, чем просто коробка с фотографиями.

Первые страницы с документальными кадрами представляют интерес в первую очередь для историков: там размещены главным образом панорамные виды различных мест, портреты и техника. Оригинален дизайн страниц и подборка изображений, их оформление. Нечасто можно увидеть ромбовидное кадрирование фотографий. Часть портретов вырезана по контуру и обведена тушью. Из разрозненных сюжетов начинает складываться повествование. Фотография объединяет не связанные между собой фрагменты в целостный текст с минимальным количеством цифр и слов, но при этом не менее содержательный, чем вербальное повествование в форме дневника или книги.

Изображения, особенно в той части альбома, которая датируется 1920 – 1930-ми годами, представляют примечательный и содержательный источник информации о повседневной жизни советских лётчиков начиная от службы и до бытовых условий, досуга и так далее. Интересен снимок пасхального стола, сделанный в Иркутске в 1920 г. На нем летчики РККА, многие из которых являлись членами РКП(б) позируют за праздничным столом, главным украшением которого является пасхальный кулич. Данный снимок – иллюстрация идеологического синкретизма ранних 1920-х годов: бытования православных традиций в большевистской среде.

На многих изображениях зафиксированы сцены авиационных крушений с обгоревшими останками погибших пилотов. Таким образом, на страницах альбома жизнь советского лётчика 1920-х годов сразу во множестве проявлений представлена практически без какой-либо идеологической цензуры, элементов пропаганды или характерного для более позднего времени самоограничения. В то же время в альбоме встречаются вырезанные портреты, затёртые подписи, замена одного снимка другим. Достоверных причин данных явлений узнать невозможно. Гипотетически такое редактирование можно объяснить как атмосферой 1930-х годов, так и какими-либо личными мотивами. Архивист Максим Мясников сообщает: «Приказом РВС СССР № 0102 от 08.04.31 г. Кучевский Николай Александрович, командир 43 авиационной эскадрильи, зачислен в резерв РККА с откомандированием для работы во Всесоюзное Объединение Гражданского военного (опечатка: воздушного. – *прим. авт.*) флота (основание: Ф. 37837. Оп. 4. Д.8. Л.236 (РГВА))» [1].

Альбом продолжается «экзотическими» фотографиями: Баку, Махачкала, Тифлис (Тбилиси), а также Москва, Свердловск, Белосток (похороны отца, 1935 г.). Далее – Казахстан, Иркутск, Красноярск, Монголия, Сочи. Экспедиции, перелёты, аэродромы и города, а также курортные фото и частные поездки. Это никак не похоже на «ссылку». Только после 1931 г. Н. Кучевский не появляется на портретах в военной форме со знаками отличия и наградами (орден Красной Звезды (?), 1926 г.). Снимки периода Великой Отечественной войны в альбоме отсутствуют. Только несколько портретов (не более 10) без локации, с весьма приблизительной датировкой. После повествование продолжается кадрами из подмосковной Салтыковки, посещений родных и друзей и т. д. Бытовые, семейные и курортные кадры: крым-

ская археология, Керчь, Пантикапей 2-й половины 1950-х годов. Около 1959 г. супруги Кучевские переселяются в Гродно. Один из снимков – фара Витовта до разрушения. В альбоме всё меньше дат, имён, точных сведений. В 1971 г. Н. А. Кучевский умер.

Николай Александрович профессионально обучался фотографии. Это ощущается в чувстве композиции как в каждом кадре, так и в расположении карточек на страницах. Н. Кучевский не является единственным автором фотографий. Однако в итоге он создал целостное произведение. Отдельные кадры демонстрируют элементы конструктивистского видения, творческие приёмы ретуши. Особого внимания заслуживает художественно-композиционное оформление страниц альбома, которое превращает собрание фотографий одновременно в текст и произведение книжного дизайна.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Мясников, М. «Фотоодиссея» военлёта Николая Кучевского / М. Мясников // Архівы і справаводства. – 2018. – № 3. – С. 98 – 108.

2. Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов. Фотоальбом №А48-001 – А48-785. Дата поступления: 07.06.2018. Источник поступления: коллекционер И. Е. Попков. Семейный альбом Николая Александровича Кучевского, командира авиаотряда разведывательной авиационной эскадрильи № 2 военно-воздушных сил РККА.

РЕЗЮМЕ

Биографический фотоальбом как разновидность фотоистории представляет одновременный интерес в качестве визуального, текстового и материального источника для исторических и искусствоведческих исследований. Составитель альбома Николай Кучевский является автором большей части из представленных 785 изображений, датируемых 1913 – 1971 гг., а также подписей к ним. География автобиографической фотокниги охватывает значительную часть СССР; несколько снимков сделано в послевоенной Германии. Научный интерес представляют как изображения по отдельности, так и расположенные в контексте фотоповествования.

SUMMARY

Biographical photo album as a kind of photo story is of simultaneous interest as a visual, textual and material source for historical and art history research. The compiler of the album, Nikolai Kuchevsky, is the author of most of the 785 images presented, dating from 1913 – 1971, as well as the captions to them. The geography of the autobiographical photobook covers a significant part of the USSR, as well as several photographs taken in post-war Germany. Both images separately and located in the context of photo narration are of scientific interest.

***Олюнина И. В.***

# СТРАТЕГИЯ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ ТЕРРИТОРИИ КАК ОСНОВА КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ТУРИЗМА БЕЛАРУСИ

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 12.10.2021)*

На современном этапе развития туристической индустрии Республики Беларусь решающее значение имеет стратегическое планирование укрепления вклада туристической сферы в экономику страны. В этой связи Национальная стратегия развития туризма в Республике Беларусь до 2035 г. предусматривает эффективную реализацию туристического потенциала страны на внутреннем рынке при согласовании интересов местных властей, предпринимателей и населения. Основной приоритет сегодня отдан развитию локальных дестинаций в целях преодоления диспропорции функционирования туризма между Минском и регионами. Следовательно, необходимо выработать стратегии регионального развития туризма с учётом местной специфики. При этом важно, чтобы основные направления данной стратегии соответствовали достижению Целей устойчивого развития.

Основная цель устойчивого туристического бизнеса – удовлетворить потребности сегодняшних туристов и принимающих регионов, охраняя и приумножая возможности на будущее для потомков. При этом вовлекать следует только ресурсы конкретной туристической дестинации, заботясь о благосостоянии и интересах её жителей. Управление всеми ресурсами должно осуществляться так, чтобы в процессе удовлетворения экономических, социальных и эстетических потребностей сохранить целостность культуры и экосистемы, биологическое разнообразие и системы жизнеобеспечения. Продукция устойчивого туризма существует в согласии с местной средой, обществом, культурой таким образом, что это приносит пользу развитию туризма.

Один из ведущих белорусских специалистов по устойчивому развитию Олег Сивограков считает, что точкой отсчёта по формированию стратегии устойчивого развития должны стать индикаторы устойчивости, среди которых здоровье местного населения, качество жизни, занятость, развитие предпринимательства, а также качество природной среды, эффективность использования ресурсов, экологизация экономики и местный социальный капитал. Кроме того, важным индикатором является вовлечённость местного сообщества в Местную повестку-21 и её институционализация [9, с. 76]. Под общим руководством О. В. Сивогракова было разработано несколько десятков про-

граммных документов для различных территорий районных и сельских советов. Некоторые из них являются пилотными проектами [2; 15; 21], а начиная с 2015 г. стратегии разрабатывались и публиковались при содействии проекта международной технической помощи «Расширение экономических возможностей в сельской Беларуси», реализуемого фондом «Новая Евразия» [1; 3; 4; 10; 11; 13; 14; 16 – 20].

Структура более ранних версий стратегий устойчивого развития включает общие сведения о регионе, основные нормативные документы, социально-экономические аспекты развития, данные по отраслям (образование, здравоохранение, культура, ЖКХ, конфессиональная ситуация, общественные организации, экология, энергосбережение, ресурсы, туризм и спорт, агроэкотуризм, развитие малого и среднего бизнеса, демография, особо охраняемые природные территории), а также образ желаемого будущего региона, индикаторы устойчивого развития и список участников инициативной группы.

В разделах «Туризм и спорт» дан краткий перечень природных и историко-культурных ресурсов территории, обозначены основные проблемы и намечены пути их решения. Так, в разделе «Агроэкотуризм» стратегии устойчивого развития Лиды и Лидского района отмечены успехи развития этого сегмента туриндустрии, выгодное географическое положение территории, «бренд» Лидского замка и наличие большого количества событийных мероприятий. Факторами, сдерживающими развития туризма, признаны следующие: недостаточная развитость сектора размещения, проблемы с количеством и качеством услуг в объектах питания, неразвитость общей и специализированной туристической инфраструктуры, недостаточное количество аттестованных гидов и экскурсоводов, а также трудности продвижения турпродукта [2, с. 51 – 57].

При формировании стратегии устойчивого развития города Барань проведён краткий обзор ресурсов (наличие дорог, реки, соснового бора, центра конного спорта и др.), обозначены проблемы (инфраструктура, недостаточная компетентность кадров, миграция) и намечены пути их решения: провести экспертный анализ, построить инфраструктуру, осуществить реконструкцию исторического центра, разработать экскурсии и маршруты, возвести теннисный корт, сформировать образ экологически чистого города – «Экограда» [15, с. 35 – 36]. В исследовании, посвящённом развитию города Чаусы, нет предложений по решению существующих проблем. Авторы лишь отмечают низкую активность населения, отсутствие интереса, слабое участие

жителей в жизни города и предлагают повышать информированность населения и увеличить количество проводимых общегородских мероприятий [21, с. 28].

Структура стратегий устойчивого развития, созданных в рамках проекта международной технической помощи «Расширение экономических возможностей в сельской Беларуси», значительно отличается от более ранних версий. Помимо общих сведений, SWOT-анализа, образа желаемого будущего, индикаторов развития и списков инициативных групп, появляются стратегические цели и приоритетные направления региона. Кроме того, в структуру стратегий добавлены разделы, посвящённые организационному обеспечению их реализации и мониторингу хода выполнения стратегии. Реализация стратегии предусматривает участие всех сторон регионального сообщества с объединением усилий органов государственной власти, бизнес-сообщества, научно-исследовательских организаций, учреждений образования, формальных и неформальных общественных организаций, инициативных граждан. Ответственность за выполнение стратегии возлагается на местные власти. Инструментами практической реализации стратегии являются планы первоочередных действий и ежегодные графики мероприятий с указанием источников финансирования, сроков, ответственных за их выполнение. Инструментами мониторинга реализации стратегии является анализ динамики индикаторов устойчивого развития региона и связанных с ними показателей социально-экономического развития по данным государственной статистической и ведомственной отчётности, а также по результатам проведения дополнительных тематических исследований, социологических и экспертных опросов.

Одним из основных методов, используемых при построении стратегий устойчивого развития, является SWOT-анализ, применение которого позволяет комплексно оценить локальные ресурсы, проанализировать имеющиеся слабые стороны территории, учесть риски и выявить оптимальные перспективы развития туристической дестинации [5, с. 500]. SWOT-анализ города Лиды и Лидского района показал, что развитая инфраструктура территории всё же имеет проблемы: недостаточное количество парковочных мест, оборудованных туристических стоянок, велосипедных дорожек. Наличие событийных мероприятий является сильной стороной дестинации, однако слабой стороной признано недостаточное количество мест размещения для их участников. Ощущается также нехватка кадров, объектов питания, пунктов проката спортивного инвентаря и т. д. В этой связи вызывает сомнение целе-

сообразность увеличения количества проводимых мероприятий, определённая авторами стратегии как возможность развития территории.

Итоговым выводом SWOT-анализа города Барань в аспекте туристических услуг является недостаточное развитие агроэкотуризма, отсутствие гостиницы, плохое состояние музея. Преимуществами города признаны наличие реки Адров и Центра олимпийского резерва по конному спорту и коневодству. В этой связи приоритетной возможностью определено развитие экологического туризма: создание зелёных маршрутов, троп здоровья, детских и молодёжных экоцентров, получение статуса экогорода. Результаты SWOT-анализа города Чаусы показывают, что одной из сильных сторон является наличие дендропарка, так как это даёт возможности для создания дополнительной рекреационной зоны. Однако неразвитость инфраструктуры и низкая активность населения являются факторами, сдерживающими развитие туристической деятельности в городе.

В сравнении с пилотными стратегиями некоторые версии 2017 г. имеют изменения в структуре SWOT-анализа – он разбит на тематические проблемные блоки. Так, в SWOT-анализе стратегии социально-экономического развития Бабиничского и Мазоловского сельсоветов Витебского района Витебской области имеется подраздел «Материальное и нематериальное историко-культурное наследие», в котором преимуществами региона признаны его расположение на пути «Из варяг в греки», знаменитые исторические личности, наличие местных инициатив по сохранению и популяризации наследия. Однако факторами, препятствующими развитию туризма на данной территории, являются низкая степень сохранности объектов, отсутствие средств для их восстановления и недостаточное информирование населения [13, с. 34].

SWOT-анализ стратегии устойчивого развития Ходосовского сельского совета показал, что сильными сторонами развития туризма в регионе являются наличие природных и культурных ландшафтов, моноэтничность, сохранение традиций. Недостатками признаны отсутствие событийных туристических мероприятий, недостаток средств размещения и питания, слаборазвитая туристическая инфраструктура, низкая мобильность населения. При этом существует возможность включения территории в Мстиславльский туристический маршрут, развитие археологического туризма [20, с. 31 – 32].

В пилотных стратегиях практически отсутствовали рекомендации по развитию туризма. Либо, даже если они и содержались, то не были приняты во внимание. Так, одним из средств продвижения Лидчины признана необходимость создания специализированного сайта, который до настоящего вре-

мени не создан, существует лишь раздел «Туризм и отдых» на сайте Лидского районного исполнительного комитета. В стратегиях, изданных в рамках проекта международной технической помощи «Расширение экономических возможностей в сельской Беларуси», рекомендации по развитию туризма выделены в приоритетное направление. Например, в стратегии устойчивого развития территории Видомлянского и Чернавчицкого сельсоветов основными мероприятиями «Приоритетного направления развития 3 (агроэкотуризм)» признаны разработка и реализация местной программы по инвентаризации наследия, музеефикация, создание зелёных маршрутов и туристического кластера [19, с. 54 – 58].

Приоритетом стратегии устойчивого развития Мотольского сельского совета Ивановского района Брестской области определено создание ресурсного центра по обучению молодёжи традиционным промыслам и ремёслам. Кроме того, предусмотрено создание бизнес-центра, музея под открытым небом, ретрофотоателье (на базе материалов первого фотографа Алексея Минюка), центра еврейской культуры. В стратегии запланированы мероприятия по улучшению экологии озёр, созданию экотроп на болотах. Одним из приоритетов развития дестинации является дальнейшее продвижение популярного фестиваля «Мотальскія прысмакі», проведение мобильных кулинарных мастер-классов, создание безбарьерной среды, внедрение ресурсосберегающих технологий, организация кемпинговой зоны [18, с. 56 – 65].

В стратегии устойчивого развития Залесья и Крево туризм определён четвёртым приоритетным направлением. На этой территории в рамках действия проекта международной технической помощи «Местное предпринимательство и экономическое развитие» была создана туристическая дестинация «Северные Афины». В результате сформированы институциональные предпосылки для функционирования механизма партнёрства в регионе, осуществлена инвентаризация и создана карта-схема туристических ресурсов, сформулированы основные подходы к кластерообразованию. Основными направлениями работы туриндустрии региона обозначены интерактивность проводимых мероприятий и создание центра ремесленничества [1, с. 73 – 75].

В областных центрах и столице стратегии устойчивого развития имеют свою специфику. На территории Могилёвской области реализация подобной стратегии представляет собой инновационную и взаимосвязанную совокупность программ, проектов и мероприятий, обеспечивающую эффективное решение проблемы устойчивого развития агроэкотуризма. Таким образом, предусматривается создание условий для динамичного и устойчивого эконо-

мического роста, повышение уровня и качества жизни населения путём увеличения доступности туруслуг, усиление конкурентоспособности экономики через повышение привлекательности Могилёвской области как туристического направления, обеспечение сохранения и популяризации этнокультурного наследия области. Агроэкотуризм признан основой развития туристического сектора области и определяет направления функционирования и концентрации ресурсов для получения максимального социально-экономического эффекта [12, с. 3]. Стратегия развития туризма в Минске тесно связана с градостроительной организацией туристских комплексов, зон, трасс. Эталонный раздел генплана «Развитие туризма» предусматривает эффективное использование в застройке ресурсного потенциала Минска, реновацию и постройку гостиниц, обустройство туристских территорий [7, с. 90 – 93].

Опыт построения стратегий устойчивого развития в регионах Беларуси показывает, что подобные решения на первом этапе удовлетворяют практическим потребностям региона по поиску целесообразных способов формирования турпродукта на внутреннем рынке [6, с. 392]. Однако в процессе выявлены проблемы, снижающие эффективность стратегического планирования. К ним относятся: неопределённость в методологическом подходе к управлению социально-экономическим развитием сельских территорий; недостаток организационного обеспечения процесса стратегического планирования и его отсутствие на низовом уровне; отсутствие стратегического видения (цели, ориентира); недостаточное внимание к возможностям прогнозирования; превалирование шаблонных подходов; недостаток оригинальных, творческих идей [8, с. 37].

Преодоление описанных выше трудностей возможно при опоре на специфику локальной культуры региона. Проведённый анализ стратегий устойчивого развития территорий показал, что объектам этнокультурного наследия в них уделено мало внимания, однако при развитии региональной туристической деятельности требуется усиление акцента на этнографической самобытности конкретной дестинации. Сбор, фиксация и обработка этнографического материала должны осуществляться во время проведения профессиональных этнографических экспедиций, так как только таким способом возможно эффективное достижение главной цели – сохранения и популяризации этнокультурного наследия регионов Беларуси. В условиях пандемии внутренний туризм становится приоритетной задачей государственной политики в сфере туризма, а этнографический туризм – базовым видом туристи-

ческой деятельности в нашей стране. При формировании концепции локального развития этнографического туризма целесообразно использование в качестве основы уже существующей стратегии устойчивого развития, поскольку при её создании были учтены положения действующих прогнозных документов по социально-экономическому развитию Республики Беларусь. В стратегии главное внимание уделяется особенностям конкретного региона, а также взаимодействию социального, экономического и экологического направлений как взаимосвязанных составляющих в едином сбалансированном комплексе «человек – окружающая среда – экономика», который является приоритетом развития страны в ближайшие десятилетия.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Залесье и Крево. Стратегия устойчивого развития на период с 2016 по 2030 год. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 85 с.
2. Концепция стратегии устойчивого развития города Лиды и Лидского района / Л. И. Мастюгин [и др.]. – Минск : [б. и.], 2014. – 89 с.
3. Концепция стратегии устойчивого развития Першайского сельского совета Воложинского района на период с 2017 по 2030 год / Д. А. Чиж ; науч. ред. А. В. Сивагракoв. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 44 с.
4. Концепция стратегии устойчивого развития территории Чемерисского сельского совета Брагинского района Гомельской области / В. В. Зайцев, А. В. Абашина; науч. ред. А. В. Сивагракoв. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 90 с.
5. 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.
6. Олюнина, И. В. Роль территориального маркетинга в развитии этнографического туризма в Республике Беларусь / 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. 30 – С. 388 – 393.
7. Потаев, Г. Стратегия развития туризма в Минске / Г. Потаев // Архитектура и строительство. – 2010. – № 4 – С. 90 – 93.
8. Сивагракoв, А. Сельские сообщества: потенциал саморазвития / А. Сивагракoв. – Минск : [б. и.], 2017. – 96 с.
9. Сивограков, О. В. Индикаторы устойчивого развития местного сообщества (как оценить результаты Местной повестки-21) / О. В. Сивограков. – Минск : Пропилеи, 2008. – 92 с.
10. Спорово+Здитово: вместе к устойчивому развитию (стратегия социально-экономического развития Споровского сельсовета / А. И. Лысюк [и др.]. – Мотоль ; Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 88 с.

11. Стратегический план устойчивого развития территории Деревновского сельсовета на период с 2017 по 2021 год (Слонимский район, Гродненская область) / В. В. Сёмуха [и др.]. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 24 с.

12. Стратегия развития агроэкотуризма в Могилёвской области Республики Беларусь : рекомендации / Р. К. Ленькова, К. А. Зенькович. – Горки : БГСХА, 2016. – 56 с.

13. Стратегия социально-экономического развития Бабиничского и Мазоловского сельсоветов Витебского района Витебской области / Н. Г. Берченко [и др.]. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 152 с.

14. Стратегия устойчивого развития Воложинского сельского совета Воложинского района на период с 2017 по 2030 год / авт.-сост. Д. А. Чиж, Д. К. Карачун ; науч. ред. А. В. Сиваграков. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 48 с.

15. Стратегия устойчивого развития города Барань / В. А. Русаков [и др.]. – Минск : [б.и.], 2014. – 42 с.

16. 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.

17. Стратегия устойчивого развития Кривосельского сельского совета Вилейского района на период с 2016 по 2030 год / авт.-сост. Д. А. Чиж [и др.] ; науч. ред. А. В. Сиваграков. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 64 с.

18. Стратегия устойчивого развития Мотольского сельского совета Ивановского района Брестской области на период с 2016 по 2030 год / А. И. Лысюк [и др.]. – Мотоль ; Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 72 с.

19. Стратегия устойчивого развития территории Видомлянского и Чернавчицкого сельсоветов на период с 2017 по 2030 год / В. Т. Демянчик [и др.] ; науч. ред. А. В. Сиваграков. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 80 с.

20. Стратегия устойчивого развития Ходосовского сельского совета на период с 2016 по 2030 год / В. Н. Блохин [и др.] ; науч. ред. А. В. Сиваграков. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – 72 с.

21. Чаусы – место, куда хочется вернуться: Местная повестка на XXI век для города и Чаусского района. Дополнение к основному тексту. Концепция развития жилищной сферы, энергосбережения и энергоэффективности / А. О. Матюлин [и др.]. – Минск : [б.и.], 2014. – 31 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается процесс формирования стратегий устойчивого развития территории в регионах Беларуси. Анализируется структура и методы построения стратегии устойчивого развития и возможность её применения как основы концепции развития этнографического туризма в Республике Беларусь.

SUMMARY

The article examines the process of forming strategies for sustainable development of the territory in the regions of Belarus. The structure and methods of constructing a sustainable development strategy and the possibility of its application as the basis for the concept of the development of ethnographic tourism in the Republic of Belarus are analyzed.

***Пан Бо***

# ПЕРСОНИФИКАЦИЯ ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ КРУГОВОРОТА ВРЕМЁН ГОДА В ИСКУССТВЕ КИТАЯ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 24.02.2022)*

Согласно древнему учению У-син, структуру мироздания определяют основные пять первоэлементов и стихий: дерево, огонь, земля, металл, воздух. В текстах исторических памятников «Го юй» («Речи царств», ок. V в. до н. э.) и «Цзо чжуань» («Комментарии Цзо», V – III вв. до н. э.) содержатся рассуждения об универсальной пятичленной структуре, объединившей временные понятия с пространственными и с материальной субстанцией. Эта теория, обеспечивающая взаимосвязь и гармонию всего сущего во Вселенной, положена в основу философии Древнего Китая, а также определяет материальную жизнь природы (в том числе смену времён года) и духовную деятельность людей (политику, культуру, искусство). В древних текстах эти движущие силы персонифицированы и подробно описаны как пять духов времён года. Мифические сущности нашли отражение в разных видах искусства (особенно изобразительного и театрального) последующих эпох.

Характеристика покровителей времён года дана в «Лицзи Юэлин» (ок. I в. до н. э.) – одном из томов древнего литературного памятника «Шань хай цзин» («Книга гор и морей»), весь материал которого сгруппирован в соответствии с учением У-син о связи сезонов с первоэлементами Вселенной. Здесь представлены имена четырёх из пяти основных духов. Их образы широко известны в Китае и в разные эпохи имели свободную авторскую трактовку в искусстве. Дух весны Гоуман описывается так: «На Востоке Гоуман (дерево) с телом птицы и лицом человека восседает на двух драконах» [1, с. 190]. Имя Гоуман ассоциируется с деревьями: первые молодые острые побеги (ман) часто бывают слабыми и кривыми (гоу), что соответствует изображению фантастического духа на картине современного художника Шаньцзэ. Дух лета Чжужун (огонь) с туловищем зверя и лицом человека находится на Юге и также восседает на двух драконах. Западный осенний дух Жушоу (металл), а северный зимний – Юйцян [2, с. 5]. В «Цзо чжуань» упомянут дух Хоуту (земля), соответствующий последнему месяцу лета (рисунок 1). Его называют «пятым временем года» – периодом созревания урожая [3, с. 2123].

Рисунок 1. Дай Дуньбан. Хоуту («пятое время года»)

Дух Гоуман, как символ празднования весны, часто представляли в виде быка или ребёнка с рогами Мантуна (китайск. «Ман» – ребёнок). Рассмотрим четыре живописные работы разных эпох, варьирующих эти образы. Обращает на себя внимание фигура Мантуна – то босого, то обутого. На одной из работ XVI в. Мантун без обуви (рисунок 2). В более поздней версии сюжета (поздняя династия Цин, 1840 – 1912 гг.) крупным планом изображён бык, несущий на спине вазу с цветами. Позади него стоит босой Мантун с характерной причёской в виде пары булочек. Голова Гоумана-быка обращена к зрителям, а фоновый текст расшифровывает его прямую речь: «Я – небесный весенний бык, я живу среди людей, но не ем корм, что они дают мне. Я ем духов бедствий, даря людям богатый урожай». На переднем плане новогодней тяньцзинской картины «Весенний бык» помещён мальчик, на правом плече удерживающий тонкий бамбуковый шест, в левой руке – иероглиф «Весна» (рисунок 3). С конца шеста свисают цветки пиона, а также туфля, снятая с правой ноги ребёнка. На втором плане картины справа лежит большой жёлтый бык, слева – цветущая ветка сосны. Яркие цвета, символика образов придают всей работе характер радостного ожидания весны. Детально выписанная фигура Мантуна обращена к зрителю, его рука протягивает золотой иероглиф, выражающий пожелание счастья и обновления.

Рисунок 2. Весенний бык, XVI в.
Музей провинции Шаньдун, г. Цзинань

Рисунок 3. Весенний бык, около 1980 г.
Исторический музей, г. Сиань

Изображения не только имели художественную ценность, но и аккумулировали практические знания о сельском хозяйстве. Многочисленные версии иллюстраций были семантизированы: в конкретных деталях сюжета зашифрован скрытый смысл. Поскольку ряд изображений предназначался для иллюстрирования текстов, то наличие или отсутствие обуви в рассмотренных образцах давало информацию. В Древнем Китае специальные книги использовались для предсказания погоды, осадков и урожайности. Босой Мантун с высоко подвязанными штанами предсказывал обильные осадки и наводнения, что сулило фермерам потерю урожая. Если дух весны был босым на одну ногу, то год обещал быть удачным, с умеренным количеством осадков.

Визуализация духов времён года получила театрализованное воплощение в древних ритуальных танцах некоторых регионов Китая. Гоуман выступал главным героем праздника Духа Быка, что выражено в танце народности туцзя уезда Силинь. По обе стороны от Гоумана танцуют мальчики-пастухи, направляющие его. Дети символизируют радость весны, а бык олицетворяет наступающий год, что подчёркивает цвет его костюма. Крестьяне верят, что Гоуман – первый из четырёх духов, подобно пастуху, указывает верное направление и ведёт к урожаю и достатку.

Чжужун, как дух огня, охраняет пылкость лета. Согласно легенде, он был вождём племени и открыл способ разжигания огня, за что народ прозвал его Красным Императором [4, с. 100]. После смерти героя похоронили в городе Хэньян, а в его честь самый высокий пик горы Наньюэ назвали пик Чжужун. Первый китайский марсоход также носит его имя.

Образ духа лета выражен в хореографической миниатюре «Чжужун», поставленной балетмейстером Лю Ифэном, художественным руководителем Пекинского молодёжного танцевального коллектива. В сценке объединены

элементы китайского классического и современного танцев. Действие состоит из четырёх эпизодов и длится 6 минут. Краткость сценического времени компенсируется насыщенностью содержания, раскрывающего средствами пластики и сценографии сюжет легенды. Например, в эпизоде, когда Чжужун стремится прорваться сквозь тьму, в его партии сочетаются сложная танцевальная техника и выразительная пантомима. Внезапно вспыхивает пламя, которое воодушевляет его и наделяет безграничной силой. Следующий эпизод – торжественный танец-игра героя с огнём, который он приносит в дар своим соплеменникам. Однако люди боятся и не понимают силы огненной стихии, что наполняет душу Чжужуна печалью. В этот момент огонь приходит к герою с утешением и заключает в свои объятия.

Инструментальное сопровождение хореографического номера подчёркивает общую идею сюжета. Движение звучности из низкого регистра в высокий, постепенное нарастание от *pp* к *ff*, дающее эффект мощного *crescendo*, современные ритмоформулы – эти выразительные приёмы имитирует устремлённость пламени вверх от земли к небу. В оркестровой партитуре доминирует тембр древних китайских барабанов, что в целом воссоздаёт звуковую атмосферу старины.

Хореографические приёмы зримо представляют динамичный образ пламени: гибкая танцевальная пластика тел и рук изображает колебание огня или его буйную природу. Использование сдержанно-замедленных движений увеличивает напряжение, а энергичные взмахи руками со сжатыми кулаками косвенно характеризуют основного героя.

В сценическом оформлении преобладают красные тона, а свет и тени быстро сменяют друг друга. Костюмы кордебалета выдержаны в чёрно-телесном градиенте. Плотная текстура ткани юбок утяжеляет нижнюю часть платья, создавая эффект тлеющего огня, а красные головные уборы имитируют разгорающееся пламя. Красный костюм Чжужуна дополняют красные косички, заплётенные по всей голове. Его яркая фигура, помещённая в огненную раму-колесо, находится в центре композиции [5, с. 71].

Тема духов времён года нашла отражение и в скульптуре. Современное монументальное бронзовое изваяние «Чжужун гуань син» («Чжужун обозревает звёзды») украшает живописный район города Ухань (рисунок 4). Работа в романтическом стиле выполнена ректором Института изобразительного искусства, скульптором Сян Цзинго (род. в 1950 г.). В правой руке Чжужун держит панцирь черепахи, чтобы записывать гороскопы (в Древнем Китае его использовали для гадания), в левой – изображение 28 созвездий китай-

ского зодиакального круга. Большой живот символизирует плодовитость, а борода, брови и ноги охвачены пламенем, указывая на его принадлежность к стихии огня [6].

Рисунок 4. Сян Цзинго. Чжужун гуань син, 1992 г., г. Ухань

Согласно записям в трактате «Шань хай цзин», дух осени Жушоу – брат весеннего Гоумана. Он имеет характерные внешние приметы: восседает на двух драконах, в его левом ухе находится змея [7, с. 9]. По преданию, этот грозный и свирепый дух указывает направление движения внутрь, устойчивость, твёрдость. Жушоу – хозяин небесных чертогов, наблюдатель за порядком среди людей, злых духов и бесов, бог небесного правосудия, имеющий власть наказывать и казнить.

Дух зимы Юйцян покровительствует морю и ветру. Варианты его визуализации различны: как дух моря он изображается в виде большой рыбы, ветра – существом с человеческим лицом и телом птицы, восседающим на двух красных драконах. Его образ запечатлён на фреске гробницы династии Хань (г. Чанша). Одна из композиций представляет собой двух драконов, пересекающих круглый яшмовый камень, украшенный двумя свисающими перьями. По обе стороны от него симметрично расположены птицы с человеческими головами (рисунок 5). Исследователи наскальной живописи считают, что это два духа – Гоуман и Юйцян. Восточного Гоумана, как духа весны, начала и расцвета жизни, считали символом энергии Ян. Северного Юйцяна, воплощавшего зиму и энергию Инь, связывали с водной стихией и подземным миром. В Древнем Китае изображение двух духов-братьев персонифицировало единство энергий Инь и Ян, что должно было помочь хозяину гробницы возродиться.

Рисунок 5. Гоуман и Юйцян, около 202 г. до н. э. Фреска гробницы, г. Чанша

В киноискусстве тема сезонных духов раскрыта в анимационном фильме «Большая рыба и Бегония» (2016), в основу которого положены сюжеты мифов из трактата «Шань хай цзин». Образы персонажей (богов, духов, животных) соответствуют их описанию, а изображения выдержаны в стиле традиционного китайского искусства, так как в древнем трактате сохранилось мало рисунков. Другой источник мультипликации – черты различных героев китайских мифов, близких по теме [8, с. 83]. В фильме представлены двенадцать духов, среди них три сезонных – Гоуман, Чжужун, Жушоу. Образ каждого героя индивидуален, что передано посредством их пластики, речи, цветового решения и т. д. Колористическая гамма персонажей и их костюмов подобрана гармонично: используются всего два цвета, один из которых преобладает. Такое визуальное решение соответствует неторопливому развитию действа.

Каждый дух времён года имеет индивидуальные черты, выраженные различными средствами искусства – цветом и характером, пластикой движения и звуковой амплитудой, атрибутикой и контекстом. Согласно трактату «Шань хай цзин», их объединяет тайная связь с драконами, что не характерно для других духов китайской мифологии. На всех старинных изображениях сезонные духи восседают на четырёх драконах, которые также отвечают за годовой круговорот природы: весна – дракон Куй, лето – Ин, осень – Чжу, зима – Сян. Мифы – важная часть истории и культуры, интерпретирующие в художественных образах менталитет и события жизни общества.

Их герои служили духовной опорой и защитой. Особая значимость пяти духов сезонов определяется связью с сельским хозяйством – первостепенным в жизни китайского народа. Специфика и вариативность изображения

духов времён года в основном базировалась на их редко встречающихся описаниях в древних литературных источниках. В то же время эти пять сущностей считались первоосновой китайской философии.

Проведённое исследование раскрывает связь между философским учением и мифопоэтикой Древнего Китая, что нашло продолжение в искусстве разных эпох и современности.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. 袁珂. 《山海经全译》. 北京: 北京联合出版公司, 2016: 328. = Юань, Кэ. Полный перевод Шанхайцзин / Кэ Юань. – Пекин : Пекинская объединенная издательская компания, 2016. – 328 с.
2. 李璐. 《山海经》神灵形象及其美学意蕴探析[D]. 大连: 辽宁师范大学, 2013: 35. = Ли, Лу. Обзор Гоуман / Лу Ли. – Далянь : Ляонинский педагогический университет, 2013. – 35 с.
3. 阮元. 《十三经注疏》. 北京: 中华书局, 2009: 2784 = Жуань, Юань. Тринадцатиканоние с комментариями и толкованиями / Юань Жуань. – Пекин : Китайское книгоиздательство, 2009. – 2784 с.
4. 郑德坤. 《山海经》及其神话［C］. 中国神话百年文论选（上）2013年论文集. 西安: 陕西师范大学出版总社有限公司, 2013: 100. = Чжэн, Декун. Мифы о «Шан Хай Цзин» / Декун Чжэн // Избранные очерки китайской мифологии за столетие, Сиань, октябрь 2013 г. ; Шэньси педагогический университет. – Сиань, 2013. – С. 100.
5. 刘树明. 《祝融》的舞蹈结构和文化探析[J]. 艺海, 2019(10):70–72. = Лю, Шумин. Анализ танцевальной структуры и культуры Чжужун / Шумин Лю // Ихай. – 2019. – № 10. – С. 70 – 72.
6. 祝融观星. = «Чжужун Гуаньсин» [Электронный ресурс] // Китайский интернет-бренд «BAIDU». – Режим доступа:https://baike.baidu.com/item/. – Дата доступа: 07.07.2021.
7. 王璇. 《山海经》的生态审美意识研究[D]. 合肥: 安徽大学, 2019: 71 = Ван, Сюань. Исследование эстетического сознания «Шан Хай Цзин» / СюаньВан. – Хэфэй : Аньхойский университет, 2019. – 71 с.
8. 刘卫红黄瑜琪. 《大鱼·海棠》中角色“古韵味”与“古造型”动画创意[J]. 电影评介, 2018 (3):82–84. = Лю, Вэйхон. Идеи анимации и древнее очарование фигур в «Большой рыбе Бегонии» / Вэйхон Лю, Юйци Хуан // Обзор фильма. – 2018. – № 3. – С. 82 – 84.



РЕЗЮМЕ

Философские идеи Древнего Китая дают импульс искусству, которое служит наглядной иллюстрацией концепции мироустройства. Эти вопросы рассмотрены в статье на примере специфики образного воплощения годового цикла в различных видах и жанрах искусства разных эпох.

SUMMARY

The philosophical ideas of ancient China give impetus to art, which serves as a clear illustration of the concept of the world order. These issues are considered in the article on the example of the specifics of the figurative embodiment of the annual cycle in various types and genres of art from different eras.

***Чжан Хайчао***

# МЕДИАИСКУССТВО В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

*(Поступила в редакцию 14.03.2022)*

В современном мире музеи являются важными общественными учреждениями, предназначенными для демонстрации материального наследия человечества, явлений науки и природы, культурными центрами распространения знаний и обмена ими, а также местом сбора ценных ресурсов в процессе развития обществ. Исторически сложилось, что экспозиционный способ, выражающийся в создании выставочного пространства, стал основным вариантом демонстрации артефактов в музеях, превратившись в своего рода окна для системного показа внешнему миру, обществу большого количества ценных культурных реликвий, объектов в контексте их исторического развития. Применение медиаискусства в музейной практике существенно изменило этот устойчивый способ, позволяя передавать публике более разнообразные знания, идеи, создавая своего рода новую реальность. Музейные теоретики признают, что в таком случае посетители больше не являются пассивными созерцателями и потребителями, как было ранее. Медиаискусство даёт возможность не только передавать (прививать) знания аудитории, но и включать её в многообразный диалог с материальным и культурным окружением, поощрять, в том числе эмоциональный, обмен различными идеями.

Сейчас сложно определить время, даже историческую эпоху, когда начали складываться способы, формы и приёмы организации музейно-выставочного пространства. Этот путь был длительным – от стремления собрать, сохранить и продемонстрировать ценности, раритеты, редкости, технические открытия до системного их показа в специально созданном пространстве. Ключевым, своего рода поворотным событием стал XIX в., когда в середине столетия в Великобритании состоялась первая универсальная выставка, получившая название всемирной. Она выступила важным примером, консолидирующим явлением для того времени, способствовала научно-

техническому прогрессу и экономическому развитию общества. С этого времени начался процесс поиска, переосмысления подходов в организации не только масштабных выставок, но и разнообразных по форме и содержанию музеев.

С 1980-х годов организация выставочных пространств начала сочетаться с их научной и технической разработкой, вступив в эпоху выражения искусства в форме технологий. Применение науки и техники обеспечило музеям важную поддержку, которая совместно с использованием концепций дизайна стала мощным импульсом, направленным на поиск способов и качества передачи информации. С совершенствованием архитектуры, технического уровня и дизайнерских концепций выставочное и музейное экспонирование вступило в новую стадию своего развития. После Экспо-2010 в Шанхае (Китай) люди начали иначе понимать выставочное пространство, увидели возможности его формирования, реконструкции с помощью медиаискусства. Поэтому данное искусство как новое средство и форма стало включаться в направления научных исследований.

Исходя из существующих теоретических разработок, оценки результатов их практической реализации, можно заключить, что проводимые исследования по использованию медиаискусства в музейной практике в основном направлены на область применения цифровых технологий в организации физического пространства музейных экспозиций и выставок, фиксации и трансляции информации.

В 2008 г. была опубликована книга «Digital Technologies and the Museum Experience: Handheld Guides and other Media» («Цифровые технологии и музейный опыт: портативные путеводители и другие носители информации»), где исследован потенциал мобильных устройств (прежде всего телефонов) для посетителей музеев и выставок. Опираясь на существующую практику, авторы приходят к выводу, что мобильные устройства позволяют по новому «увидеть» и оценить экспонаты, они важны для разработки правил по их использованию и внедрению в будущем [1, p. 16]. Авторы предприняли попытку оценить потенциал портативных (мобильных) устройств и цифровых технологий в применении к музейной практике и связанным с ней условиям. По сути, предложена интеллектуальная дискуссия о том, как медиаискусство может трансформироваться и интегрироваться в музейный опыт. В монографии акцент делается на том, как можно использовать мобильные устройства и цифровые технологии для улучшения и преобразования впечатлений посетителей музеев.

В числе исследований в области медиаискусства и музееведения, появившихся в начале XXI в., важное значение имеет статья Мэгги Стогнер, профессора Американского университета в Вашингтоне, «The Immersive Cultural Museum Experience – Creating Context and Story with New Media Technology» («Опыт иммерсивного культурного музея – создание контекста и истории с помощью новых медиатехнологий»). В ней анализируется использование ряда цифровых технологий для создания контента «погружения» зрителя в выставочное пространство, своего рода привлечения посетителей к участию в демонстрации и восприятии выставок [2, p. 126]. Автор описывает ряд принципиально важных «погружающих» и эмпирических цифровых технологий, оценивает возможность их использования для вовлечения посетителей в повествовательную среду культурных и исторических артефактов. Это как бы создание эмоционального опыта «на месте», изменчивого, индивидуально непредсказуемого, но особенно важного в музеях. Основное внимание М. Стогнер уделяет использованию передовых цифровых технологий для создания образных впечатлений у посетителей, рассматривает и оценивает возможность применения медиаискусства для обогащения культурного контекста повествования. Автор также затрагивает вопросы репрезентативности, подлинности, полноты информационного поля медиаискусства.

Особой актуальностью при исследовании потенциала медиаискусства, отличается диссертация Джуна Парка (Университет Дрекселя в США) «Enhancing User Experience through Emotional Interaction: Determining Users' Interests in Online Art Collection Using AMARA (Affective Museum of Art Resource Agent)» («Улучшение пользовательского опыта за счёт эмоционального взаимодействия: определение интересов пользователей в публикациях онлайн-коллекций произведений искусства с помощью AMARA (агент по ресурсам Аффективного музея искусств)»). В работе проведён сравнительный анализ взаимосвязи между эмоциями и познанием, сделан вывод, что положительные эмоции формируют когнитивное поведение и цели, способствуют эвристическому и дивергентному мышлению. А негативные эмоции (страх, печаль, стыд, вина, разочарование, тревога) приводят к специфическому и критическому когнитивному поведению и целям [3, p. 23].

Джун Парк углубляется в анализ роли эмоций в художественном опыте, опираясь на оценку результатов привлечённых к эксперименту 48 участников. Окончательный вывод, к которому приходит автор, состоит в том, что пользовательский опыт может быть значительно улучшен при сочетании

эмоций и познания, особенно в контексте доверия и вовлечённости. Благодаря выявлению эмоций посетителей можно увидеть, что простая и понятная информация с подсказками и обратной связью становится основным принципом в совершенствовании способов эмоционального взаимодействия. Хотя основное внимание в диссертации Д. Парка уделяется различным точкам зрения об эмоциях и познании, а также суждениям о «дизайне эмоционального опыта», она имеет важное значение для исследования медиаискусства в рамках физических пространств музеев.

Направления современных исследований в области использования медиаискусства в музейном пространстве отражены в статье профессора Института образования Лондонского университета Сары Прайс «Digital Museum Installations: the Role of Body in Greativity» («Цифровые музейные инсталляции: роль тела в творчестве»). Автор отмечает, что цифровые технологии предоставляют возможность создавать новые впечатления, направления восприятия с помощью датчиков (маркеров), которые позволяют взаимодействовать, исходя из физических действий и местоположения реципиентов [4, p. 221]. Предложены новые способы общения и взаимодействия зрителя с окружающей средой, дополняющие смысл, воплощённый в форме музейного объекта. Используется мультимодальный подход для изучения физического контакта детей с медиаискусством в музеях, показано творческое взаимодействие детей с музейными артефактами.

Авторы публикации «The Diginal Layer in the Museum Experience» («Цифровой слой в музейном опыте») подчёркивают, что роль медиаискусства в музейном пространстве возрастает [5, p. 302]. Отмечено, что цифровое пространство на выставке становится эквивалентным физическому пространству и, объединяясь с ним, создаёт «цифровое» погружение в музейный опыт. Медиаискусство использует цифровые технологии для улучшения яркости впечатлений посетителей. Средствами медиаискусства можно рассказать предысторию создания артефактов, тематику и концепцию музейных экспозиций. Таким образом, создаётся целостный образ музея.

В настоящее время основными направлениями исследований в области применения медиаискусства в музейном пространстве являются усиление взаимодействия и тематического погружения.

Первое направление предполагает, что благодаря использованию новых медиасредств одностороннее восприятие изменилось на двустороннюю интерактивную связь посетителя и музея: аудитория может участвовать в создании образов и форм выставок посредством взаимодействия с артефактами.

У посетителей есть возможность погрузиться в музейное пространство различными способами: тактильным, дистанционным прикосновением в виртуальной реальности, звуковым и т. д.

Интерактивность, привносимая медиаискусством в музейное пространство, в основном проявляется как взаимодействие между:

1) временем и пространством – выставочное пространство должно соответствовать эпохе и усиливать характеристики времени в музейном воплощении;

2) пространством, средой и людьми, когда форма выставки (экспозиции) меняется в зависимости от возраста и предпочтений аудитории;

3) посетителями и музейными работниками, а также кураторами выставок.

Использование разнообразных вариантов медиаискусства в музеях влияет на то, как зрители включаются в выставочное пространство, видят и оценивают экспозиции, представленные в них артефакты. Выставки больше не являются статичным и пассивным местом для просмотра, происходит взаимодействие с аудиторией различными способами, что позволяет превратить статус зрителя из посетителя в активного участника ситуационного представления.

Канадский учёный Деррик Керкхов в книге «The Skin of Culture: Investigating the New Electronic Reality» («Кожа культуры: исследование новой электронной реальности») объясняет состояние погружения следующим образом: «Люди думают, что трёхмерные изображения являются визуальными, но доминирующее ощущение трёхмерных изображений тактильное. Когда вы бродите в виртуальной реальности, всё ваше тело соприкасается с окружающей средой подобно тому, как оно соприкасается с водой в бассейне» [6, p. 47]. Его слова резюмируют три важных особенности системы виртуальной реальности для архитектурно-дизайнерского и выставочного пространства: погружение, фантазия, взаимодействие.

Базовым принципом организации музея является характер его публичности, заложенный в функционировании экспозиции, что предполагает мобильность аудитории. Происходит переход от «сенсорного погружения» к «духовному погружению». В настоящее время данный эффект достигается с помощью технологии виртуальной реальности.

Благодаря взаимодействию между виртуальным (цифровым) и реальным (физическим) окружением музейное пространство дарит посетителям ощущение погружения. Это не просто пассивное вместилище объектов исто-

рии и культуры, а своеобразное изложение текста как процесса в постижении его идеологии. Например, для восстановления исторического окружения (включая архитектуру и интерьеры определённой эпохи) дизайнеры обычно используют средства виртуальной реальности, основанные на цифровых технологиях изображения.

Зрители могут создавать собственное понимание и интерпретацию экспозиционных объектов благодаря активному взаимодействию с ними и, таким образом, достичь цели обмена информацией. Используемые средства дополненной реальности способствуют привлечению большего количества посетителей (особенно молодого возраста) и увеличению доходов.

Медиаискусство – это продукт развития современных информационных технологий с глубоким пониманием эпохи и участием науки и техники. Как особое средство этот вид искусства непосредственно применяется в музейном пространстве, создавая интерактивную, или виртуальную, и реальную пространственную среду, открывая людям новую информационную перспективу и опыт. Медиаискусство фактически преобразует выставочные пространства с помощью технологий. Но при проектировании музейных экспозиций следует помнить, что цифровые технологии в пространстве музея используются как вспомогательные, а не в качестве доминирующих.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Digital Technologies and the Museum Experience: Handheld Guides and other Media / ed. by L. Tallon, K. Walter. – Lanchem : Alta Mira Press, 2008. – 264 p.

2. Stogner, M. B. The Immersive Cultural Museum Experience – Creating Context and Story with New Media Technology / M. B. Stogner // The International Journal of the Inclusive Museum. – 2010. – Vol. 3. – P. 117 – 130.

3. Park, S. I. Enhancing User Experience through Emotional Interaction: Determining Users' Interests in Online Art Collection Using AMARA (Affective Museum of Art Resource Agent) : PhD Dissertation / S. I. Park ; Drexel University. – Pennsylvania, 2013. – 210 p.

4. Price, S. Digital Museum Installations: the Role of the Body in Creativity / S. Price // Digital Bodies : Creativity and Technology in the Arts and Humanities. – London, 2017. – P. 221 – 234.

5. Devine, C. The Diginal Layer in the Museum Experience / C. Devine, M. Tarr // Museums and Diginal Culture. – 2019. – № 17. – P. 295 – 307.

6. Kerckhove, D. D. The Skin of Culture : Investigating the New Electronic reality / D. D. Kerckhove. – Eastbourne : Gardners Bocks, 1998. – 226 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные направления исследования медиаискусства в применении к современному музейному строительству – области искусствоведения, полу-

чившей в конце XX – начале XXI в. активное развитие. На основе анализа работ американских, западноевропейских теоретиков и практиков медиаискусства выделены две доминирующие тенденции в разработке его использования в музейной практике, названные как концепции «погружения» и «взаимодействия».

SUMMARY

The article discusses the main directions of media art research in application to modern museum construction – the field of art criticism, which received active development in the late twentieth and early twenty-first centuries. Based on the analysis of the works of American, Western European theorists and practitioners of media art, two dominant trends in the development of its use in museum practice are identified, named as the concepts of «immersion» and «interaction».

***Чжан Цзяпэн***

# ПРИНЦИПЫ И НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ИНТЕРЬЕРОВ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*
*(Поступила в редакцию 15.03.2022)*

Общественные интерьеры относятся к числу предметно-пространственных структур, занимающих важное место в художественной культуре общества. Это один из видов искусства, образы и пластические решения которого ориентированы на восприятие большого количества людей. В отличие от монументальных форм искусства, общественные интерьеры содержат важный функциональный, даже бытовой компонент. Невозможно найти пример, опровергающий факт нашего повседневного пользования торговыми, спортивными, транспортными сооружениями, учреждениями культуры и искусства. Поэтому художественному решению пространств названных и иных построек, зданий, комплексов в любой стране уделяется большое внимание.

Значение общественных интерьеров, как и многообразие их функций, существенно. Обратившись лишь к культурной, художественно-эстетической сфере этих пространств, следует признать, что они способны формировать в сознании людей разных возрастных, социальных, этнических и конфессиональных групп важные для общества идеологические и политические установки, определять в нём культурные процессы, сохранять и утверждать национальные традиции, формировать комфортную среду для жизнедеятельности членов разных сообществ.

Несмотря на очевидную важную роль в жизни общества, интерьеры общественных сооружений традиционно рассматриваются в контексте развития архитектуры, дизайна, либо монументального и монументально-декоративного искусства. Как в китайском, так и белорусском искусствоведении они не стали предметом специального комплексного изучения. В исследованиях белорусских учёных, созданных во 2-й половине XX в. и посвящённых архитектуре (А. Воинов, С. Филимонов), рассматривается лишь внешний облик зданий общественного предназначения без анализа их интерьерных решений [1; 2]. В многотомном издании «Гісторыя беларускага мастацтва» авторы разделов, посвящённых монументальной живописи и монументально-декоративной скульптуре (В. Прокопцов, Л. Лапцевич, Г. Ермоленко), исследуют сами произведения изобразительного искусства без анализа их взаимосвязи с интерьерами (указывается только их расположение в общественных зданиях) [3, с. 138 – 141, с. 201 – 210; 4, с. 170 – 171, 233 – 241, 307 – 316].

Названные обстоятельства диктуют важность исследования общественных интерьеров как комплексных объектов пластических искусств, необходимость определения базовых принципов и направлений искусствоведческого анализа, что позволит построить изучение интерьеров как многоуровневых художественных систем, оценить многообразие взаимосвязей с историческим развитием культуры и искусства в национальном и в общехудожественном, транснациональном контексте.

Исследование общественных интерьеров целесообразно строить исходя из их комплексного характера, что можно считать основополагающим принципом анализа. По формальным признакам такие объекты являются частью пространства, формируемого по законам архитектурной организации среды. С другой стороны, общественные интерьеры создают художественные образы, опираясь на приёмы и формы изобразительных, декоративных искусств и дизайна. В них отчётливо прослеживаются стилевые процессы, определяющие этапы развития художественной культуры страны в целом.

Принцип функциональной принадлежности общественных интерьеров следует рассматривать как один из важнейших в их исследовании. Вместе с тем, в современной искусствоведческой практике он не является определяющим. В 1-й половине 2000-х годов в Китае и Беларуси получили распространение сооружения, которые по своим признакам целесообразно отнести к торговым (так называемые торгово-развлекательные центры). Однако в них, кроме утилитарной (торговой) функции, значительную роль играет культур-

но-развлекательный контекст, о чём свидетельствует наличие кинотеатров, выставочных и демонстрационных залов, игровых детских комнат, помещений общественного питания и т. д. Интерьеры каждой из таких рекреационных зон решаются с учётом как доминирующей для комплекса функции, так и исходя из своей собственной специфики.

Функциональный принцип целесообразно положить в основу типологической характеристики общественных интерьеров, выделив в них две основные группы – монофункциональные и полифункциональные. Несмотря на широкий диапазон формальных и художественных решений общественных интерьеров, созданных в Китае и Беларуси в конце XX – начале XXI в., полифункциональные являются доминирующими, они стали характерным явлением современности.

Полифункциональность присуща ряду общественных интерьеров, которые традиционно принято называть монофункциональными. Среди них торговые (магазины, универмаги), транспортные (вокзалы) сооружения, здания для учреждений культуры и искусства. Подтверждением этого положения могут служить библиотеки Китая (г. Гуньчжоу, 2013 г.; г. Тяньцзинь, 2017 г.) и Беларуси (Минск, 2006 г.), интерьеры которых решены с учётом не только основного предназначения зданий, но и с просветительскими, информационно-развлекательными, музейными, выставочно-галерейными функциями.

Например, на этапе проектирования здания Национальной библиотеки Беларуси (арх. М. Виноградов, В. Крамаренко) в ней, кроме читальных залов, фондохранилища, холлов, было предусмотрено размещение музея редкой книги и рукописей, пресс-центра, залов для заседаний, бизнес-центра, галерейно-выставочной группы с пятью залами. Каждое из этих помещений (или комплексов), включая холлы, так называемые «кольцевые коридоры», вестибюли получили соответствующее целостное дизайнерское решение и оформление объектами изобразительного и декоративно-прикладного искусства – станковыми и монументальными произведениями [5, с. 179].

Аналогичные функциональные видоизменения свойственны современным транспортно-коммуникационным сооружениям, как, например, вокзалам (художественное решение пространств международного аэропорта в Пекине – Пекин-Шоуду, завершение реконструкций в 2008 г.; здание железнодорожного вокзала в Минске, 2000 г.).

Общественные интерьеры находятся в тесном единстве с историческими, социально-политическими, идеологическими процессами в обществе.

Важность этого положения становится очевидным при сравнении общественных интерьеров, созданных даже в относительно небольшом временном отрезке. Например, станции Минского метрополитена первой («Московская», 1984 г.), второй («Автозаводская», 1990 г.) и третьей («Зелёнолужская», 2020 г.) линий имеют существенные отличия в своих художественных решениях, в которых постепенно исчезает образная пафосность и политическая ангажированность. Эти изменения не только констатируют факт состоявшейся культурной картины в жизни общества, но и определяют её перспективное развитие.

Взаимосвязь и обусловленность общественных интерьеров общественно-идеологическими, социальными и культурными процессами в обществе приводит к необходимости рассмотреть ещё один важный принцип в построении их анализа, определяемый антитезой «национальное – транснациональное». Именно поэтому в художественно-образных решениях современных общественных интерьеров очевидна проблемная двойственность, заключающаяся в сочетании национальных и наднациональных черт. Поисками путей таких сочетаний отмечены работы многих архитекторов, дизайнеров и художников в конце XX – начале XXI в. как в Китае, Беларуси, так и в мировой практике. По формальному и смысловому принципам их можно объединить в несколько групп, основными из которых являются принципы преемственности, образно-смысловых совмещений и образно-символических решений.

Анализ наиболее масштабных архитектурно-дизайнерских произведений, созданных в конце XX – 1-й половине XXI в. в Китае и Беларуси, свидетельствует, что образно-смысловые совмещения (гармония противопоставлений) нашли самое широкое воплощение. Так, в сочетании общественного и личностного прослеживается отход от официальности, монументальной парадности, представительности в сторону создания личного пространства, не выходя за границы общественного и функционального предназначения интерьеров. Возможность оказаться в камерной среде, погрузиться в созерцательное настроение, создание условий для эмоционально-духовного переживания человека формируют важные альтернативы динамичным условиям урбанистической среды.

В образно-смысловых совмещениях общественных интерьеров, созданных в последние десятилетия, заложен ещё один контекст, позволяющий выделить принцип временного восприятия интерьерных пространств. Находясь в них, перемещаясь от одной формальной зоны к другой, посетитель

оказывается в ситуации либо длительного, либо кратковременного пребывания. Именно к таким приёмам сочетания разных условий пребывания человека в здании прибегают авторы интерьеров (интерьерных зон) многофункциональных комплексов (Центр искусств «Готай» в Чунцине, 2013 г.; комплекс «Galaxy Soho» в г. Пекине, 2010 г.; здание штаб-квартиры «Alibaba» в г. Ханчжоу, 2009 г.; центр «Новый век» г. Чэнду, 2010 г.; торговый центр «Green City» в г. Минске, 2017 г.), а также большой группы музеев, библиотек, отелей, спортивных комплексов.

Выход общественных интерьеров за пределы архитектурных объёмов в городскую и природную среду можно отнести к комплексным художественным решениям многих современных общественных зданий. Это позволяет выделить ещё один принцип их анализа – принцип открытости и закрытости. Приёмы его реализации многообразны. В их числе эффекты прозрачности либо зеркальности, застеклений (библиотека в г. Тяньдзине, 2017 г.; Музей стекла в г. Шанхай), отражений в водных пространствах (офисный комплекс «Cube Tube» в г. Джинхуа, 2010 г.; отель «Sheraton» в г. Хучжоу, 2013 г.), оптических иллюзий, приёмы, когда здание находит своеобразное «продолжение» в природной среде, создавая новое открытое интерьерное пространство [6].

Определение национальных черт современных общественных интерьеров Китая и Беларуси невозможно без опоры на ассоциативность и символизм художественных решений, которые можно считать важнейшими в системе их анализа. В большей степени, исходя из национальных традиций, принципы ассоциаций и символики характеризуют общественные интерьеры Китая, в меньшей – Беларуси.

Богатое философское, религиозное, мифологическое наследие Китая, особенности традиционного уклада жизни сформировали целый комплекс формальных и образных символических обозначений (архитектурных, утилитарно-бытовых, этнографических, мифологических, природных форм, цветовых сочетаний). Важно отметить, что их использование в современных общественных интерьерах Китая основывается не на прямых заимствованиях, а на приёмах стилизации, своего рода рефлексивных отсылках. Наиболее широко ассоциации, символика и приёмы стилизаций реализуются в цветовых трактовках интерьеров, в их формально-образных обозначениях.

Убедительным примером использования приёмов стилизации и рефлексии может быть аэропорт близ Пекина – «Пекин Дасин» (2019). Его проект разрабатывался «Объединённой дизайнерской группой» (JDT) под руко-

водством Beijing New Airport Headquarters (BNAH), объединившей деятельность компаний ADP Ingénierie (ADPI) (ответственной за технический дизайн) и Zaha Hadid Architects (ZHA) (ответственной за архитектурный дизайн).

Идея сооружения терминала в виде морской звезды принадлежит известному архитектору Захи Хадид и заключается в создании огромного здания с центральным ядром и пятью расходящимися в разные стороны многоуровневыми «рукавами-лучами». Каждый из них получил своё решение, объединённое реминисценциями с выдающимися и узнаваемыми достижениями китайской культуры, с национальными традициями. В этом огромном многофункциональном комплексе, оснащённом новейшими достижениями техники, технологическими приёмами строительства аэровокзалов была реализована идея ассоциативного воплощения национального стиля. Внешний вид и интерьеры здания содержат черты, маркирующие национальные образные традиции – от золотисто-красных тонов крыши и интерьерных объёмов до общей архитектурной композиции, в которой пространства организованы вокруг центрального внутреннего ядра – традиционного двора китайского дома. Национальные рефлексии сочетаются с футуристическими элементами, что видно в плавных архитектурных формах, решении объектов коммуникации, в пяти открытых традиционных китайских садах, размещённых в завершениях «рукавов-лучей» звезды: «Чайном», «Шёлковом», «Сельском», «Фарфоровом» и «Китайском».

Процесс осмысления национальных традиций, выражающийся в переходе от упрощённой ретроспекции, от использования образно-пластических изобразительных заимствований из народной культуры к ассоциативным трактовкам можно проследить на сопоставлении ряда интерьеров общественных зданий в Беларуси, созданных на протяжении второй половины XX – начала XXI в.

Определение принципов анализа общественных интерьеров Китая и Беларуси, на которые было обращено внимание, позволяет систематизировать и сравнить современную обширную художественную практику двух стран, выявить основные направления и перспективы её развития, оценить и актуализировать национальные особенности.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. История архитектуры Белоруссии : в 2 т. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Высшая школа, 1987. – Т. 2. Советский период / А. А. Воинов. – 293 с.

2. Филимонов, С. Д. Архитектура общественных зданий Белоруссии / С. Д. Филимонов.– Минск : Высшая школа, 1985. – 118 с.

3. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987 – 1994. – Т. 5. 1941 – да 60-х гг. / рэд. тома П. А. Карнач. – 1992. – 255 с.

4. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987 – 1994. – Т. 6. 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. тома В. І. Жук. – 1994. – 375 с.

5. Локотко, А. И. Архитектура: авангард, абсурд, фантастика / А. И. Локотко. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 206 с.

6. Воронцова, Ю. С. Принципы использования оптических иллюзий в коммуникационных пространствах крупных торговых центров: автореф. дис. … канд. Архитектуры : 05.23.20 / Ю. С. Воронцова ; Самарский гос. технический ун-т. – Самара, 2018. – 21 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные принципы и направления исследования общественных интерьеров Китая и Беларуси второй половины XX – начала XXI в. как многоуровневых художественных систем, находящихся во взаимосвязи с историческим развитием культуры и искусства в национально-стадиальном и общехудожественном, транснациональном контексте.

SUMMARY

The article discusses the main principles and directions of the study of public interiors in China and Belarus in the second half of the XX – early XXI centuries as multi-level artistic systems that are interconnected with the historical development of culture and art in the national stage and general artistic, transnational context.

## ПРАВІЛЫ 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 вышынёй 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 ўказанных 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 32**

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 08.08.2022 Фармат 60x84 1/16 Папера афсетная
Друк лічбавы Ум.-др.арк 35,9 Ул.-выд.арк. 36,3 Наклад 90 экз. Заказ 5070
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2
Тэл. 8 029 684 18 66 e-mail: 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